

01067  
Zij. 1



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**EL TEMA DEL CAUTIVERIO EN EL  
TEATRO DE CERVANTES**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
MAESTRO EN LETRAS (ESPAÑOLAS)**

**P R E S E N T A :**

**LIC. RAFAEL FURLONG DE LA GARZA**



**Mexico, D. F.**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES**

**1986**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

I.	INTRODUCCION .....	1
II.	EL CERCO DE NUMANCIA .....	10
III.	EL TRATO DE ARGEL .....	48
IV.	LOS BAÑOS DE ARGEL .....	81
V.	EL GALLARDO ESPAÑOL .....	110
VI.	LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO .....	135
VII.	CONCLUSIONES .....	157
VIII.	BIBLIOGRAFIA .....	164

I N T R O D U C C I O N

La privación de la libertad en cualquier forma ha sido siempre un tema recurrente en la literatura universal. Se trata de una cuestión esencial para el hombre, en tanto que su misma condición mortal es una forma de cautiverio, y acaso la más violenta de todas, puesto que ningún ser vivo escapa a ésta.

El tema del cautiverio es de una dolorosa vigencia. Por una parte, millones de personas son separadas de sus seres queridos por los sistemas carcelarios en todo el orbe, personas privadas de su libertad por no someter su conducta al cautiverio de normas sociales y políticas. Por otra parte, la prostitución que -indudablemente- constituye otra forma de cautiverio, se extiende cada vez más y en ciertos casos se convierte en esclavitud total. Considérese la información del periódico "World Paper": se venden 500 niños semanalmente, tan sólo en la estación de trenes de Bangkok; en Hong Kong se ponen a la venta un número indeterminado de adolescentes, para ser empleadas de por vida, como prostitutas; las mujeres africanas se exportan al Medio Oriente, para igual propósito; Interpol reporta un intenso tráfico de prostitutas latinoamericanas, principalmente de Argentina hacia Puerto Rico, el sur de Europa y el Medio Oriente; y por último, la existencia de 8,000 jóvenes (5,000 hombres y 3,000 mujeres) menores de 18 años que se ven sometidos a la prostitución en la ciudad de París, según la denuncia del grupo "S.O.S. Enfants", con sede en esa ciudad. <sup>1</sup> De lo anterior, se desprende que hay muchas personas sometidas a diversas formas de cautiverio y que en el fondo se trata de un problema de orden econó-

<sup>1</sup> World Paper, suplemento mensual del "Mexico City The News". Mayo de 1984, p.p. 10-11.

mico y político, de graves consecuencias morales y de salud pública. (A principios de siglo, la sífilis era el gran "espectro" de la prostitución, como ahora lo es el síndrome de inmunodeficiencia adquirida para los homosexuales y todo aquel que necesite una transfusión de sangre).

Así como los individuos se ven agobiados por un cautiverio debido a problemas económicos, las naciones también padecen el sacrificio de su libertad. En México, por ejemplo, la crisis ha privado al país de su libertad económica; el Fondo Monetario Internacional le ha requerido ciertas medidas que a rriesgan su seguridad social. Además, los altos intereses bancarios en constante aumento, reducen cada vez más la libertad económica del país y su riqueza no puede emplearla en beneficio propio, sino que debe entregarla para el pago de su deuda externa.

La España de Cervantes vivía un momento similar al que vive México, en algunos aspectos, tales como la insuficiente producción agrícola, inflación monetaria, ocultamiento de al imientos y carestía, corrupción administrativa, impuestos excesivos y numerosos, fuerte dependencia de otras naciones, etc. Así como los yacimientos de oro y plata en América no salvaron a España de la crisis, los yacimientos de petróleo tampoco han rescatado a México.

Es evidente que ni los individuos, ni las naciones, escapan de alguna forma de cautiverio. Reconocer este hecho e identificarse con los problemas de la España de Cervantes, ha conducido a quien esto escribe, al desarrollo de una "tesis" sobre el tema del cautiverio en la literatura dramática cervantina. Se ha elegido Cervantes, debido a la grandeza espiritual que se percibe a través del heroísmo de sus personajes que son fiel reflejo de quien los "dió vida". Y grandeza literaria que ha sido plenamente demostrada por la crítica espa

cializada, a lo largo de varios siglos. Se ha elegido el Teatro de Cervantes y no Las Novelas Ejemplares o El Quijote, debido a la escasa representación escénica de su obra dramática, en la actualidad, lo que presupone un cierto menosprecio de ésta.

Ahora bien, el tema del cautiverio, en la literatura occidental, no es producto de la imaginación cervantina; surge de dos fuentes de inspiración, principalmente: la novela bizantina y la propia realidad. Las Etiópicas de Heliodoro, basada en una tragedia desaparecida de Sófocles (Los Cautivos), es la novela bizantina que mejor desarrolla el tema en cuestión; su influencia se advierte ya en La Comedia Armelina de Lope de Rueda, que sigue el patrón narrativo, característico de este tipo de novela: raptos, separación y anagnórisis. Asimismo, La Comedia llamada de los Cautivos -escrita a mediados del siglo XVI- responde a las características de la novela griega, y su anécdota es muy parecida a la de la trama secundaria de La Gran Sultana de Cervantes: una pareja de enamorados huyen de sus padres para casarse, son raptados, vendidos y llevados a Cartago. A diferencia de lo que ocurre en la de Cervantes, no es el protagonista sino la protagonista que se traviste y en ambas obras se produce la anagnórisis.

En cuanto a la realidad histórica, como fuente de inspiración literaria sobre el tema del cautiverio, es preciso referirse a la lucha por el dominio del Mediterráneo que trajo consigo el aumento en el número de cautivos, tanto en Europa como en Argel. El cautiverio que los europeos padecían en Argel sirve de motivo literario. Corresponde a Cervantes el mérito de haber sido el primero que presenta de una manera relativamente fidedigna, el tema del cautiverio en el teatro. Y en cuanto a la novela, su mérito es mayor ya que El Capitán Cautivo (integrada al Quijote) constituye el antecedente di-

recto del género de la novela histórica moderna, según ha señalado con acierto G. Camamis.<sup>1</sup>

En la literatura de Los Siglos de Oro, el cautiverio en Argel se contempla de dos maneras, ya sea como un crisol para la virtud, un purgatorio o un infierno. Es decir, Argel representa un lugar en donde la virtud de los cautivos se pone a prueba, y en otros casos, el sitio en donde podrán ser redimidos o no de sus pecados, mediante el sufrimiento. Así, en La Selva de Aventuras (1565) de Jerónimo de Contreras, el protagonista Luzmán -noble caballero sevillano- sufre pacientemente el cautiverio y da muestras de su virtud. En las comedias de Cervantes coexisten ambas concepciones. En El Trato de Argel, por ejemplo, un sacerdote valenciano sufre virtuosamente su injusta ejecución en las llamas; y en la misma obra, Aurelio y Silvia padecen el cautiverio como justo castigo a su desobediencia filial, para ser luego redimidos de su pecado -simbólicamente- al recuperar su libertad, gracias al rey de Argel.

Los dos autores de mayor influencia en la novelística del siglo XVII que trataban el tema del cautiverio, son Diego de Haedo y Cervantes. A través de la célebre Topographia o Historia General de Argel, Haedo proporciona a los novelistas la historia, geografía y costumbres de Argel. Cervantes transmite la tradición bizantina mezclada con elementos históricos. El Español Gerardo de Gonzalo de Céspedes ejemplifica la influencia de Haedo y Cervantes, hasta llegar al plagio, incluso. El Marcos de Obregón de Espinel es otra prueba de la influencia de Cervantes y Haedo. Respecto a Lope de Vega

<sup>1</sup> Camamis, Georges. Estudios sobre el Cautiverio en El Siglo de Oro. Col. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos S.A. Madrid: 1977. p. 58



Georges Camamis afirma:

Menos original que Espinel, Lope de Vega repite motivos que habían aparecido en Timoneda (Patraña Nueva), Cervantes y Haedo. En La Desdicha por la Honra, la exaltación martirial de la muerte del héroe recuerda en seguida numerosos casos parecidos en el Diálogo de los Mártires (Haedo). Y en la novela Guzmán el Bravo, por mucho que se haya esforzado en evitar los tópicos del género, el cautiverio cae dentro de un modelo que se repitió con frecuencia en el siglo XVII: una peripecia de cautivos dentro de una historia amorosa que empieza y termina en España, sirve el cautiverio como separación y dura prueba para uno o ambos amantes, que al fin se reúnen en un desenlace feliz. <sup>1</sup>

Sin embargo, hay que recordar que para Lope de Vega, el cautiverio no es más que una experiencia literaria, mientras que en el caso de Cervantes se trata de autobiografismo.

Al referirse al autobiografismo de Cervantes, J.B. Avalle Arce dice que es "sereno, recatado y pudoroso". <sup>2</sup> Cervantes no asume el papel de protagonista en sus comedias, salvo en El Gallardo Español; no permite que la verdad histórica sustituya a la imaginación creadora, ya se trate de su obra dramática o de su novelística, aunque en ocasiones pretenda mayor fidelidad histórica, como en Los Baños de Argel, en la que expresa tal intención, por medio de un personaje secundario, al final de la obra:

<sup>1</sup> Camamis, Georges. Estudios sobre el Cautiverio en El Siglo de Oro. Editorial Gredos S.A. Madrid: 1977., p. 242

<sup>2</sup> AVALLE-ARCE, J.B. Nuevos Deslindes Cervantinos. Col. Letras e Ideas. Ed. Ariel. Barcelona: 1975., p. 324

## DON LOPE.

No de la imaginación/ este trato se sacó,/ que la verdad lo fraguó/ bien lejos de la ficción./ Dura en Argel este cuento/ de amor y dulce memoria,/ y es bien que verdad e historia/ alegre al entendimiento./ Y aun hoy se hallarán en él/ la ventana y el jardín./ Y aquí da este trato fin,/ que no le tiene el de Argel. <sup>1</sup>

A través del personaje Don Lope, Cervantes expresa una preocupación por reflejar una verdad histórica, mas no dice que su intención sea autobiográfica. La biografía de Cervantes no se transparenta en su obra, sólo se transluce; a la manera de una figura que por encontrarse detrás de un cristal opaco, no se distingue su contorno aunque sí los vivos colores que la cubren. El autobiografismo de Cervantes enriquece sus textos, al reflejar intensamente la vivencias del autor.

Cervantes sufre el cautiverio en Argel de 1575 a 1580, y en su patria en 1592, 1597 y 1605. Debido a que la situación económica de su familia se deterioró, cuando aún era pequeño, debió enfrentarse desde entonces a una de las más persistentes formas de cautiverio que haya: la pobreza. Sus fallidas relaciones conyugales son clara evidencia del carácter de un hombre que difícilmente acepta la limitación de su libertad. Después de abandonar a su primera mujer (de la que tuvo un hijo, llamado Promontorio) en Italia, cae preso de los piratas berberiscos en 1575 y es llevado a Argel, en donde permanece cautivo cinco años. Intenta, sin conseguirlo, fugarse cuando menos en cuatro ocasiones. Los moros fijan un rescate dema-

<sup>1</sup> Cervantes, Saavedra Miguel de. Obras Completas. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 385.

siado alto, debido a las cartas de recomendación que traía (de Don Juan de Austria y el Duque de Sessa), por las que pensaron haber atrapado a un gran personaje. Gracias a enormes sacrificios de su familia y por medio de los padres trinitarios, Cervantes recupera su libertad en 1580. Más tarde, se une a una mujer portuguesa, de quien nace Doña Isabel de Saavedra. En 1584 se casa con Doña Catalina de Palacios, de quien luego se separa. Hacia 1587 acepta el cargo de Comisario Real para proveer de víveres a la Armada Invencible y al ejército. En 1592 es encarcelado por una supuesta irregularidad en el rendimiento de cuentas; acusación falsa debida probablemente, a su actitud imparcial frente a los clérigos. Algunos meses después, sale libre y es exonerado. En 1594 regresa a Madrid y lo nombran Recaudador de Contribuciones en Granada; tres años más tarde vuelve a la cárcel debido a que se le acusa por un desfalte de 2641 reales. Permanece en la cárcel de Sevilla y no es sino hasta 1603 que se aclara su inocencia. Por último, en 1605 se ve comprometido en un caso de homicidio, por lo que pierde otra vez su libertad, esta vez, sólo por unos días, al cabo de los cuales se despeja toda sospecha de culpabilidad y es liberado.

La breve síntesis biográfica que antecede a estas líneas, pretende mostrar que Cervantes fue sometido a diversas formas de cautiverio, en repetidas ocasiones y en lugares diferentes, por lo que su experiencia en este aspecto es bastante amplia.

Ahora bien, en referencia al cautiverio en Argel, Haedo afirma que abundaban los escritores en los baños (cárceles) de Argel; sin embargo, muy pocos de ellos intentaron siquiera reflejar el cautiverio en sus obras. Acaso era una experiencia demasiado dolorosa, como para revivirla. Cervantes no sólo proyecta su experiencia sino que —a juzgar por sus come-

días y personajes- la supera tanto emocional como esteticamente. Cervantes no cae en una mediocridad autobiográfica, pues al igual que los grandes escritores, no habla de un hombre sino del hombre.

En cuanto a las obras analizadas en el presente trabajo, se puede afirmar que La Numancia, por ejemplo, trasciende su realidad histórica y cobra vigencia, en tanto haya pueblos invasores e invadidos: El Trato de Argel y Los Baños de Argel reflejan la brutalidad que caracteriza a todo gobierno imperialista. En cambio, El Capitán Gallardo y La Gran Sultana Doña Catalina de Oviedo exponen -principalmente- el cautiverio más antiguo que existe, el del amor.

La tesis que sostiene el presente análisis es que Cervantes parece superar la experiencia traumática de su propio cautiverio, a través de la experiencia literaria; tal afirmación puede parecer una verdad de perogrullo, si no se toma en consideración, por una parte, lo que afirma Haedo respecto al gran número de escritores que pasaron por los baños de Argel y no lo proyectaron en sus obras; por otra parte, no han sido pocos los artistas para quienes la experiencia de creación literaria ha sido insuficiente como vehículo de superación de infortunios personales.

Cervantes parece plantear dos tipos de cautiverio, fundamentalmente: el cautiverio físico (del cuerpo) y el del alma (amoroso); el primero es el que priva al individuo de su libertad de acción y ubicación; el segundo, implica la pérdida de la propia voluntad en el aspecto afectivo. A lo largo de la producción dramática cervantina se observa una evolución: en las primeras obras el nivel de angustia de los personajes, a causa del cautiverio del cuerpo, es alto; en cambio, en las últimas obras, ya no es motivo de angustia. En su lugar, se encuentra el cautiverio amoroso y no en tono de tragedia, co-

mo en las obras (La Numancia y El Trato de Argel), sino en tono de comedia.

Estudiar y analizar el tema del cautiverio en el Teatro de Cervantes constituye el propósito central de la "tesis" y está dirigida a todos aquellos que se interesen por su puesta en escena y apreciación adecuada. Se intenta demostrar el valor conceptual de las obras estudiadas y facilitar su cabal comprensión.

En cuanto a la metodología empleada, La Numancia se contempla a la luz de la crítica aristotélica debido a que su estructura y desarrollo así lo requieren. En cambio, el resto de las obras han sido estudiadas de acuerdo a un patrón ecléctico flexible que recurre, cuando es pertinente, a Aristóteles; Lope de Vega, diagramas para el estudio de personajes; criterios de orden cuantitativo, para juzgar la importancia relativa que el autor asigna a cada personaje de acuerdo a su número de parlamentos; crítica impresionista, sentido común y experiencia crítica del responsable de estas líneas.

El título de la tesis induce a pensar que se tratarán las comedias y los entremeses, sin embargo no es así. La intención ha sido rescatar del olvido a las comedias, y por eso se eligió estudiarlas con exclusión de los entremeses, cuyas frecuentes representaciones no requieren de mayor atención. Acaso, el título debería haber sido "El Tema del Cautiverio en Las Comedias de Cervantes"; la razón de que no fuera así, es que se incluyó, por su importancia, El Cerco de Numancia que no encaja en el término de comedia.

E L C E R C O D E N U M A N C I A

Miguel de Cervantes Saavedra

El estudio específico de El Cerco de Numancia se propone analizar la obra, su estructura y personajes, a partir de una metodología aristotélica, complementada por esquemas que ilustran sus conflictos y algunas reflexiones sobre aspectos históricos.

La Numancia (nombre por el que también se le conoce y que se utilizará en adelante) es un producto literario, en el que el autor proyecta una situación de cautiverio colectivo, que no desdice la verdad histórica sino en muy poco.

Se considera el año de 1583 como fecha de composición de la obra; y Cervantes había permanecido cautivo en Argel de 1575 a 1580, por lo que se deduce que hay sólo una diferencia de tres años entre su liberación y la creación de la obra, sin embargo, no hay odio hacia sus captores que habría podido proyectar sobre los romanos. Es decir, Escipión y sus soldados no son descritos con el odio que pudiera reflejar el natural resentimiento de quien se ha visto cautivo, hacia toda fuerza extranjera que suprima la libertad del pueblo que ha sitiado. Cervantes no acumula rencores, obtiene -en cambio- una experiencia que le permite proyectar el tema del cautiverio con verosimilitud e impacto emotivo.

Antes de iniciar, propiamente, el estudio de la obra, es indispensable recordar brevemente la trama principal:

Escipión arenga a sus soldados para amonestarlos por su comportamiento indebido (lujuria, embriaguez, molición, etc.). Los soldados reconocen su error. Luego, se presentan embajadores de Numancia con ofrecimientos de paz y sumisión, Escipión los rechaza y en seguida ordena cavar un foso alrededor de Numancia y colocar torres sobre el río Duero, a fin de sitiarse la ciudad. Los sacerdotes preparan una ceremonia y al hacerlo ven malos augurios en el fuego; repentinamente, un demonio les arrebató el cordero que se disponían a ofrecer en

sacrificio. Después, Marquino -el hechicero- invoca a Plutón para que le devuelva la vida a un joven que recientemente había fallecido, para que éste último, le diga cuál es el fin de la guerra entre romanos y numantinos. Marquino rocía el cadáver del joven con diversos líquidos, al tiempo que lanza conjuros e imprecaciones. El muerto sale de la sepultura y predice el trágico fin de Numancia, a manos de amigos. Entonces, Marquino se suicida. Caravino le ofrece a Escipión que el combate entre un soldado numantino y uno romano decida la victoria. Escipión rechaza la proposición. Los numantinos deciden destruir todas sus riquezas en el fuego y matarse entre sí. Los romanos descubren la autodestrucción y entonces, Escipión reconoce su error. Bariato se suicida. Termina la obra el personaje "La Fama", con un parlamento de alabanza al heroísmo numantino.

Después de este resumen de la trama principal, se continuó a la introducción al estudio de La Numancia, con un marco histórico que permita iniciar el estudio de la obra, sobre una base firme y con el propósito de comprobar la aseveración hecha líneas atrás, respecto a la objetividad con la que Cervantes proyecta su visión del cerco de Numancia.

Numancia tenía doce mil habitantes, aproximadamente, que vivían en dos mil casas -cuando Escipión la sitió en el año 134 a.C. La mayoría de los habitantes eran de baja estatura, cabello negro, delgados y curtidos por el sol; para defenderse utilizaban un pequeño escudo redondo y empuñaban una jabalina al atacar, su táctica preferida era la escaramuza. Se ocupaban de cultivar los campos, la cría del ganado lanar y el trabajo textil. Los numantinos fueron los últimos habitantes de la península ibérica en sucumbir al dominio romano. Quinto Pompeyo Rufo sitió Numancia en el año de 140 a.C., sin embargo, sufre la derrota y firma un pacto que no es ratificado en



Roma y queda sin efecto. Nuevamente, los soldados romanos intentaron someter al pueblo numantino, primero bajo las órdenes de Popilio y luego, Cayo Hostilio Mancino; en ambos casos, las huestes romanas fracasan en su empresa. Cayo Hostilio firmó un tratado de paz que el senado romano tampoco aceptó. Numancia es ya conocida por el sobrenombre de "el terror de la República". Debido a ello, se envió a Escipión Emiliano -el africano- vencedor de Cartago, a la conquista de Numancia, seguido por un ejército de cuatro mil voluntarios. Al llegar a la península, descubrió que el ejército romano que debía unirle, estaba en un estado deplorable, tanto moral como militarmente. Este ejército se encontraba en España desde el año 140 a.C. y no había obtenido una sola victoria; además, su estancia en Tarragona -ciudad portuaria, en donde proliferaba la prostitución- había minado completamente su disciplina. Escipión logró regenerar este ejército, hasta cierto punto, y para probarlo lanzó un ataque en contra de los vacceos, que también tenía el propósito de aprovisionarse de trigo. Una vez que alcanzó sus objetivos, sitió Numancia: ordenó a sus soldados cavar un foso y construir un muro alrededor -y a cierta distancia del otro que rodeaba y protegía la ciudad. Después, exigió a sus soldados no responder a las provocaciones de los numantinos que deseaban pelear en terreno abierto; y dispuso un sistema de correos que mantenía la comunicación constante, entre todos los campamentos romanos, y reservó una unidad militar ligera, que podía acudir con rapidez a cualquier lugar del muro que fuese atacado. Por todo ello, los numantinos no podían romper el cerco. Finalmente, Retógenes -general de los numantinos- acompañado de once soldados de Numancia, logró romperlo y partió en busca de ayuda, que nadie quiso brindar, salvo los jóvenes de Lutia (actual Cantalucía); sin embargo, nunca pudieron acudir en defensa de Numancia por

que el Consejo de ancianos se opuso y los denunció ante los romanos. Escipión acudió a Lutia de inmediato y amenazó con destruir la ciudad si no le entregaban a cuatrocientos jóvenes. Por temor, cedieron ante la amenaza del general romano y le entregaron los rehenes que pedía. Escipión les cortó las manos a todos y se los devolvió. Mientras tanto, el hambre cobraba más víctimas en Numancia; fue necesario cocer las pieles de los animales muertos, para emplearlas como alimento y cuando se terminaron, se recurrió al canibalismo: primero la carne de los muertos, después la de los moribundos y en seguida la de los más débiles que sucumbían ante sus desesperados coterráneos. En las palabras de Apiano, el historiador romano, que recogió la información de Polibio -el preceptor de Escipión- los numantinos ofrecían esta imagen:

La miseria asolaba a los numantinos de muchas maneras. Debido a su antropofagia, se habían vuelto salvajes, mentalmente. Y sus cuerpos habían adquirido el aspecto de bestias salvajes, a causa del hambre, las enfermedades, el cabello largo y el descuido total de su apariencia. <sup>1</sup>

Breve y estrujante resulta la visión de Apiano, cuya obra es de consulta indispensable para cualquiera que intente la puesta en escena de La Numancia. Enseguida, se citará nuevamente a Apiano, para que describa la rendición de los numantinos, tal y como la leyó en los textos de Polibio: <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Apiano, San. Appian's Roman History. Ed. Harvard University. Cambridge: 1968., p. 291

<sup>2</sup> Megalopolitano, Polibio. Historia Universal durante la República Romana. Ed. Hernando. Madrid: 1902

Bajo estas circunstancias, se rindieron a Escipión, que les ordenó entregar sus armas ese mismo día, en un lugar que para tal efecto, les indicaba; y al siguiente, los numantinos debían reunirse en otro lugar. Ellos respondieron que pospondrían un día su rendición, ya que había muchos numantinos que aún se aferraban a su libertad y deseaban quitarse por sí mismos la vida. Por lo tanto, solicitaron un día más, a fin de complacer su deseo. Tal era el amor a la libertad y la valentía que demostraba este pequeño pueblo bárbaro. <sup>1</sup>

Al día siguiente, los que no pudieron o no quisieron terminar con sus vidas, entregaron sus armas y se rindieron ante los romanos. Escipión se llevó a cincuenta de ellos para mostrarlos en Roma, y a los demás los vendió como esclavos; no sin antes destruir totalmente Numancia, tal y como había hecho con Cartago.

Si se toma en consideración el marco histórico, hasta aquí expuesto, y se compara con La Numancia, se advertirán algunas coincidencias y discrepancias, entre la verdad histórica y la verdad literaria, lo que puede resultar de gran utilidad, al juzgar la objetividad de Cervantes respecto del hecho histórico; y además, para reflexionar sobre cuáles fueron las elecciones que tuvo que hacer y sus posibles razones.

La primera elección de Cervantes consiste, evidentemente, en el tema sobre el cerco de Numancia; sus fuentes probables son, La Crónica General de España (1574) de Ambrosio de Morales, en cuanto a la trama principal; y la escena de Barinto, se inspira en un romance que Timoneda incluyó en su Rosa Gen-

<sup>1</sup> Apiano, San. Apian's Roman History. Ed. Harvard Univ. Cambridge: 1968., p. 291

tit (1573).

Cervantes había sufrido, durante cinco años, la pérdida de la libertad y la impotencia del cautiverio: cuatro veces había intentado escapar de Argel y cuatro veces había fallado. La Numancia, asimismo, expresa la impotencia de los numantinos, ante la estrategia de Escipión y su afán de libertad. Tres recursos emplean para escapar del yugo romano y los tres fallan: los sacerdotes son despojados de su ofrenda a los dioses; Marquino se suicida ante la infausta noticia que un muerto le revela, sobre el fin de Numancia; y por último, Escipión no acepta la propuesta de los numantinos, para que el triunfo lo decidiera un combate entre dos soldados, uno por bando. Cervantes elige escribir sobre el cerco de Numancia, probablemente, porque ello le permite expresar dos sentimientos que se arraigaron en su espíritu durante su cautiverio: la impotencia del cautivo ante su captor y el amor a la libertad.

Cervantes elige presentar a Escipión, tal y como lo hace la historia: un soldado arrogante, gran estratega y orador convincente. Al igual que en el hecho histórico, Escipión utiliza sus dotes de orador para levantar el ánimo y la disciplina de sus tropas. Al ofrecer esta imagen del general romano al lector, Cervantes crea un protagonista, cuya estatura dramática corresponde fielmente al drama en el que lo inserta. Escipión no es el primer cónsul romano que sitia Numancia, aunque sí es el primero que ordena cavar un foso y construir un muro alrededor de la ciudad y a cierta distancia de la muralla que la protegía. Cervantes conserva el hecho histórico:

ESPAÑA (Aparte).

Mas, ¡ay!, que el enemigo la ha cercado, / no sólo  
con las armas contrapuestas / al flaco muro suyo,

(cont.-)

mas ha obrado/ con diligéncia extraña y manos pres-  
tas/ que un foso por la margen concertado/ rodee la  
ciudad por llano y cuestas; <sup>1</sup>

Al respetar el hecho histórico, Cervantes expresa la enor-  
me dificultad a la que se enfrentaban los numantinos, la capa-  
cidad de Escipión como estratega, el valor y furia de los nu-  
mantinos y la incapacidad de las tropas romanas de enfrentalos  
en terreno abierto.

Si bien es cierto que Cervantes se abstiene de narrar la  
proeza de Retógenes (Teógenes) al romper el cerco, en busca  
de ayuda, sí establece -en cambio- el hecho fundamental de  
que ningún pueblo auxilió a los numantinos. Hubo, incluso,  
algunas tribus celtiberas que ayudaron a los romanos, según  
la información de Apiano:

Después de colocar siete fuertes alrededor de la ciu-  
dad, él comenzó el sitio, y escribió diversas cartas  
a cada una de las tribus aliadas, en las que les in-  
dicaba el número de guerreros que debían enviar. <sup>2</sup>

La cita que en seguida se anota, demuestra que Cervantes  
transmite la misma información de Apiano, antes citada:

TEOGENES (A los gobernadores de Numancia y otros)  
.../ No sólo a vencernos se despiertan/ los que habu-  
mos vencido veces tantas;/ que también españoles se  
conciertan/ con ellos a segar nuestras gargantas... <sup>3</sup>

- 
- <sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas, "La Numancia." Aguilar, S.A. de Ediciones. Madrid: 1970, p. 177
- <sup>2</sup> Apiano, San. Appian's Roman History. Ed. Harvard Univ. Cambridge, Mass: 1968, p. 293
- <sup>3</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Op. cit., vol. 1, p. 179

Cervantes retiene el hecho histórico, ya que al hacerlo, añade una información más, que refleja la gravedad de la situación que vivían los numantinos: no sólo se encontraban aislados por el cerco romano, sino que además sufrían la amenaza de un enemigo, cada vez más numeroso, puesto que Escipión aumentaba el número de sus tropas, ya de por sí elevado (según Polibio, sesenta mil romanos), con tribus autóctonas que se habían aliado a Escipión. Adviértase que Cervantes, no guarda de mencionar la palabra "traición", aunque por necesidad dramática lo sugiera, al decir "españoles" (véase la cita anterior), ya que el momento histórico de los numantinos, no justifica la existencia de una conciencia nacional que pudiera autorizar el empleo de tal palabra.

A cambio de la proeza de Retógenes, Cervantes ofrece al espectador una más espectacular, en la trama secundaria: Marandro y Leoncio -dos fieles amigos numantinos- rompen el cerco y asaltan el campamento romano, para salvar la vida de Lira -prometida de Marandro- que desfallece de hambre. Cervantes mueve a compasión al espectador, tal y como lo indica Aristóteles, para la tragedia, al fallecer Marandro en brazos de su amada Lira, después de entregarle el pan que hurtó en el campo romano, para ella.

Cervantes se ajusta a la verdad histórica, cuando sugiere, por medio de un personaje simbólico, que es el hambre lo que vencerá a los numantinos:

ENFERMEDAD (A la Guerra).

Si ya la Hambre, nuestra amiga querida, / no hubiera  
tomado con instancia / a su cargo de ser fiera homici  
da / de tantos cuantos viven en Numancia, / ... <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Numancia." Ed. Aguilar. Madrid: 1970, vol. 1, p. 199

Compruébese la verdad histórica, en la voz de Apiano, historiador romano del siglo II d.C., anteriormente citado:

Sin embargo, él mostró mayor experiencia en la guerra que ellos (los numantinos), al abstenerse de intentar la lucha con fieras salvajes, a las que podía dominar por medio del enemigo invencible que es el hambre. <sup>1</sup>

Es decir, tanto la historia como La Numancia demuestran que Escipión sabía que sólo el hambre podría vencer a los numantinos. Cervantes enfatiza la importancia que tuvo el hambre para vencerlos, a través del personaje simbólico que la representa.

Por último, en cuanto al autoexterminio, si fue total o no, existen testimonios en favor de una y otra posibilidad; Schulten, un antropólogo alemán que dirigió las primeras excavaciones en el sitio en donde se supone que se encontraba Numancia, afirma -junto con Apiano- que sí hubo rehenes.

La elección de Cervantes, verdad o no, resulta de un impacto emotivo mayor, debido a la estatura heroica que adquieren sus personajes; la escena de Bariato cobra una gran fuerza y sentido, precisamente, porque se trata del último sobreviviente de Numancia, que se suicida ante el general romano.

Ahora bien, el hecho que no niegan, ni Schulten ni Apiano, es que muchos numantinos prefirieron darse muerte unos a otros, antes que someterse al cautiverio y la esclavitud, el día de su rendición. Cervantes registra este hecho y enfatiza el amor a la libertad de un pueblo que se negó a vivir, cuando la vida sólo podía significar el yugo extranjero.

Nótese en la cita a continuación, la voz y el sentir del pueblo numantino, según lo intuye y expresa Cervantes, a través de un personaje ( como parte de un coro):

MUJER 3ª (A los hijos de los numantinos, frente a Teógenes, Marandro, Caravino y otros)  
 .../ Decidies que os engendraron/ libres, y libres  
 nacistes/ y que vuestras madres tristes/ también li-  
 bres os criaron./ Decidies que, pues la suerte nuen-  
 tra va tan decaída/ que, como os dieron la vida,/  
 asimismo os den la muerte./ ¡Oh muros de esta ciu-  
 dad!/ Si podéis hablar, decid/ y mil veces repetid:/  
 "¡Numantinos, libertad/ ... <sup>1</sup>

En conclusión, Cervantes conserva el hecho histórico del sitio de Numancia, en lo fundamental, así como los rasgos de personalidad más sobresalientes de Escipión y el pueblo numantino. Cervantes no atiende al hecho histórico cuando se trata de hechos particulares o de las acciones de los personajes que son producto de la imaginación literaria (propia o ajena), tales como Marquino, Marandro, Lira, Leonicio, o Bariato cuyo propósito es -según se ha visto- atraer la compasión del espectador. En cuanto a los personajes históricos y la repercusión de su empleo dentro del mito, cabe citar las palabras de Aristóteles, al respecto:

En la tragedia, en cambio, se apoya uno en nombres de personajes que han existido; la razón es que así resulta más convincente y lo imposible, posible. <sup>2</sup>

Por lo tanto, la virtud que encierra la inclusión de personajes históricos, dentro del mito desarrollado por Cervantes, es la verosimilitud.

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Numancia." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 190

<sup>2</sup> Aristóteles. Poética. Ed. Aguilar, col. Bib. de Inic. al Hum. Madrid: 1972, p. 89



El mito sobre el cerco de Numancia, Cervantes lo plantea en dos planos, uno general y otro particular; el general se refiere al sitio de Numancia y la resistencia heroica del pueblo numantino; y el plano particular sirve para desarrollar la trama secundaria en la que el autor escribe sobre el heroísmo de dos numantinos, Marandro y Leonicio que son capaces de romper el cerco romano; Marandro, impulsado por el amor que siente por Lira desafia a las huestes romanas, para conseguir un mendrugo de pan que salve de la muerte a su amada, y Leonicio, cuyo valor y lealtad hacia Marandro lo llevan a perder la vida, al acompañarlo en su empresa. Marandro muere en los brazos de Lira, y el cadáver de Leonicio queda en el campo romano, como prueba del valor y arrojo que caracteriza al pueblo numantino.

En la construcción del mito, se percibe una estructuración congruente y consistente. La trama principal plantea el cerco de Numancia como un recurso de los romanos para someter a los numantinos. La trama secundaria, proyecta el cerco a manera de obstáculo para dos jóvenes enamorados, Marandro y Lira, a quienes les impide unirse en matrimonio.

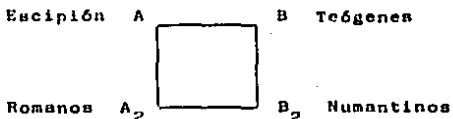
Se juzga congruente tal estructuración, en cuanto al problema que plantea, ya que en primer lugar, el autor comunica su visión general del conflicto, a través de la trama principal, en la que trata de un problema que no sólo afecta al protagonista y al antagonista, sino a todo el pueblo numantino y al ejército romano. Y la trama secundaria expresa el compromiso emocional del autor, respecto del impacto que un conflicto bélico tiene en los individuos como tales. Además, se afirma que la estructuración es consistente, en tanto que Cervantes intercala escenas de orden general y particular, constantemente, a lo largo de la obra. Al hacerlo, el autor penetra en su público de manera más profunda; es decir, a través de

las escenas de trascendencia general, el espectador entiende el problema, y por medio de las escenas de carácter particular, capta emocionalmente el conflicto. Por lo tanto, Cervantes obtiene la comprensión y la simpatía del espectador.

La estructura de la obra, en cuanto a los personajes principales se refiere, se puede ilustrar en cuatro diagramas, dos para representar la trama principal, y otros dos para la secundaria: <sup>1</sup>

#### TRAMA PRINCIPAL

PLANTEAMIENTO:



DESENLACE:

Escipión A + A<sub>2</sub> Romanos

#### TRAMA SECUNDARIA

PLANTEAMIENTO:

Marandro C    . . . . . D Lira

Escipión + Romanos

A + A<sub>2</sub>

DESENLACE:

Escipión A + A<sub>2</sub> Romanos

Con base en el primer diagrama, es posible afirmar que el protagonista Escipión encuentra su antagonista en Teógenes,

<sup>1</sup> Diagramas derivados de los apuntes dictados por Marcela Del Río (Mara Reyes), en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. México: 1968.

que está dispuesto a sostener un combate con cualquier soldado romano. Escipión, en cambio, no busca la victoria mediante la lucha, sino por el empleo de su astucia. Teógenes y los numantinos terminan autodestruyéndose, ante la negativa romana de pelear, en campo abierto. Escipión y los romanos, por su parte, fracasan en su intento de dominar a los numantinos.

En el plano histórico, al desaparecer Numancia, los romanos ven eliminado el único obstáculo que les impedía proclamarse conquistadores absolutos de la península; en este sentido, la empresa es un éxito. Sin embargo, en otro sentido, la destrucción de Numancia es un fracaso: si se considera la sangre derramada y el enorme capital romano invertido, durante los veinte años que resistió Numancia. Cuando Escipión se presenta en Roma, prácticamente sin botín, y con unos cuantos rehenes, le fue casi negado el triunfo, y él mismo tuvo que pagar a sus tropas. Pocos recordaron que Escipión logró en nueve meses de sitio, lo que todos los anteriores no pudieron en más de diecinueve años.

En el plano literario, Cervantes contempla como triunfo de los numantinos, la destrucción de todo lo valioso que había en la ciudad, y que podía haber sido botín de guerra para los romanos. Desde el punto de vista histórico y económico, el juicio de Cervantes resulta acertado y verosímil. Además, el suicidio colectivo de los numantinos constituye, tanto en el plano histórico como en el literario, un fracaso para Escipión que pretendía dominar a los numantinos por medio del cautiverio. En el plano literario, Escipión declara su propósito así:

ESCIPIÓN (a Caravino)

.../ Bestias sois, y por tales encerradas/ os tengo

(cont.-)

donde habéis de ser domadas;/ mía será Numancia a pe-  
sar vuestro,/ ... <sup>1</sup>

Hacia el final de la obra, Escipión se muestra firme en su propósito y dice, en un arranque de furia y orgullo:

ESCIPIÓN.

.../ ¡Indómitos! ¡Al fin seréis domados,/ porque con-  
tra el furor vuestro violento/ se tiene de poner la  
industria nuestra,/ que de domar soberbios es maestra!  
2

En la cita anterior, Cervantes demuestra su conocimiento del ser humano, al escribir lo que en la actualidad se identificaría como una proyección psicológica de Escipión, que juzga soberbios a los numantinos, cuando su propia conducta es soberbia. La cita que se escribe en seguida, corresponde a la primera escena de la última Jornada y revela la intención de Cervantes de subrayar, el error fatal de Escipión; en esta cita, el protagonista reconoce su equivocación, al enterarse de la destrucción de Numancia:

ESCIPIÓN.

¡Estaba, por ventura, el pecho mío/ de bárbara arrogancia y muertes lleno,/ y de piedad justísima vacío?/ ... <sup>3</sup>

Al desaparecer el antagonista y los numantinos, a causa del error de Escipión, se ve disuelta la estructura cuadrangu-

---

1 Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Numancia." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, p.188.  
2 Ibid., vol. 1, p. 196  
3 Ibid., vol. 1, p. 204

lar del planteamiento de la trama principal. En cuanto a la estructura triangular de la trama secundaria, coloca - en el planteamiento - a Escipión y los romanos como un obstáculo que impide la unión de Marandro y Lira. Es decir, la guerra que Escipión y los romanos sostienen en contra del pueblo numantino, constituye un impedimento - a juicio de Lira - para efectuar su matrimonio. La estructura del planteamiento de la trama secundaria se disuelve por un error de juicio de Lira, a semejanza de lo que ocurre en la trama principal. Lira le confiesa a Marandro que está a punto de morir de hambre, y ello impulsa a Marandro a la audaz empresa que le cuesta la vida a él y a su amigo Leonicio, que advierte el error de Lira:

LEONICIO (a Marandro).

He estado atento al miserable extremo/ que te ha dicho Lira en que se halla,/ indigno, cierto, a su valor supremo,/ ...<sup>1</sup>

Es evidente que Cervantes ha querido subrayar el error de Lira, dada la importancia que tiene como elemento desencadenador de la acción, y que conducirá al desenlace de la trama secundaria. Tanto en la estructura cuadrangular de la trama principal, como en la triangular de la trama secundaria, el desenlace ocurre con la participación de la muerte. La presencia de este elemento en el desenlace de ambas estructuras contribuye a dar unidad a la obra, y constituye un factor dramático esencial.

Resulta inevitable cuestionar si el doble desenlace infeliz, define o no el género de la obra; es decir, ¿se trata

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Numancia." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 193

de una comedia o de una tragedia?. Según el criterio de Lope de Vega, tanto la comedia como la tragedia imitan las acciones y costumbres de los hombres, y determina que la diferencia entre una y otra es que la comedia "trata/ las acciones humildes y plebeyas,/ y la tragedia las reales y altas." <sup>1</sup>

El Cerco de Numancia trata ambos tipos de acciones. Lope añade otro tipo de criterio para diferenciar entre ambos géneros: "Por argumento la tragedia tiene/ la historia, y la comedia el fingimiento;/ ..." <sup>2</sup> Es evidente que esta diferencia tampoco ayuda a determinar el género, ya que historia y ficción se mezclan en la obra citada. Sin embargo, los dos criterios de Lope, arriba mencionados, sirven para demostrar la coexistencia de elementos de tragedia y comedia en El Cerco de Numancia. A manera de ejemplo, se hace la cita a continuación, obsérvese la intención del autor.

(Leonicio y Marandro comentan el extraño atuendo de Marquino)

LEONICIO. ¡En qué extraño traje viene!

MARANDRO. Quien con feos se entretiene,/ no es mucho que venga feo./ ... <sup>3</sup>

Se percibe una ligera intención humorística que hace mofa del traje de Marquino, a pesar de que sea éste, el mismo que vista Marquino al suicidarse en la escena siguiente.

Es necesario cuestionar por qué Cervantes mezcla o alterna los elementos característicos de la tragedia y la comedia.

<sup>1</sup> Vega, Lope de. Arte Nuevo de Hacer Comedias. Col. Austral, Espasa Calpe, S.A. de Ediciones. Madrid: 1967, pag. 12.

<sup>2</sup> Ibid., p. 13

<sup>3</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Numancia." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 184

la respuesta más razonable, seguramente coincidirá con la afirmación de Lope, anotada en seguida.

Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro minotauro de Pasifae, / harán grave una parte, otra ridícula: / que aquesta variedad deleita mucho. <sup>1</sup>

Es decir, Cervantes hacía coexistir el elemento trágico y cómico para complacer al público, probablemente.

Para determinar el género al que pertenece La Numancia habrá que recurrir a Aristóteles, cuando dice:

De esto, según algunos dicen, procede el llamar dramas a estas obras, porque imitan personajes en acción. <sup>2</sup>

Es verdad que esta clasificación resulta demasiado general, sin embargo, es acaso la más apropiada, dadas las condiciones híbridas de la obra, y si se toma en consideración que los géneros teatrales no eran absolutamente rígidos, en el siglo XVI.

A continuación, se citará la definición aristotélica de tragedia, con el propósito de comentar las similitudes que hay entre dicha definición y la obra de Cervantes, arriba mencionada.

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta exten-

(cont.-)

<sup>1</sup> Vega, Lope de. Arte Nuevo de Hacer Comedias. Col. Austral Espasa Calpe, S.A. Madrid: 1967, p.p. 14-15

<sup>2</sup> Aristóteles. Poética. Bib. de Inic. al Humanismo. Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid: 1972, p. 65.

sión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular, según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos. <sup>1</sup>

La Numancia trata de una acción de carácter elevado: es la lucha de un pueblo que emplea todos sus recursos, la diplomacia, la astucia, la religión y la hechicería; con el propósito de no dejarse someter al cautiverio y la deshonra. Es una acción completa, se inicia con el establecimiento del cerco, su parte media es el esfuerzo del pueblo numantino por librarse del yugo romano, y termina con la destrucción de todo lo valioso en Numancia a manos de sus propios pobladores, quienes luego se aniquilan entre ellos mismos. Asimismo, está dotada de cierta extensión (cuatro jornadas, durante las cuales, el pueblo numantino intenta escapar del cautiverio y los romanos tratan de someterlo), escrita en un lenguaje agradable (endecasílabos y octosílabos en rima consonante); y a través de personajes en acción. Lo que le ocurre al pueblo numantino, así como el sacrificio de Marandro, Leonicio y Bariato mueven al espectador a compasión. La antropofagia, el autexterminio, la aparición de un demonio, un muerto redivivo, mueven a temor.

Por lo tanto, se puede afirmar que La Numancia guarda un estrecho contacto con la tragedia, en los términos de la definición aristotélica.

Aristóteles plantea la organicidad del mito como una característica congruente con la unidad de acción, en los térmi

<sup>1</sup> Aristóteles. Poética. Bib. de Inic. al Humanismo. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972, p. 77



nos siguientes:

... así en el mito, ya que es la imitación de una acción, sea ésta una y entera y que las partes estén ensambladas de tal manera que, si se tra pone o se suprime una de ellas, quede roto y trastornado el todo, porque lo que se puede añ dir o dejar de añadir sin consecuencias aprecia bles, no forma parte del todo. <sup>1</sup>

Es indudable la organicidad de La Numancia, sin embargo, para demostrarla se han elegido tres escenas al azar. En primer lugar, la cuarta escena de la última jornada que sólo tie ne cinco parlamentos, podría considerarse prescindible; al analizarla, sin embargo, se percata uno de su valor, se trata de la confesión de Teógenes:

TEOGENES (a su Mujer).

.../ Yo soy, consorte amada, el que primero/  
dio el parecer que todos perezcamos/ antes que  
al insufrible desafuero/ del romano poder suje  
tos seamos;/ y en el morir no pienso ser postrero,  
ni lo serán mis hijos. <sup>2</sup>

Si se suprimiera la escena a la que corresponde la cita anterior, no sabría el espectador quién sugirió el exterminio, surgiría en él la pregunta y actuaría como distractor, la historia se desplomaría desde el punto de vista de estructuración lógica. Además entre las funciones esenciales de la obra están las de atraer la compasión y el horror del especta

1 Aristóteles. Poética. Bib. de Inic. al Humanismo. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972, p. 87

2 Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Numancia." Aguilar S.A., de Ediciones, vol. 1, p. 200

dor, si se toma en consideración el concepto aristotélico de tragedia, y esta escena cumple ambas funciones: despierta la compasión por la mujer de Teógenes y sus hijos, y el horror ante el parricidio que Teógenes va a cometer.

En segundo lugar, se eligió la primera escena de la tercera Jornada que también demuestra la organicidad de la obra. Al igual que en el caso anterior, esta escena tampoco se puede suprimir, ya que desempeña dos funciones esenciales: contribuye a consolidar la imagen de arrogancia de Escipión y muestra a los numantinos en el frustrado intento de salvar a su pueblo, mediante el empleo de su valor y fuerza; le proponen a Escipión que el combate entre un soldado romano y un numantino decida la victoria. Escipión no acepta, y les contesta arrogantemente:

ESCIPIÓN.

.../ Usad el medio del humilde ruego/ si queréis que se escape vuestro cuello/ de probar el rigor y filos diestros/ del romano cuchillo y brazos nuestros. <sup>1</sup>

No es posible suprimir la escena a la que pertenece la cita anterior, porque constituye uno de los intentos fallidos de salvación de los numantinos; en total son tres los recursos que emplean -inútilmente- para enfrentarse a los romanos, si se suprimiese alguno, parecería que no lo intentaron suficientemente. Además, Teógenes cobra en esta escena una estatura heroica, al mostrarse dispuesto a librar el combate, si los romanos aceptan la propuesta numantina.

Por último, considérese la segunda escena, de la Jornada Segunda; en ésta, Leonicio bronea con Marandro a causa de la

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Numancia." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 188.

distracción que éste último sufre, debido a su estado amoroso, según puede percibirse en la cita anotada en seguida:

LEONICIO. ¡Cómo te saca de seso/ tu amoroso pen  
samiento.

MARANDRO. Antes, después que le sienta,/ tengo  
más razón y peso.

LEONICIO Eso ya esté averiguado:/ que el que  
sirviere al amor,/ ha de ser por su  
dolor/ con razón muy más peñado. <sup>1</sup>

La escena anterior, al igual que las previamente analiza-  
das, no es prescindible, ya que establece la trama secunda-  
ria, cuya importancia se fundamentó páginas atrás.

Ahora bien, en cuanto al tipo de acción, Aristóteles dis-  
crimina entre acciones simples y complejas de la siguiente  
manera:

Los mitos son unos simples y otros complejos, pues  
las acciones, cuya imitación presentan, son eviden-  
temente de una de estas dos especies. Ahora bien,  
digo que una acción es simple cuando es, en el gen  
tido definido, coherente y unitaria, y el cambio  
de fortuna se verifica en ella sin peripecia ni re  
conocimiento, y compleja, cuando el cambio de for-  
tuna deriva de ella por medio de un reconocimiento  
o con peripecia, o con las dos cosas a un tiempo. <sup>2</sup>

De acuerdo a lo anterior, el mito en La Numancia es com-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Nu-  
mancia." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970,  
vol. 1, p. 181.

<sup>2</sup> Aristóteles. Poética. Sib. de Inic. al Humanismo.  
Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972, p. 92

plejo porque la acción imitada es compleja: el cambio de fortuna para Escipión ocurre acompañado de anagnórisis (de un tipo especial) y peripecia. Compruébese en seguida la afirmación anterior: al inicio de la última Jornada, Escipión aún está seguro de su triunfo; según pudo comprobarse en la segunda cita de la página veintitres del presente trabajo; y en la penúltima escena ocurre la anagnórisis, al enterarse Escipión de la destrucción de Numancia, junto con la peripecia que se completa al suicidarse Bariato.

Según Aristóteles, "peripecia es un giro de la acción contrario al que venía siguiendo."<sup>1</sup> La primera escena de la última Jornada mostraba a Escipión como un triunfador, seguro de sí mismo; cuando Bariato se suicida, después de la destrucción de Numancia, la acción gira en sentido opuesto: Escipión y sus soldados no están ya a punto de obtener las ganancias de su triunfo, puesto que no hay botín de guerra, no hay esclavos que atestigüen la victoria. En este sentido, es un fracaso.

En cuanto a la anagnórisis, Aristóteles la define en la cita que a continuación se escribe:

El reconocimiento o anagnórisis, como ya el mismo nombre lo indica, es una transición de la ignorancia al conocimiento.<sup>2</sup>

Este tipo de reconocimiento, se refiere a la identificación de un personaje por otro; sin embargo, Aristóteles amplía el concepto, como en seguida se advierte:

... hay también otras clases de reconocimiento.

(cont.-)

<sup>1</sup> Aristóteles. Poética. Bib. de Inic. al Humanismo. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972, p. 93.

pues también a la vista de objetos inanimados y de sucesos que han ocurrido pasa a veces lo que se acaba de decir, y el hecho de saber si alguien ha hecho o no tal cosa puede ser igualmente objeto de un reconocimiento. <sup>1</sup>

El reconocimiento o anagnórisis que le ocurre a Escipión se refiere precisamente a "estas otras clases": el protagonista ignora lo que el antagonista sugirió al pueblo numantino, y lo que -luego- ocurre. El reconocimiento se produce al enterarse Escipión del fin de Numancia y su pueblo. Además, Aristóteles añade a la definición de anagnórisis, un juicio de valor: "El más bello reconocimiento es el que va acompañado de peripecia." <sup>2</sup> No es difícil darse cuenta: La Numancia ofrece, precisamente, este tipo de reconocimiento. Ahora bien, ¿por qué Aristóteles juzga esta clase de anagnórisis como la más bella?, la razón posible es que para él, la organicidad y por ende la causalidad eran esenciales. Es decir, el reconocimiento, si es esencial, y en los términos de Aristóteles debe serlo, debe provocar no sólo una reacción de los personajes, sino también una consecuencia en la acción, y nada mejor que la peripecia, por lo radical y lo adecuado que resulta al espíritu trágico.

Aristóteles considera como partes constitutivas del mito: la peripecia y el reconocimiento, que ya se explicaron y ejemplificaron líneas atrás; y el suceso desastroso (pathos) que define así: "el suceso o hecho desastroso es una acción que

<sup>1</sup> Aristóteles. Poética. Bib. de Inic. al Humanismo. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972, p. 94

<sup>2</sup> Ibid., p. 94

destruye o hace sufrir." <sup>1</sup> En La Numancia se encuentran diversos ejemplos de esta tercera parte del mito: el suicidio de Marquino; la muerte de Marandro y el hermano de Lira; la madre numantina que trae un hijo al pecho y le ofrece beber su sangre y comer su carne para apagar su sed y saciar su hambre; el suicidio de Bariato, etc. Los sucesos anteriores ocurren en escena y provocan el sufrimiento y la compasión en el público. Según Aristóteles, "la compasión tiene por objeto al hombre que no merece su desgracia y el temor tiene por objeto al hombre que es igual a nosotros." <sup>2</sup> Ante la representación de La Numancia, el espectador experimenta compasión por los numantinos, en tanto que no merecen su desgracia; y temor, dado que son la representación de hombres como el propio espectador; los numantinos sufren la invasión de un pueblo extranjero que los sitia y pretende someterlos -permanentemente- al cautiverio, es decir, intenta convertirlos de hombres libres en esclavos.

En lo que se refiere al desenlace, Aristóteles comenta:

Por eso se equivocan los que critican a Eurípides de proceder así en sus tragedias y de dar a muchas de ellas un desenlace desgraciado. Esta práctica es correcta, como hemos dicho. He aquí una importante prueba de ello: en la escena y en los certámenes poéticos son las tragedias de esta clase las que se revelan más trágicas cuando están bien hechas. <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Aristóteles. Poética. Bib. de Inic. al Humanismo. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972, p. 95

<sup>2</sup> Ibid., p.p. 99-100

<sup>3</sup> Ibid., p.p. 102-103

El éxito que Aristóteles dice que gozaban las tragedias de finales infortunados, explica el por qué al repetirse este tipo de tragedia, dada su aceptación, vino a ser característico de toda tragedia ofrecer un final triste. De allí que sea tan difícil para un espectador contemporáneo, aceptar que Cervantes llamara comedia a La Numancia. Aristóteles establece el desenlace propio de las comedias de la siguiente manera:

Pero no es este el placer que da la tragedia: es más bien un placer propio de la comedia; en este efectivamente, los personajes que en el mito son los peores enemigos, como Orestes y Egisto, se van luego de haberse reconciliado en una amistad final, y no hay nadie que sea muerto ni nadie que mate. <sup>1</sup>

Por lo tanto, ni el lector del siglo XX, ni la crítica aristotélica, pueden afirmar que La Numancia sea comedia. Se trata más bien de una aproximación a la tragedia -en los términos aristotélicos- en lo que se refiere al mito; por lo que atañe a los personajes, se procede inmediatamente a su estudio. Aristóteles recomienda como personaje ideal de la tragedia al que representa a un:

... hombre que sin ser eminentemente virtuoso ni justo, viene a caer en la desgracia, no en razón de su maldad y de su perversidad, sino como consecuencia de un cierto error cometido. <sup>2</sup>

Escipión se ajusta, en cierta medida, a esta definición, ya que no es un personaje malvado que pretenda hacer el mal

<sup>1</sup> Aristóteles. Poética. Bib. de Inic. al Humanismo. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972, p. 103

<sup>2</sup> Ibid., p. 100

como un fin en sí mismo. Además, Escipión es un soldado romano al que ha sido encomendada la conquista de Numancia. Su error ha sido no llegar a un acuerdo con los numantinos, debido a su arrogancia. Ciertamente, Escipión tiene una falla de carácter, mas ello no lo hace malvado; no se da cuenta y en cambio, juzga como soberbia la actitud de los numantinos, por no aceptar la rendición incondicional que les exige. Hacia el final de la obra, cuando le informan de la destrucción de Numancia, Escipión hace las siguientes reflexiones, ya citadas con anterioridad:

¿Estaba, por ventura, el pecho mío/ de bárbara arrogancia y muertes lleno,/ y de piedad justísima vacío?/ ... <sup>1</sup>

El arrepentimiento de Escipión, que se percibe en la cita anterior, demuestra la estatura moral del personaje, y la raigambre cristiana de la obra.

Al juzgar un personaje, Aristóteles tomaba en consideración cuatro aspectos fundamentales:

Habría carácter si, como se ha dicho más arriba, las palabras o los actos del personaje describen una línea definida de conducta... El segundo punto es la adecuación. Así, se le puede dar a un personaje como carácter la virilidad, pero no es conforme a la naturaleza de una mujer el ser varonil o estatus... En tercer lugar viene la verosimilitud, ya que esto es otra cosa distinta de hacer el carácter bueno y

(cont.-)

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Comp. "La Numancia." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 204.



adecuado... El cuarto punto es la constancia; pues, aunque el personaje que es objeto de imitación no sea igual a sí mismo y aunque sea este el carácter de que se le revista, es necesario que sea igualmente desigual. <sup>1</sup>

En cuanto al primer criterio, mencionado en la cita anterior, Escipión cumple con él, ya que sigue una línea definida de conducta: arenga a sus soldados, les reclama su comportamiento indigno y luego de que éstos recapacitan, les ordena cavar el foso, alrededor de Numancia. En ningún momento se percibe que cambie su propósito, sino hasta el final, someter al pueblo numantino a la esclavitud, a la voluntad absoluta del imperio romano, al cautiverio. Desde la primera escena, Escipión declara su intención de dominio. Luego rechaza los ofrecimientos de paz de los numantinos y un reto para decidir la victoria mediante un combate entre dos soldados únicamente. Escipión se mantiene firme en su voluntad de conquistador hasta el desenlace, en el que se arrepiente de su intransigencia y arrogancia. Por lo tanto, se puede afirmar que los parlamentos y la manera de proceder de Escipión describen una línea definida de conducta.

El segundo aspecto del que habla Aristóteles es la adecuación. Las características que presenta Escipión son las adecuadas al personaje, y éstas son: astucia, arrogancia, ambición de gloria, virilidad, nobleza, valentía, capacidad de persuasión y liderazgo. Se afirma que Escipión es astuto por que elige cercar a los numantinos, mediante un foso y un muro, en lugar de una batalla, para la cual su ejército no estaba

<sup>1</sup> Aristóteles. Poética. Bib. de Inic. al Humanismo. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972, p.p. 110-111.

preparado, ni tenía el coraje suficiente. Escipión mismo desconfía de sus soldados, la prueba es que cuando Marandro y Leonicio asaltan el campamento romano y los vigías tocan al arma, Escipión dice:

¿Qué es esto, capitanes? ¿Quién os toca/ al arma en tal sazón? ¿Es, por ventura,/ alguna gente desmandada y loca/ que viene a demandar su sepultura?/ Mas no sea algún motín el que provoca/ tocar el arma en recia coyuntura:/ que tan seguro estoy del enemigo,/ que tengo más temor al que es amigo. <sup>1</sup>

Se califica a Escipión de arrogante, ya que pretende una rendición incondicional de un enemigo al que ni siquiera ha vencido en combate. Su ambición de gloria, se distingue, claramente, cuando dice:

Con uno solo que quedase vivo/ no se me negaría el triunfo en Roma/ de haber domado esta nación soberbia,/ ... <sup>2</sup>

Cuando Jugurta le informa que ha visto un joven numantino en lo alto de una torre, Escipión dice que eso le basta para triunfar en Roma: es evidente, que desea el triunfo. Por otra parte, de la cita anterior se deduce que la destrucción de Numancia no significa el triunfo para el general romano, supuesto que él mismo dice que bastaría un sólo numantino vivo para obtener el reconocimiento de su triunfo en Roma, luego entonces, al morir Bariato, le será negado el triunfo en la capital del Imperio. Sin embargo, antes de la escena con Bariato, Mario ya declara la derrota:

1 Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Numancia". Ed. Aguilar. Madrid: 1970, Vol. 1, p. 196.

2 Ibid., p.203

MARIO.

En balde, ilustre general prudente,/ han sido nuestras fuerzas ocupadas./ En balde te has mostrado diligente, pues en humo y en viento son tornadas/ las ciertas esperanzas de victoria,/ ... <sup>1</sup>

En cuanto a la virilidad de Escipión, la demuestra al superar el momento de vacilación que tiene al iniciarse la obra, y enfrentarse energicamente, a sus tropas que habían caído en la molición, la gula y la lujuria.

Para demostrar la nobleza de Escipión, sirva la cita que se anota en seguida:

QUINTO FABIO (a los Embajadores numantinos).

El descuido pasado nuestro ha sido/ el que les hace hablar de aquesta suerte;/ mas ya es llegado el tiempo y es venido/ do veréis vuestra gloria y vuestra muerte.

ESCIPION (a Quinto Fabio).

El vano blasonar no es admitido/ de pecho valeroso, honrado y fuerte./ Templa las amenazas, Fabio, y calla,/ ... <sup>2</sup>

La nobleza de Escipión se demuestra, también, en su arrepentimiento, al final de la obra; su valentía la muestra al intentar la incursión dentro de Numancia, aunque Jugurta lo disuade. Por último, Escipión despliega su capacidad retórica, al pronunciar su arenga en la primera Jornada, además de su liderazgo, puesto que logra que sus tropas terminen de ca-

1 Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Numancia". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 203

2 Ibid., p. 176

var el foso, y hacer el muro. En conclusión, Escipión demuestra ser astuto, arrogante, ambicioso, viril, noble, valiente, persuasivo y con capacidad de liderazgo; características que resultan adecuadas a la personalidad de un jefe militar romano; cumpliéndose así el requisito aristotélico de la adecuación.

El tercer criterio que menciona Aristóteles, es el de la verosimilitud: la gran correspondencia que hay entre el personaje histórico y el literario contribuyó a la verosimilitud. El cuarto y último aspecto que trata el estagirita, en relación a los personajes, es la constancia o consistencia.

El desarrollo del personaje Escipión es consistente, no hay variación ilógica alguna; parte de una duda razonable, se consolida como jefe militar, persuade a sus soldados para que modifiquen sus hábitos y costumbres, obtiene su admiración, plantea una estrategia y se mantiene fiel a ésta. Al final se da cuenta que ha fracasado, acepta su error, y lamenta haberlo cometido. En suma, no hay nada que se aleje o contraponga respecto del planteamiento inicial del personaje. Por lo tanto, es indudable que Cervantes diseña y desarrolla el personaje de Escipión -deliberadamente o no- en estricto apego a las cuatro condiciones que requiere Aristóteles para afirmar que hay carácter. Cervantes realiza el personaje de Escipión, de tal forma, que logra convencer al espectador.

Una vez que se ha terminado el análisis del protagonista, se procederá al estudio del antagonista, es decir, Teógenes.

En cuanto al primer punto que Aristóteles señala para la construcción de un personaje, Teógenes se ajusta correctamente a éste, ya que sus parlamentos y su comportamiento responden, sin duda, a una línea definida de conducta. Teógenes inicia su planteamiento, al igual que Escipión, a partir de u

na duda, según se observa en seguida.

TEOGENES (a los Gobernadores numantinos).

Mirad si imagináis algún remedio/ para salir de tanta desventura,/ porque este largo y trabajoso asedio/ sólo promete presta sepultura./ ...<sup>1</sup>

El hecho de que Escipión y Teógenes se desarrollen a partir de una duda, contribuye a dar unidad a la obra, y verosimilitud, ya que la duda los hace parecer no como héroes de humanizados que conocen todas las respuestas, sino "reales", en cuya condición natural se encuentra la acción de dudar. Teógenes duda que los numantinos puedan salir con vida del si tío impuesto por los romanos, a no ser que algunos de los gobernadores de Numancia propongan una nueva estrategia. Cuando el cuarto gobernador numantino sugiere que sea propuesto a los romanos un combate, entre dos soldados -un numantino y uno romano- para decidir la victoria, Teógenes se ofrece para pelear, lo que demuestra en cierta medida una línea de conduc ta ya definida: ha solicitado una sugerencia para salvar a Numancia, y cuando se le hace, él mismo se ofrece para llevar la a cabo. Teógenes reúne características que son adecuadas al tipo de personaje que representa. Teógenes es valeroso, de lo contrario no se habría ofrecido al combate, antes mencionado. Luego, su valor se torna en audacia; después del su sacrificio frustrado de los sacerdotes y el suicidio de Marquino; según puede comprobarse en la cita a continuación:

TEOGENES (a Ceravino, Marandro y otros).

.../ Esta noche se muestre el ardimiento/ del numan  
(cont.-)

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Human-  
cia." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970. vol. 1,  
p. 179

tino acelerado pecho,/ y póngase por obra nuestro intento./ El enemigo muro sea deshecho; salgamos a morir a la campaña,/ y no como cobardes en estrecho./<sup>1</sup>

Teógenes, siempre dispuesto a escuchar, resuelve no cumplir su deseo de atacar, a instancias de Lira y otras mujeres numantinas; y propone que se destruya todo objeto valioso en una gran hoguera en el centro de la plaza.

Al igual que Escipión, Teógenes ambiciona la fama y la gloria, compruébese esto último en el parlamento que a continuación se cita, en forma parcial.

TEOGENES (a Caravino, Marandro, Lira y otros).  
.../ Sólo se ha de mirar que el enemigo/ no alcance de nosotros triunfo o gloria;/ antes ha de servir él de testigo/ y si todos venís en lo que digo,/ mil siglos durará nuestra memoria,/ ...<sup>2</sup>

A diferencia de Escipión, Teógenes desea la fama y la gloria no para sí mismo, sino para su ciudad y coterráneos. Es el germen nacionalista que incendia el espíritu de los espectadores. Teógenes ama a Numancia y no desea verla sometida a la rapaña de los romanos. Ha concebido un plan desesperado que no sólo librará a los numantinos del cautiverio sino que los cubrirá de gloria. Teógenes plantea la autodestrucción de Numancia y deja entrever que ha concebido algo aún más grave. Es decir, Teógenes ya previó el autoexterminio, según se podrá comprobar después, él provocará el desenlace. A la manera de Medea (Eurípides) que mata a sus hijos "a sabiendas" Teógenes matará a los suyos también. Es un personaje astuto y audaz, ya que logra convertir en fracaso el triunfo de los romanos, aunque a un precio muy elevado. En cuanto a su ver-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, M. de. Obras Comp. "La Numancia". Ed. Aguilar. Madrid: 1970, vol. I, p. 188

<sup>2</sup> Ibid., p. 191

similitud, no hay nada que la desmerezca. Su repetida disposición a la muerte, hacen verosímil su acto heroico final. Teógenes presenta un desarrollo consistente: duda, pregunta, propone y realiza. Es decir, duda sobre el fin de Numancia, pregunta a los gobernadores sobre las posibles alternativas para enfrentar el sitio, propone ser él quien se enfrente al paladín de los romanos, así como lanzar un ataque suicida, y en vista de que Lira y otras mujeres se oponen a ello, propone la autodestrucción y el exterminio, según le confiesa a su esposa (Jornada IV, 4ª escena). Teógenes mismo mata a sus hijos; y muere entre las llamas, a las que se ha lanzado —aún con vida— según dice Cayo Mario. En suma, Teógenes resulta un personaje bien diseñado, de acuerdo a los cuatro aspectos fundamentales que señala Aristóteles.

En cuanto a los personajes de la subtrama, se procede a analizar a Marandro, Leonicio y Lira.

Marandro, Lira y Leonicio tejen la trama secundaria que permite equilibrar la principal. La trama principal está expuesta casi en su totalidad en versos endecasílabos, trágicos, sentenciosos, grandilocuentes. La trama secundaria está desarrollada casi exclusivamente, en versos octosílabos, ligeros rítmicamente, aptos para la intensidad emotiva lo mismo que para expresar ciertas "pinceladas" humorísticas. Tal y como ya se había señalado, anteriormente, la trama principal le permite al espectador tener una visión general del conflicto. La trama secundaria, en cambio, le da al espectador —a través de Marandro, Lira y Leonicio— obtener una visión particular del problema. El exterminio que ocurre en la trama principal expresa un heroísmo casi hierático, que se ve equilibrado por el de Marandro y Leonicio, por su carácter más humano. La aniquilación horroriza; el sacrificio de Marandro y Leonicio conmueve, por el sentimiento de amor y amistad que

impulsa a uno y otro, respectivamente.

Marandro representa a un soldado, amigo de Leonicio, enamorado de Lira y fiel a Numancia. Marandro sigue una línea definida de conducta: ama a Lira con la intensidad necesaria para arriesgar y ofrendar su vida por ella, y sin embargo no falta a su deber hacia Numancia, según él mismo declara:

MARANDRO ( a Leonicio).

.../ ¿Dejé yo la centinela/ por ir donde está mi da-  
ma,/ o estoy durmiendo en la cama/ cuando mi capitán  
veía?/ ¿Hásmelo visto tú faltar/ de lo que debo a mi  
oficio,/ para algún regalo o vicio/ ni menos por  
bien amar?/ Y si nada no has hallado/ de que debo  
dar disculpa,/ ¿por qué me das tanta culpa/ de que  
sea enamorado?/ ...<sup>1</sup>

Como puede observarse en la cita anterior, Marandro es de temperamento impulsivo, pues se irrita de que Leonicio, entre burlas y veras le haya reprochado estar enamorado, en un momento en que su ciudad está en grave peligro.

Marandro es supersticioso, y ello se percibe cuando él se entristece al ver que un demonio frustra la ceremonia de la ofrenda. Leonicio se lo reprocha:

Leonicio ( a Marandro).

Marandro, al que es buen soldado,/ agüeros no le dan  
pena,/ que pone la suerte buena/ en el ánimo esfuerza  
do,/ y esas vanas apariencias/ nunca le turban el ti-  
no:/ su brazo es su estrella o sino;/ su valor, sus  
influencias.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras completas. "La Numancia". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970, vol.1, p.181

<sup>2</sup> Ibid., p. 184



Marandro es supersticioso mas no cobarde, incluso se aproxima a la audacia al concebir y llevar a cabo el asalto al campamento de los romanos. Su nobleza le dicta rechazar el ofrecimiento de Leonicio que desea acompañarlo en su empresa, aunque luego acepta. En resumen, Marandro es supersticioso, audaz, fiel y noble; características que resultan adocundas al personaje, y debido a las cuales el público simpatiza con él. En cuanto a la verosimilitud, se puede decir que no hay ni en sus parlamentos, ni en sus actos algo que la empañe. El asalto al campo romano es verosímil por tres razones: en primer lugar, los soldados romanos que sitiaban Numancia no gran temibles para los numantinos, de no ser por su enorme número, ya que conocían bien su indisciplina. En segundo lugar, el espectador de diversas épocas, en mayor o menor medida, ha tenido la noción de que el amor lo puede todo; a Marandro lo impulsa el amor, de allí que sea verosímil su empresa. En tercer lugar, Marandro no sobrevive a su acto heroico sino lo suficiente para entregarle a Lira, el mendrugo de pan; si hubiese sobrevivido a semejante audacia, habría sido inverosímil. Por último, la constancia o consistencia del personaje. Marandro se muestra como fiel amigo de Leonicio y apasionado amante de Lira, y como tal se comporta a lo largo de la obra. En conclusión, Marandro cumple con las características que uhala Aristóteles para el diseño de un personaje.

Lira observa una línea de conducta definida, es la fiel amada de Marandro y no deja de serlo en momento alguno. Se muestra como un personaje esencialmente racional, en casi todos sus parlamentos, tiende a la reflexión. Demuestra inteligencia sobresaliente y capacidad retórica, pues logra, junto con otras mujeres numantinas, convencer a Teógenes de no abandonarla. Su comportamiento y sus parlamentos son convincentes y verosímiles. Al morir su madre, su hermano y Marandro,

decide quitarse la vida, mas no tiene el valor suficiente, lo que resulta congruente con su carácter; se trata de un personaje capaz de reflexionar e incluso de convencer, mas no de actuar. El suicidio de Lira, por otra parte, habría resultado incongruente, según la tipología del personaje, y además excesivo en términos de tensión dramática.

Leonicio conserva una línea definida de conducta, actúa a manera de "conciencia crítica" de Marandro. Censura su amor hacia Lira en momentos tan poco propicios, critica severamente la superstición de Marandro, y el comportamiento de Lira, por haber confesado su hambre a Marandro. Aunque reprueba el audaz ofrecimiento de su amigo a Lira, su amistad con él es más fuerte que su razón, y por eso lo acompaña en su descabellada empresa. Leonicio muere en el asalto al campamento romano, posiblemente al "cubrir" la retirada de Marandro, dado que este último no se da cuenta del momento en el que Leonicio cae víctima de los romanos. Leonicio es el paradigma de la amistad, su comportamiento es congruente con la concepción que refleja el personaje a través de sus parlamentos. Su muerte en el terreno enemigo logra darle verosimilitud al asalto y a su conducta, además atrae la compasión del público.

Ahora bien, para juzgar a los personajes que forman parte del coro, hay que recordar lo que dice Aristóteles al respecto:

El coro debe ser considerado también como uno de los actores, debe formar parte del conjunto de la acción y colaborar a su desarrollo, ... <sup>1</sup>

Las funciones que cumple el coro en La Numancia no difie-

<sup>1</sup> Aristóteles. Poética. Biblioteca de Iniciación al Humanismo. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972, p. 125

ren de lo que establece Aristóteles en la cita anterior, ni tampoco de las que generalmente tenía en las tragedias griegas, lo cual demuestra su gran cercanía a éstas en el estilo.

Las funciones que se pueden distinguir en el coro de La Numancia son: apoyo a lo dicho por algún personaje, presentar personajes, ser portavoz de una colectividad, sugerir posibles soluciones al conflicto, predecir el futuro, provocar miedo o compasión en el público, abreviar la acción por medio de parlamentos de carácter narrativo y ser parte de la acción.

Cervantes incluye al coro, probablemente, con el fin principal de proporcionarle a la obra un espíritu de epopeya nacional.

Se trata de un pueblo que rehusa someterse al cautiverio, cuando ésto significa la pérdida total de la libertad y la humillación ante el invasor. Es el heroísmo de un pueblo que exige la muerte de sus hijos, antes que perder la libertad que les dieron al nacer.

La obra expresa uno de los sentimientos más angustiosos para el hombre que es el de la impotencia frente a una fuerza superior. Cervantes conoció bien este sentimiento debido a las diversas ocasiones en que fue injustamente privado de su libertad. La impotencia es el denominador común de los cautivos en las comedias de Cervantes, desde La Numancia hasta La Gran Sultana, en las cuales queda impreso con gran expresividad.

Cervantes se ciñe al hecho histórico en muchos aspectos, lo que contribuye a la verosimilitud, según el criterio aristotélico; y cuando se aparta de la historia, lo hace de tal forma que el impacto emotivo en el público es mayor.

La influencia erasmista en Cervantes lo conduce a escribir expresando cuando menos dos niveles posibles de significa-

ción. En La Numancia, Cervantes incurre deliberadamente en anacronismos, para sugerir un segundo nivel semántico (v.p.ej. el parlamento de Teógenes en la página 179). Cervantes no ignora que es imposible hablar de "españoles" en la época de los numantinos; se trata de una denuncia velada respecto de los renegados españoles que en la época de Cervantes, se unían a los turcos para atacar las naves y tierras hispanas.

En el aspecto formal se concluye que la obra en cuestión, se ajusta a la definición aristotélica de tragedia, así como a los requisitos que el estagirita establece para la construcción de personajes; además, el protagonista y el antagonista parten de una duda que los humaniza (a la manera de los grandes personajes de William Shakespeare -Hamlet, McBeth, Othello-).

El pensamiento lógico que fundamenta la obra es básicamente analógico y se refleja en la posibilidad del espectador de "asomarse" en forma alternada y constante a la concepción del mundo de numantinos y romanos, respectivamente.

Mientras la trama principal ofrece una visión objetiva y analógica del conflicto, la trama secundaria permite una visión subjetiva del mismo. Ambas tramas cumplen propósitos esenciales de la obra, en los términos de una tragedia aristotélica, ya que el final de la trama principal horroriza y el de la trama secundaria conmueve.

Cervantes escribe la obra, sólo tres años después de haber recuperado su libertad en Argel, de allí que se advierta en La Numancia un nivel de angustia desesperado y trágico. El cautiverio es la impotencia, la pérdida de la fe en todos y en casi todo; no hay lugar para el amor o la vida, sólo para la muerte y la gloria; el suicidio individual y el colectivo se justifica, en rechazo a la esclavitud y en la búsqueda de la gloria.

E L T R A T O D E A R G E L .

Miguel de Cervantes Saavedra

Si La Numancia fue analizada según la visión aristotélica porque su propio desarrollo así lo requirió; El Trato de Argel, en cambio, no admite en modo alguno tal perspectiva, debido a que los "ojos" del estagirita no pueden apreciar siquiera su estructura, la prueba es que la crítica neoclásica la juzga, en el mejor de los casos, como un conjunto de cuadros costumbristas.

El análisis que se efectúa, persigue determinar las ideas centrales en la obra, en relación al tema del cautiverio: se determina el método de exposición lógico que empleó el autor, los diversos tipos de cautiverio, las intenciones de la obra; se estudian la trama principal y la secundaria, mediante esquemas, a partir de los conflictos que generan los personajes; después, se analizan los personajes principales y la situación en la que está inmerso cada uno. Por último, se hacen algunas reflexiones sobre la importancia relativa de cada personaje, de acuerdo al número de parlamentos que le ha sido asignado y las consecuencias que tiene, en relación a las ideas que sustenta la obra.

Debido a las fuentes históricas de la obra, se partirá de un breve panorama de Argel; Sobrepoblada ciudad portuaria que Aruch Barbarroja arrebató a España en 1516; tenía una muralla y un foso que la circundaba; calles estrechas, mal empedradas y sucias; casas sin ventanas, azoteas colindantes y patio al medio; cien mezquitas; muchas fuentes públicas y en las montañas, casas con hermosos jardines. Sus habitantes: moros, turcos, judíos y esclavos. Los moros eran, según su origen: "baldís" de la ciudad, azuagos de los reinos del Cuco y Labes, alarbes de los aduares, mudéjares y tagarinos de España. Los baldís se dedicaban al comercio o a oficios diversos, vestían camisa y pantalones de lienzo. En la cabeza una toca blanca de lienzo que les cubría el cuello y caía al pecho,

Calzaban botas delgadas, hasta las rodillas, o chinelas lustradas, abiertas al frente, con flecos de seda. Los cabaltes eran jardineros, remeros, o bien se dedicaban a la venta de hierbas, frutas, carbón, y otros productos. Vestían zaragüelles y camisa, se cubrían la cabeza con un alquicel o un pedazo de toquilla envuelto en alguna barreta, y caminaban descalzos. Los alárbes eran limosneros. Los mudéjares y tagarinos se ocupaban en la fabricación de armas y pólvora, la carpintería, o bien en trabajos de herrería, albañilería, sastrería, o zapatería. Los turcos eran comerciantes y usureiros, vestían camisa larga y ancha de las mangas y el talle, y zaragüelles. En tiempos de frío vestían un jubón de paño de algún color, con mangas hasta los codos y encima una especie de sotana abierta al frente, con botones, de mangas cortas y de color; se rapaban la cabeza y llevaban el cuello totalmente descubierto. Usaban zapatos de cuero rojo o amarillo, puntiagudos y con estoperoles. Los judíos eran de tres castas: sefardíes (de España), Francia o Italia, y naturales de África; algunos vivían del comercio y otros de la platería.<sup>1</sup> La cita a continuación se refiere al trato que recibían los judíos de los demás habitantes de Argel:

Eran tan odiados y vejados de todo el mundo, turcos, moros y cristianos, que cualquier morillo, al encontrarse a un hebreo, por principal que fuese, le hacía quitar la barreta o toca de la cabeza y descalzar las chinelas, y le daba con ellas mil bofetones ... si por casualidad un cristiano hallaba en la calle a un judío, propinábale cien pescozones; y así

(cont.-)

<sup>1</sup> Astrana Marín, Luis. Vida Ejemplar y Heroica de Cervantes Saavedra. Instituto Editorial REUS. Madrid: 1949, tomo II

el judío se disponía a devolvérselos y lo veía algún moro o turco, inmediatamente se ponía de parte del cristiano, aunque fuera un vil esclavo, diciéndolo a veces que matara al perro judío. <sup>1</sup>

Los judíos vestían zaragüellos de lienzo y camisa, y un sayo largo, como sotana, de color negro, y albornoz encima, de color blanco o negro. Los de España usaban barretas redondas de aguja, de Toledo. Los de Africa, toca blanca de lienzo sobre bonete rojo, como los moros, aunque descubierto el copete. Los de Constantinopla, turbantes de telas finas.

La ocupación más lucrativa era la venta de la mercadería robada por los corsarios, en especial la venta de cautivos que Cervantes refleja fielmente en El Trato de Argel.

Los soldados eran espays o genízaros. Los espays constituían un cuerpo de caballería a la defensa de la ciudad y para la protección del rey. Los genízaros eran propiamente la armada, gozaban de grandes libertades y eran hijos de cristianos rumanos, cautivados desde pequeños, o renegados no judíos. Los genízaros eran muy temidos, ya que si algún otro los tocaba, lo mataban con una hacha que siempre traían en la mano, o cuando menos le cercenaban un miembro del cuerpo.

Las moras solían vestir camisas blancas de lienzo, anchas y muy delgadas, largas hasta los pies, y sin cuello, encima otra camisa o una prenda llamada almalafa que era una especie de sábana enredada al cuerpo. Las turcas o renegadas usaban un sayo hasta media pierna, encima de la camisa, muy abierto en los pechos, con botones de oro y plata, y un manguito que les protegía del codo a la muñeca. Todas las mujeres reco-

<sup>1</sup> Astrana Marín, Luis. Vida Ejemplar y Heroica de Cervantes Saavedra. Instituto Editorial REUS. Madrid: 1949, tomo II, p. 492



gían su cabello detrás de una especie de cofia de seda color verde, amarilla o roja. Algunas agregaban encima y alrededor un trenzado con adornos de oro en las puntas, enredado al cuello y cayendo hasta la cintura. Otras, las más ricas, una barreta redonda de brocado o labrada en oro sobre damasco, con perlas o piedras preciosas. En casa andaban descalzas o con chinelas de cuero, doradas, abiertas por delante, con flecos o borlas de seda. Se adornaban el cuello con muchos collares y las manos con diversos anillos. Si salían a la calle, usaban pantalones blancos hasta los tobillos y zapatos negros. La cara cubierta -excepto ojos y frente con un velo sujeto al cuello- y encima una almofaca alrededor del cuerpo. Las judías se ataviaban de manera semejante, salvo que en lugar de zapatos usaban chinelas negras, y no usaban la almofaca; tampoco se hacían acompañar por esclavas, como las moras y turcas. El maquillaje consistía de un polvo compacto de color blanco y rojo con el que se embadurnaban la cara, en las mejillas se pintaban figuras abstractas; algunas moras no sólo se pintaban la cara sino también el cuello, mugos y pechos. Usaban flecos y rizos en la frente y en las sienes. La ocupación de las mujeres era improductiva, se dedicaban a comer, bailar, tañer algún instrumento musical, visitar a sus amigas; solían ser devotas y aunque se les prohibía la entrada a las mezquitas, frecuentaban las ermitas y los sepulcros de morabutos y parientes. <sup>1</sup>

En cuanto a sus casas, ya se ha dicho que carecían de ventanás, salvo algunas que tenían un agujero por el cual se sagaban, y que siempre se encontraba cubierto con alguna tela u manera de cortina. La entrada de algunas casas estaba adorna

<sup>1</sup> Astrana Marín, Luis. Vida Ejemplar y Heroica de Cervantes Saavedra. Instituto Editorial REUS. Madrid: 1949, tomo II p. 492.

da con mosaicos. En el interior había un lecho con dos colchones, un par de cojines, una o dos alfombras y estereras (donde comían y dormían); en los casos de los muy ricos, cubrían las paredes con algunas cortinas hechas de trozos de tafetán de colores y se sentaban en cojines de seda. En algunos casos, una arquilla o dos para guardar tocados y prendas de vestir, aunque la mayor parte de la ropa colgaba de una esoga. Cuando comían, no usaban ni manteles ni servilletas, sólo dos toallas, en las que todos se limpiaban; utilizaban vasos de barro o cobre, y algunos de cristal traídos de Constantinopla.

Y por último, los cautivos: en caso de recibir buen trato, vestían casaca de paño azul, corta, con medias mangas y sin cuello, calzones de lienzo azul, con bonete del mismo color, bota de piel muy delgada (hasta la rodilla) sobre la que se ponían chinelas o zapatos, y un alfanje morisco puesto en un tahelí que atravesaba el pecho. El trato que recibían los cautivos era muy diverso. Los judíos los trataban bien. Los demás trataban a los cristianos de acuerdo a la cantidad que esperasen recibir como rescate. Si el dinero del rescate tardaba mucho, el trato era en extremo cruel. Algunos cautivos eran encerrados y cargados de cadenas en pies, manos y cuello, golpeados con frecuencia para que apurasen a sus parientes a rescatarlos.<sup>1</sup> En cuanto a los cautivos que sacan a la calle, los emplean así:

... para trabajar en las obras o para labrar los edificios o para ayudar en las murallas; y con los traer tan cargados de cadenas, de traviesas y de grillos, los hacen arrancar en las pedreras las piedras, traerlas a cuestras a casa, amasar el barro, garbi-

<sup>1</sup> Astrana Marín, Luis. Vida Ejemplar y Heroica de Cervantes S. Inst.Ed.REUS. Madrid: 1949, vol. II

llar la cal, juntar la arena, carrear el ladrillo, la madera y los mármoles. El servicio todo de casa, ¿quién lo hace sino estos mozquinos y con las mismas cadenas a cuestras?... Los campos ellos los labran, las vacas y ganados ellos los apascientan, las viñas ellos las cavan, los jardines ellos los plantan, las huertas ellos las siembran, las riegan, las cultivan y las guardan. Y en todos estos trabajos, casi siempre, los más traen a las espaldas un moro o vil negro por guardián, el cual con un muy duro palo o bastón en la mano, por do van los va de continuo moliendo y pisando las entrañas a palos, sin dejarlos reposar ni aun limpiar el sudor... <sup>1</sup>

Huelga decir que ante semejante cautiverio, muchos cristianos abjuraban de su religión, por verse libres del sufrimiento.

Después de concluir esta visión rápida y general sobre la ciudad de Argel, sus habitantes e indumentaria, se procederá en seguida al análisis de El Trato de Argel.

Tal y como ya fue señalado con anterioridad, el análisis de la obra se enfoca en las ideas, estructura y personajes. La metodología empleada es ecléctica y persigue determinar las ideas fundamentales en la obra, en relación al tema del cautiverio.

Los métodos de exposición que emplea Cervantes en este cuento, parecen ser dos -principalmente- el analógico y el casuístico. Se dice que utiliza el método analógico porque Cervantes la escribe enfocando dos tipos de cautiverio, a través de

<sup>1</sup> Astrana Marín, Luis. Vida Ejemplar y Heroica de Cervantes Saavedra. Instituto Editorial REUS. Madrid: 1949., vol. II, p. 510

sus personajes, y los ofrece al espectador para su comparación. Cervantes trata sobre el tipo de cautiverio que se ejerce en contra de la integridad física de la persona y el que suprime la libertad de amar a otro que no sea aquel que lo ha cautivado a uno, afectivamente; ya sea que se trate del amor entre humanos o del amor de un hombre o mujer a Dios. En el caso del protagonista, Aurelio, resulta que se queja de un doble cautiverio, como se puede concluir de la cita que se proporciona a continuación:

AURELIO.

Pondérase mi dolor/ con decir, bañado en lloros,/ que  
mi cuerpo está entre moros/ y el alma en poder de A-  
mor./ Del cuerpo y alma es mi pena:/... <sup>1</sup>

Además, Aurelio se ve expuesto a un tercer cautiverio, aún más riguroso; Zahara, la esposa de su amo, lo asedia con requiebros amorosos. Aurelio es buen cristiano y sabe que si cede ante los impulsos amorosos de ella, su alma perderá el amor divino y será condenada a vivir lejos de Dios, eternamente, en el fuego del infierno, por lo que hace la reflexión siguiente:

AURELIO.

Que sea mi vida mucha, o que sea poca,/ importa poco;  
solo el que bien muere/ puede decir que tiene larga  
vida,/ y el que mal, una muerte sin medida. <sup>2</sup>

La cita anterior muestra una comparación tácita entre el cautiverio físico y el del alma, siendo éste último, el de ma

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 129

<sup>2</sup> Ibid., p. 134

por peso y trascendencia para Aurelio.

Por otra parte, Cervantes establece -tácitamente- una comparación entre dos tipos de amor, la analogía es evidente: por una parte el amor sano entre Silvia y Aurelio, y por otra parte el amor impuro que Yzuf experimenta por Silvia y Zahara por Aurelio. El amor que Silvia y Aurelio comparten es puro, en tanto que surge de una atracción física y espiritual entre los cónyuges. En cambio, el amor que atormenta a Zahara e Yzuf surge de un intenso deseo carnal, fuera del matrimonio. Frente al amor impuro que le ofrece Zahara a Aurelio, él concibe su amor por Silvia como defensa, según se advierte en la cita que se anota en seguida:

AURELIO.

.../¡Vaya lejos de mí el intento vano! / ¡Fuera, pensamiento mal nacido! / ¡Que el lazo enredador de Amor insano, / de otro más limpio amor será roto! /... <sup>1</sup>

Además, Aurelio le advierte a Zahara la impureza de su amor por él. En cuanto a Yzuf, Azán -el rey moro- es el que reprueba la impureza de su amor hacia Silvia. Compruébese en la cita inmediata, el deseo carnal de Yzuf y la censura del rey de Argel:

REY (a Yzuf)

¿Tal osaste decir, oh moro infame? / Llévadlo abajo, y dadle tanto palo, / hasta que con su sangre se derrame / el deseo que tiene torpe y malo.

YZUF.

Dame, señor, mi esclava, y luego dame / la muerte en fuego, a hierro, a gancho, en palo. <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 156

<sup>2</sup> Ibid., p.164

Aurelio reprueba el amor de Zahara, en primer lugar por ser ella de otra religión y en segundo lugar, por ser casada; lo que refleja la importancia de la religión en el siglo XVI. Es razonable suponer que el rey Azán reprueba el amor de Yzuf por las mismas razones: Azán califica su deseo como torpe y malo; torpe, puesto que se dirige a una cristiana, y malo, por ser casada. El intenso deseo sexual de Yzuf por Silvia es evidente, debido a su aceptación de cualquier clase de muerte, con tal de poseerla, antes de morir.

El desarrollo de la obra es analógico debido a que ofrece al espectador la posibilidad de comparar las dos clases de amor, hasta aquí expuestas, según se ha señalado, anteriormente. Sin embargo, es necesario señalar que aunque la analogía se expresa en la obra de una manera implícita, hay algunas comparaciones que se presentan de modo explícito y con el propósito de hacer un determinado énfasis. Considérese, por ejemplo, la cita a continuación.

(Se refiere al parlamento en el que se narra la tortura y muerte de un sacerdote valenciano)

SEBASTIAN.

.../ Queda el cuerpo en la marina/ quemado y apedreado;/ el alma el vuelo ha tomado/ hacia la región divina./ Queda el moro muy gozoso/ del injusto y crudo hecho;/ el turco está satisfecho;/ el cristiano, temeroso/ ... <sup>1</sup>

Se observa en esta cita, la característica visión ontológica de la época, la que sostiene la dicotomía cuerpo alma;

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 138

además, la cita muestra el gusto por el pensamiento analógico de Cervantes.

Adviértase, en seguida, la analogía y su empleo como parte de una filosofía popular:

MORO (a Yzuf).

.../ En la guerra hay mil ensayos/ de fraude y de astucia llenos:/ acullá suenan los truenos y acá disparan los rayos. <sup>1</sup>

Cervantes emplea la analogía en el desarrollo de El Trato de Argel no únicamente por sus posibilidades poéticas, sino también por su fuerza retórica. Esta obra tiene -además del propósito estético literario- un fin político, y por eso importa mucho que los parlamentos y las situaciones presentadas, logren convencer al espectador. De allí que Cervantes recurra también a la casuística: El empleo de tal recurso filosófico, retórico y literario puede encontrarse en los sermones y anxiemplos medievales o las parábolas bíblicas o incluso en la estructuración misma del Quijote. La trama secundaria en El Trato de Argel revela el empleo de la casuística, en tanto que va mostrando situaciones y personajes diversos que refuerzan la intención política y aparentemente religiosa de Cervantes; además, uno de los personajes llamado Saavedra, de indudable connotación autobiográfica, recurre a la casuística para convencer a otro personaje de su mal proceder. En primer lugar, se analizará la intención del autor: Cervantes pretende influir en el ánimo de "tres espectadores", por así decirlo, ellos son: el rey Felipe II, la Iglesia Católica, y el pueblo español. Al rey lo intenta convencer de la recon-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 146

quista de Argel, argumentando lo fácil que resultaría la empresa; a la Iglesia le plantea el peligro de que se pierdan las almas de cientos de cristianos que podrían caer en la tentación de abjurar de su religión, con tal de obtener la libertad; en caso de no rescatarlos. Al pueblo español Cervantes intenta conmovirlo, al mostrarles los sufrimientos de los cautivos, con el fin de lograr adeptos que pudiesen ofrecerse como voluntarios para rescatar a los cautivos en Argel, si la Armada Española emprendiera la reconquista. En la cita que se anotará en seguida, se muestra a Saavedra -soldado cautivo- que se ubica hipotéticamente en el caso de encontrarse frente a Felipe II y expone las razones por las que debería reconquistar Argel:

SAAVEDRA.

.../ o si la suerte o si el favor me ayuda/ a verme  
ante Filipo arrodillado,/ mi lengua balbuciente y ca  
si muda/ pienso mover en la real presencia,/ de adu  
lación y desmentir desnuda,/ diciendo, "Alto señor,  
cuya potencia/ sujetas trae las bárbaras naciones/  
al desabrido yugo de obediencia:/ a quien los negros  
indios en sus dones/ reconocen honesto vasallaje,/  
trayendo el oro acá de sus rincones:/ despierte en  
tu real pocho coraje/ la desvergüenza con que una  
vil oca/ aspira de continuo a hacerte ultraje./ Su  
gente es mucha, mas su fuerza es poca,/ desnuda, mal  
armada, que no tiene en su defensa fuerte muro o ro  
ca./ Cada uno mira si tu Armada viene, para dar a  
los pies el cargo y cura/ de conservar la vida que  
nuestiene./ De la esquivia prisión amarga y dura,/  
adonde mueren quince mil cristianos/ tienes la llave  
de su cerradura./ Todos, cual yo, de allá puestas  
(cont.-)



las manos,/ las rodillas por tierra, sollozando,/ ce-  
rrados de tormentos inhumanos,/ poderoso señor, te  
están rogando/ vuelvas los ojos de misericordia/ a  
los suyos que están siempre llorando; ... <sup>1</sup>

El parlamento antes citado, parcialmente, es un "aparte" dirigido al rey, en una situación hipotética. Sobre su desarrollo retórico, es pertinente observar que Saavedra halaga al rey, aunque ha advertido que no lo hará; luego, plantea la dificultad nula de la empresa, dado el miedo que los moros le tienen a la armada española y después recurre a la súplica. Hacia el final del parlamento (no incluido en la cita anterior) Saavedra vuelve a halagar al rey. Es pues evidente que Cervantes intenta convencer a Felipe II de la reconquista, y para ello recurre a la argumentación, al halago, a la réplica e incluso al chantaje emocional.

Ahora bien, en cuanto a la manera en que Cervantes intenta convencer a la Iglesia Católica para que sea su aliada en su objetivo de convencer a Felipe II, Cervantes plantea el caso de un joven que abjura de su religión para conseguir mejores condiciones de vida; el caso de Yzuf —un renegado que se convierte en esclavo de su propio deseo sexual por Silvia, su cautiva— asimismo, el caso de un cautivo que ha decidido abjurar, en apariencia, con tal de alcanzar su libertad; y la tortura de un sacerdote valenciano, condenado a morir en el fuego, como represalia por la muerte de un moro que había sido ejecutado por la Santa Inquisición. Adviértase la intención del autor en la cita que se escribe en la página siguiente:

---

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 135

AURELIO (a Francisco).

¡Oh, cuán bien la limosna es empleada/ en rescatar  
muchachos, que en sus pechos/ no está la santa fe  
bien arraigada!/ ¡Oh, si de hoy más, en caridad  
deshechos/ se viesen los cristianos corazones,/  
y fuesen en el dar no tan estrechos,/ para sacar de  
grillos y prisiones/ al cristiano cautivo, especial-  
mente/ a los niños de flacas intenciones!/. . . <sup>1</sup>

Para entender la cita anterior, se deben tomar en conside-  
ración algunas cuestiones de orden histórico y autobiográfi-  
co, en relación al autor. Hay que recordar que los padres  
mercedarios actuaban como intermediarios para rescatar a los  
cautivos, canjeándolos por dinero que recolectaban entre los  
parientes, amigos, pueblo y gobierno. Cervantes critica tal  
ayuda por estrecha, es decir insuficiente, y él lo sabe bien,  
ya que se vió obligado a permanecer cautivo tres años más de  
lo que pensaba, debido a que el dinero enviado para su resca-  
te y el de su hermano Rodrigo, sólo sirvió para pagar lo que  
pedían por éste último. Asimismo, se trata de una velada crí-  
tica a la Iglesia -cuyo deber esencial es salvar almas- por  
no haber ejercido su máxima influencia en Felipe II, a riesgo  
de perder las almas de tantos cristianos.

Cervantes intenta ganar la simpatía del pueblo para su  
causa, por medio de la compasión. A través de Sebastián -un  
cautivo- narra la tortura y muerte de un sacerdote valencia-  
no.

A continuación se cita parcialmente, el parlamento de  
Sebastian, que se refiere a un hecho verídico: la muerte de

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de Obras Completas. "El Trato  
de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970,  
vol. 1, p. 157.

Fray Miguel de Aranda, quemado vivo en la hoguera, en Argel el día 18 de mayo de 1577. Nótese el tono que emplea el autor:

SEBASTIAN.

.../ Al yugo de otro cordel/ puesto el cuello humil  
de lleva, haciendo seis moros prueba/ cuanto pueden  
tirar de él./ A ninguno lado miraba/ que descubra  
un solo amigo:/ que todo el pueblo enemigo/en torno  
le rodeaba./ Con voluntad tan dañada/ procuran su  
pena y lloro,/ que se tuvo por mal moro/ quien no le  
dio bofetada. <sup>1</sup>

Está escrito el parlamento en un tono patético, sin excesos. La cita demuestra la intención de Cervantes de mover a compasión a su público.

Del parlamento narrativo estático, la obra pasa a la acción y así el efecto emotivo en el público es más intenso: en seguida se transcribe un parlamento de la Madre que es separada de sus hijos, cuando uno de ellos es vendido como esclavo:

MADRE (a su hijo).

Más miedo me queda a mí/ de verte ir a donde vas,/ que nunca te acordarás/ de Dios, de mí, ni de ti,/ porque esos tus tiernos años,/ ¿qué prometen sino esto,/ entre inicua gente puesto,/ fabricadora de engaños?... <sup>2</sup>

Es indudable que la separación obligada de una madre y su hijo conmueve al público. Finalmente, Cervantes muestra en pleno escenario, dos instancias de castigo físico, en la últim

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 137

<sup>2</sup> Ibid., p. 143

ma Jornada. La cita que se anota en seguida, corresponde a las instrucciones escénicas (acotaciones) del autor, en relación al castigo impuesto por el Rey a un fugitivo cristiano:

(Atanlo con cuatro cordeles de pies y de manos, y tiran cada uno de su parte, y dos le están dando, y de cuando en cuando el Cristiano se encomienda a Nuestra Señora, y el Rey se enoja y dice en turquesco, con cólera: Laguedi deniçara bacinaf: ¡a la testa, a la testa! y está diciendo, mientras le están dando).<sup>1</sup>

Es evidente que el autor persigue transmitir una imagen sobrecogedora de las crueldades que los cautivos sufrían en Argel.

En segundo lugar, tal como fue señalado con anterioridad (v. p. 57), Cervantes no sólo emplea la casuística como método de exposición de sí mismo como autor, sino que además, permite que el personaje Saavedra ("alter ego" del autor) lo utilice para convencer a otro personaje: Pedro -un cautivo- ha decidido renegar de su religión cristiana y profesar la de Mahoma, sólo en apariencia y para mejorar su situación. El personaje Saavedra logra convencerlo de cambiar de propósito, planteándole una situación hipotética:

PEDRO (a Saavedra).

¿Dónde se niega a Cristo ni su Iglesia?/ ¿Hay más de retajarse y decir ciertas/ palabras a Mahoma, y no otra cosa,/ sin que se miente a Cristo ni a sus santos,/ que acá en mi corazón estará siempre/ y El sólo el corazón quiere del hombre?

(cont.-)

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 165

(cont.-)

SAAVEDRA.

¿Quieres ver si lo niegas? Está atento./ Fingete ya vestido a la turquesca,/ y que vas por la calle y que yo llego/ delante de otros turcos y te digo:/ "Sea loado Cristo, amigo Pedro./ ¿No sabría cómo el martes es vigilia/ y que manda la Iglesia que ayunemos?"/ A esto, dime: ¿qué responderías?/ Sin duda que me dices mil puñadas y dijese que a Cristo no conoces,/ ni tienes con su Iglesia cuenta alguna,/ porque eres muy buen moro, y que te llamas,/ no Pedro, sino Aydar o Mahometo.

PEDRO.

... te juro/ por todo lo que es lícito jurarse/ de seguir tu consejo y no apartarme/ del santísimo gremio de la Iglesia,/ aunque en la dura esclavitud amarga/ acabe mis amargos tristes días. <sup>1</sup>

La cita anterior pretende influir en la Iglesia Católica, ya que expone el peligro en el que se encuentra su misión pastoral, a causa de la abjuración de los cautivos cristianos.

En conclusión, El Trato de Argel es una obra de tesis, por medio de la que Cervantes intenta convencer al Rey, a la Iglesia y al pueblo español de reconquistar Argel, a fin de rescatar a los cautivos. Manuel García Martín concuerda en gran parte con lo que hasta aquí se ha afirmado, según la cita a continuación:

Aborda con ella Cervantes algo verdaderamente peno-  
(cont.-)

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p.p. 163-164.

so y que tenía muy reciente. De ahí que su valor reside en la calidad de teatro-documento, de denuncia y de súplica al rey de los españoles. Cervantes ha sentido en sus carnes los sufrimientos de Argel y quiere conmover a sus contemporáneos representando ante ellos las patéticas escenas que los cristianos habían de soportar. <sup>1</sup>

Por otra parte, no es posible comprender El Trato de Argel si no se toma en cuenta la tradición cristiana en la que está inscrita la obra, y que refuerza o aumenta su posibilidad de influir en la Iglesia Católica.

La tradición medieval en lo que respecta al teatro podría dividirse en tres, en primer lugar estarían las obras que parafrasean o utilizan los temas de los textos bíblicos, en segundo lugar, aquellas que representan las vidas de santos y por último, las que a través de personajes simbólicos, representan la lucha del bien y del mal. A estas últimas pertenece El Trato de Argel, en gran medida. Esta obra sigue el patrón de desarrollo de muchas obras medievales: pecado, sufrimiento y redención; Aurelio y Silvia no acatan la voluntad del padre de ella, según se desprende de esta cita:

AURELIO (al Rey).

.../ A su padre la pedí/ muchas veces por mujer;/  
pero nunca a mi querer/ sólo un punto la rendí;/ y  
viendo que no podía/ por aquel modo alcanzarla,/ de-  
terminé de robarla,/ que era la más fácil vía./... <sup>2</sup>

<sup>1</sup> García Martín, Manuel. Cervantes y la Comedia Española en el Siglo XVII. Ed. Univ. de Salamanca. 1980., p.p.195-196

<sup>2</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 166

En los términos de una lógica basada en la moral cristiana, la cita anterior es la confesión del protagonista. Se aleja de la tradición cristiana, en tanto que no hay arrepentimiento y porque concibe su cautiverio no como un castigo, sino como obra del destino:

AURELIO.

.../ trájome el hado al afán/ y esclavitud do  
me vec. <sup>1</sup>

Esta cita refleja una visión pagana de la vida, según la que el hombre es una marioneta en manos del destino. Las dos últimas citas son parte de un mismo parlamento y representan una mezcla de elementos cristianos y paganos, frecuente en la literatura de Los Siglos de Oro.

Aurelio es sometido a la tentación de la carne por Zahara -su ama- y auxiliada por dos personajes diabólicos: la Necesidad y la Ocasión. Aurelio empieza a caer en la tentación y recapacita, según se observa en este parlamento:

AURELIO.

Aurelio, ¿dónde vas? ¿Para d6 mueves/ el vagaroso  
paso? ¿Quién te guía/ ¿Con tan poco temor de Dios  
te atreves/ a contentar tu loca fantasía?/.../ ¡Vg  
ya lejos de mí el intento vano!/ ¡Fuera, pensa-  
miento mal nacido!/ ... <sup>2</sup>

El triunfo de Aurelio sobre la tentación, es también de la virtud sobre el mal; su arrepentimiento lo hace merecedor de la liberación que el Rey le otorgará, es decir será redi-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 166

<sup>2</sup> Ibid., p. 156.

mido. Ahora, con la presencia del arrepentimiento, el patrón cristiano se completa: pecado, tentación, arrepentimiento, y redención; esta secuencia contribuye a la tensión dramática y proporciona a la obra un esquema de desarrollo que refleja la coherencia moral indispensable para el espectador de aquella época. La obra termina en una escena de agradecimiento a la Virgen María, por la libertad obtenida, lo cual confirma la fuerte tradición cristiana que permea la obra y que de ningún modo es casual, sino absolutamente deliberada. Cervantes sabe que la Iglesia es más fuerte que el Rey y que el propio pueblo, de allí que termine la obra en un acto de fe cristiana. Cervantes ejerce así su última presión sobre el sector más fuerte de la sociedad española de su tiempo.

El conflicto de la trama principal se representa en una estructura cuadrangular, según los personajes que intervienen de manera esencial:



Aurelio y Silvia son cónyuges que han establecido una relación afectiva mutua e intensa. A semejanza de lo que ocurre en los libros de caballería, Aurelio se ve separado de su amada, y entonces su noción de ella se trastrueca y se confunde con la que tiene de la Virgen María. Sin estar Silvia presente, Aurelio la invoca como si fuese la Virgen:

AURELIO. (Aparte)

.../ ¡Valedme, Silvia, bien mío,/ que, si vos me dais

(cont.-)



ayuda,/ de guerra más ardua y cruda/ llevar la palma  
confío! <sup>1</sup>

La relación entre Zahara y su esposo es totalmente diferente a la de Aurelio y Silvia. Entre Zahara e Yzuf no hay relación emotiva alguna, son cónyuges de contrato, exclusivamente. Su afán principal es satisfacer su deseo sexual: Zahara ansía poseer a Aurelio e Yzuf a Silvia. Zahara e Yzuf carecen de escrúpulos, a Zahara no le importa mucho el riesgo de que su marido descubra su relación con Aurelio, de lo contrario, no intentaría establecerla, o al menos sería más discreta; y tampoco hace caso de su propia religión, según ella misma confirma:

ZAHARA.

¡Déjame a mí con Mahoma,/ que agora no es mi señor,/ porque soy sierva de amor,/ que el alma sujeta y doma! <sup>2</sup>

Yzuf y Zahara no dudan en recurrir a terceros para lograr lo que desean. Yzuf convence -aparentemente- a Aurelio de que sea su alcahuete para obtener el favor de Silvia; y Zahara hace lo mismo con Silvia, para ganar la voluntad de Aurelio.

El esquema del desenlace de la trama principal, según los personajes centrales, se representa así:

AURELIO \_\_\_\_\_ SILVIA

Las razones por las que el esquema se ha reducido son diversas, Yzuf ha sido eliminado por el Rey de Argel, quien lo ha enviado preso a sufrir el justo castigo a su desobediencia

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 130

<sup>2</sup> Ibid., p. 132

hacia su rey y religión. Zahara queda eliminada también: el rey la castiga, sin proponérselo, ya que al liberar a Aurelio la condena a no verlo jamás; asimismo, el Rey la deja sin marido, lo que podrá ser temporal o permanente, según sea el caso de que Yzuf resista o no el castigo que el Rey le impone. De allí que Zahara e Yzuf queden eliminados del planteamiento original del conflicto.

En cuanto a la trama secundaria, puede decirse que según los personajes que en ella participan, tiene una estructura bipolar múltiple, ya que se establecen dos polos constituidos cada uno por diversos personajes y que se identifican como los captores y los cautivos. Esto no implica, sin embargo, que Cervantes presente una visión maniquea de la realidad. Es decir, no presenta a los españoles cautivos como "los buenos", ni a los moros como "los malos". La afirmación anterior es válida tanto para algunos de los personajes de la trama principal, como para otros de la trama secundaria. En cuanto a los de la principal, Aurelio, por ejemplo, ha tenido comportamiento reprobable, lo mismo que digno de elogio: se robó a Silvia, cede ante Zahara (de palabra), aunque se arrepiente, después; engaña a Yzuf al hacerle creer que será su "tercero" ante Silvia, y por otra parte, Aurelio se mantiene firme en los hechos, ante los requiebros de Zahara, y la trata de convencer de su mal comportamiento. Yzuf revela, también, aspectos positivos y negativos en su conducta: en lugar de amenazar a Aurelio con castigos, para que le sirva de alcahuete, le ofrece la libertad; Yzuf no intenta violar a Silvia, sino trata de seducirla. Es decir, Yzuf comete actos reprobables, indudablemente: emplear un alcahuete, intentar la seducción de una mujer (a pesar de su condición de hombre casado), desobedece a su Rey, etc., pese a ello, sus actos no están teñidos de sangre, ni tampoco se le puede calificar

de malvado; además, Yzuf contará, sin duda, con alguna simpatía del público, debido a que se trata de un cautivo del amor carnal, y decir cautivo, es decir débil; por eso el espectador no puede "etiquetarlo" como el malvado que ejerce su poder sobre el débil, e incluso, habrá de compadecerlo como víctima de su pasión.

En cuanto a los personajes de la trama secundaria, Leonardo, por ejemplo, es un español que no puede calificarse de "malo" ni "bueno": Cervantes sugiere por medio de un parlamento que Leonardo ha cedido ante los requiebros de su ama, con el propósito de evitar los sufrimientos del cautiverio. Compruébese la afirmación anterior en seguida:

LEONARDO (a Snavedra).

Si acaso yo tus obras imitase, / forzoso me sería que  
al momento / en brazos de la hambre me entregase. /  
Bien sé que en el cautivo no hay contento; / mas no  
quiero creer yo mi fatiga, / teniendo en ella siempre  
el pensamiento. / A mi patrona tengo por amiga; / trá-  
tame cual me ves; huelgo y paseo; / "cautivo soy" el  
que quisiere diga. <sup>1</sup>

El último verso de esta cita revela, sin duda, una actitud cínica, sin embargo, no se le puede tachar de malvado, ya que no hace daño a otro, sino a sí mismo, y lo hace por evitar su condición de cautivo; su conducta es comprensible aunque no se apruebe. Por otra parte, y para terminar con la comprobación de que el autor no mostró a los españoles como "los buenos" y a los moros como "los malos"; es necesario referirse al caso de Pedro, un cautivo español, que se comporta de manera totalmente reprobable, ya que obtiene dinero al perjurarse a un moro, lo mismo que a un cristiano: Pedro recibe tres escudos por denunciar ante el Rey, la presencia de Aure-

lio y Silvia, como dos cautivos de importancia, y ello perjudica a Yzuf; además, Pedro obtiene cuatro escudos de un español a quien ha engañado, al hacerle creer que lo ayudará a obtener su libertad. Luego, Saavedra lo convence de su mal proceder y Pedro le promete enmendarse.

Concluye así el análisis de la trama principal y la secundaria; en seguida se procederá al estudio de la estructura.

El Trato de Argel está escrita en cuatro Jornadas o Actos, al igual que La Numancia, y probablemente a semejanza del resto de las comedias cervantinas de la primera época, las que infortunadamente se han perdido. El hecho de que sean cuatro Jornadas y no tres, independientemente de los motivos de orden histórico literario, contribuye a dar una impresión de simetría estructural. Hay una reciprocidad entre el número de Jornadas y la estructura cuadrangular del conflicto que se establece entre los personajes de la trama principal. La simetría que produce tal reciprocidad va acorde con la estética medieval que refleja El Trato de Argel, tanto por los personajes simbólicos, como por el uso de los soliloquios y las constantes referencias cristianas, además de la concepción misma de la obra cuya esencia es la lucha entre la virtud y el pecado, si se toman en consideración los conflictos que producen la tensión dramática.

La estructura de la trama secundaria no puede entenderse a la luz de la estética neoclasicista que reprobó la falta de unidad de acción y juzgó episódica la estructura de la obra, así como tampoco ayuda la visión superficial del romanticismo que percibió la obra como una serie de cuadros costumbristas. La estructura de la obra se entiende, solamente, a partir de la estética del arte dramático expresionista que valora la estructura dramática cuando ésta consiste de una serie de escenas, aparentemente inconexas y que se suman para dar al es-

pectador una impresión o expresión global. La expresión global que proyecta la obra la sintetiza Joaquín Casaldüero, cuando dice:

La vida de Argel es un hecho político que debe mover a la caridad. <sup>1</sup>

La vida en Argel cobra vida y fuerza gracias a los cristianos que capturan los moros y turcos, al violar los derechos de los demás países, y eso es un hecho político. La serie de escenas que Cervantes expone pretenden mover a la caridad, dado que su propósito es la reconquista de Argel (acto político) para salvar a los cautivos (acto de caridad) del sufrimiento y de perder sus almas (acto religioso).

Ahora bien, en cuanto a los personajes, se analizarán a continuación, los más importantes de la trama principal, para comprender la tesis de la obra, plenamente.

Aurelio es el protagonista y representa a un cautivo español que ha sido privado de su libertad de ubicación, por los moros, y de su libertad de amar a otra mujer y a otro dios, que no sean Silvia y el dios de los cristianos; Silvia cautiva su alma y ante la negativa del padre de aceptar su relación, Aurelio y Silvia se fugan. Los moros capturan a ambos. Si Aurelio no tuviese religión, podría optar por la de los moros y ello aliviaría su situación o acaso la cambiaría totalmente, como en el caso de Juanico que por haber abjurado del cristianismo, come y viste bien. Luego entonces, Aurelio es triplemente cautivo. Es decir, Aurelio es cautivo del alma no sólo por Silvia sino también por su religión y además, su cuerpo está entre moros. Ante el acoso sexual de Zaha-

<sup>1</sup> Casaldüero, Joaquín. Sentido y Forma del Teatro de Cervantes. Col. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos S.A. Madrid: 1974., p. 256

ra, Aurelio se resiste por lealtad a Silvia (entiéndase "lealtad" como conciencia de ser cautivo de alguien o algo) y por el miedo que le ha imbuido su religión (entiéndase "religión" como sinónimo de cautiverio); Aurelio lo expresa así:

AURELIO.

Quitando al cuerpo este hierro/ caeré en otro mayor  
hierro,/ que el alma fatigue más. 1

Aurelio sabe que si cede ante la "amorosa" insistencia de Zahara, su cuerpo se verá libre de las cadenas materiales que fatigan su cuerpo, sin embargo, su religión le ha enseñado que el pecado puede encadenar el alma para siempre, y esto es precisamente lo que Aurelio teme.

La fuga de Aurelio y Silvia demuestra el carácter apasionado de ambos. Aurelio muestra su ingenio cuando al ser sorprendido abrazando a Silvia, logra engañar a Yzuf haciéndole creer que Silvia no le rechazará más; sin embargo, Zahara no se deja engañar del todo.

Aurelio no ofrece un desarrollo caracterológico, aunque sí presenta un comportamiento -eticamente- irregular que lo humaniza: Aurelio desobedece al padre de Silvia y se fuga con ella, mas no la mancilla, es decir, no consume su unión con ella. Silvia lo declara al decir:

SILVIA.

Casada soy y doncella. 2

Ante el asedio de Zahara, Aurelio no se mantiene incólume sino que flaquea, y ante la posibilidad de tener cerca a una

1 Corvantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 131.

2 Ibid., p. 145

mujer que sospecha sea Silvia, le miente a su amo y lo engaña, al ofrecerle convertirse en su alcahuete, para rendirle los favores de Silvia. En suma, Aurelio presenta aspectos positivos y negativos en su conducta, lo que evita un acartonamiento del personaje.

Yzuf es el antagonista, es un renegado español que resulta cautivado por su propia cautiva. Esclavo de su deseo sexual, es un personaje apasionado, rebelde y deshonesto. Es infiel a su religión y a su esposa, y desobedece al Rey. Hedonista, hasta las últimas consecuencias, es capaz de ofrecer la libertad a su esclavo Aurelio, o la propia vida, y morir bajo la peor tortura, con tal de satisfacer su intenso deseo por Silvia; por la misma causa es desleal con su esposa y Rey, a quien desobedece cuando le ordena acudir en ayuda de los que laboran en las obras de reparación de fosos y murallas de la ciudad.

Dentro de la congruencia que la obra debe a su concepción cristiana, Aurelio resulta premiado con la libertad, gracias a que resistió el asedio de Zahara; en cambio, Yzuf resulta castigado por sus dos elecciones equivocadas: elige a Silvia como objeto sexual anhelado, en lugar de su esposa, y no acata el deseo del Rey en dos ocasiones: No colabora en la reparación de fosos y murallas, y rehusa entregarle a su esclava Silvia.

Silvia refleja un carácter apasionado, puesto que abandona su hogar, por seguir al hombre que ama. Al ser capturada por los moros agrega al cautiverio del alma, el del cuerpo. Silvia elige sufrir el cautiverio, pues no cede a los requiebros amorosos de sus amos. Su virtud esencial es, por tanto, la continencia, ya que ni siquiera ha consumado el matrimonio con Aurelio. Adviértase en este hecho, un acto deliberado de Cervantes, cuyo propósito fue que el protagonista no

fuese censurado —con demasiada dureza— por su comportamiento, ni por el público, ni por la censura oficial. Silvia es capaz de mentir, por su propia condición de cautiva de amor, en gaña a Zahara, pues le hace creer que le servirá de "tercera" ante Aurelio. Silvia no observa un desarrollo en su carácter, a lo largo de la obra; sin embargo, presenta características opuestas en su comportamiento, lo que impide que se convierta en "estereotipo": coexisten en el personaje la verdad (para el amado) y la mentira (para su ama), la lealtad (hacia Aurelio) y la deslealtad (hacia el padre).

Zahara, en cambio, aparece más bien como un personaje plano, sin desarrollo ni características contradictorias. Zahara es cautiva del amor carnal que experimenta por Aurelio; él se queja de sus malos tratos y sin embargo, es poco probable que el público la vea como "villana", ya que ella es víctima de sus propios deseos, y por lo tanto, cautiva de su cautivo; a semejanza de Yzuf y Silvia. Además, Cervantes evita deliberadamente, mostrar a Zahara dándole malos tratos a Aurelio, ya que de lo contrario, acartonaría al personaje y provocaría la antipatía del público hacia Zahara. En conclusión, Cervantes evita estereotipar a sus personajes, en general, porque a sí cobran vida y mayor fuerza retórica, más impacto emotivo en el espectador.

Por último, se harán algunas reflexiones sobre la importancia relativa de algunos personajes, según el número de parlamentos que tienen, según el esquema comparativo que se proporciona:

AURELIO	.....	77	parlamentos.
ZAHARA	.....	49	" " .
YZUF	.....	30	" " .
SILVIA	.....	28	" " .



La importancia que el autor otorga a Aurelio es indiscutible. Adviértase que Aurelio tiene 28 parlamentos más que Zahara y 49 más que Silvia. Cervantes enfatiza así, que el punto central de la obra es Aurelio y su problemática. Zahara tiene 19 parlamentos más que Yzuf y 21 más que Silvia, lo que contribuye a demostrar la importancia del papel de Zahara como elemento antagónico, cuya función estriba en someter a prueba al protagonista. Yzuf y Silvia, en conjunto tienen menos de la mitad de parlamentos que Aurelio y Zahara, lo que confirma su función dentro de la trama principal, como personajes de reforzamiento (así llamados, porque refuerzan la idea transmitida por Aurelio y Zahara) o de apoyo. La afirmación anterior se complementa si se considera que la situación de Yzuf y Silvia es paralela a la de Aurelio y Zahara, ya que en ambos casos hay una doble condición de captores y cautivos, es decir, Yzuf es captor y cautivo de Silvia (Yzuf ha capturado su cuerpo, Silvia le ha capturado el alma). Asimismo, Zahara es captora y cautiva: Zahara es captora del cuerpo de Aurelio, y él le ha cautivado el alma.

Ahora bien, respecto a los personajes secundarios, es indispensable hacer algunas reflexiones, dada su importancia ideológica.

Saavedra es un "alter-ego" del autor, y el hecho de darle su propio apellido, demuestra un acto absolutamente deliberado, cuyo propósito es el de asumir plenamente la responsabilidad de los planteamientos que hace el personaje, y evitar que no sean tomados en cuenta, por considerarlos producto de un personaje ficticio. Saavedra expone las razones por las que el Rey español debería liberar a los cautivos en Argel y plantea una actitud estoica frente al sufrimiento; en contraste está la actitud hedonista de Leonardo. El fin que persigue Cervantes, al enfrentar las actitudes de ambos personajes, es

subrayar el hecho de que si bien algunos españoles resistían el cautiverio, como buenos cristianos, otros -en cambio- dejaban de serlo, por evitar el sufrimiento.

Leonardo contrasta -en su actitud- no sólo con Saavedra, sino también con Aurelio, ya que a diferencia de éste, Leonardo cede ante los requerimientos amorosos de su ama, para disfrutar del placer de la carne y obtener su bienestar material.

Francisco y Juanico son arrebatados a sus padres y entregados a diversos amos que los compraron. Francisco, al igual que Saavedra y Aurelio, resiste los malos tratos y se aferra a su religión, no así, su hermano Juanico, que se corrompe para mejorar su vestido y alimento; su bienestar material, es la recompensa por haber abjurado de su religión. Pedro Alvarez, un cautivo que dialoga con Saavedra, es el paradigma de la corrupción que puede sufrir el español cautivo en Argel, ya que sin importarle los medios, obtiene su bienestar económico:

PEDRO.

... un jaque y mate/ que he dado en una bolsa de un cristiano/ con un muy concertado disparate./ Héle hecho tocar casi con mano/ que tengo ya una barca medio hecha,/ debajo de la tierra allá en un llano./ Queda de esta verdad bien satisfecha,/ su voluntad, y cierto, el bobo piensa/ alcanzar libertad...<sup>1</sup>

En suma, Cervantes presenta tres casos de cautivos que han cedido a la corrupción moral o cambio de religión: Pedro, Juanico y Leonardo; de los cuales, sólo Pedro ofrece en-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 161

mendarse. El propósito esencial de estos personajes, desde el punto de vista ideológico, es convencer a la Iglesia Católica de influir en el soberano español, para el rescate de los cautivos en Argel.

Ahora bien, en cuanto a la importancia que Cervantes o torga a los personajes secundarios, antes mencionados, según el número de parlamentos que escribió para cada uno de ellos, es evidente su intención por destacar la función de Francisco (22 parlamentos) y la de Saavedra (20 parlamentos).

Por otro lado, si se suman los parlamentos de Juanico (17), Pedro (14), y Leonardo (6), se tiene un subtotal de 37 parlamentos; y si se considera que el problema que aqueja a Francisco es la pérdida espiritual y física de su hermano, al subtotal anterior se le pueden sumar los 22 parlamentos de Francisco, con lo que se obtiene un total de 59 parlamentos que el autor dedica al problema de la pérdida de almas cristianas, sin contar los de Saavedra o Aurelio, al respecto; lo que indica la importancia que Cervantes le confiere a la Iglesia por encima de la corona española, para terminar con el cautiverio.

Por lo tanto, El Trato de Argel es una obra de tesis, de corte autobiográfico, dirigida al rey a quien se intenta convencer de lo fácil y provechoso que sería la reconquista de Argel; asimismo, se dirige a la Iglesia para señalarle el peligro que corren las almas cristianas frente a la posibilidad de abjurar de su religión; y por último, trata de conmover al pueblo español, para obtener su ayuda tanto en colectas para el rescate de cautivos, como para un posible reclutamiento de voluntarios para salvar cautivos.

En cuanto al método de exposición, en La Numancia es principalmente analógico, mientras que en El Trato de Argel es analógico y casuista, lo que proporciona una mayor riqueza ex-

presiva. El método casuista lo emplea Cervantes en la elaboración de múltiples escenas que sostienen la tesis de la obra que se reduce a la necesidad política, religiosa y humana de reconquistar Argel. Además del método casuista, cuya huella la encontramos tanto en los "enxiemplos" como en El Quijote, El Trato de Argel contiene otros elementos medievales como el empleo de personajes simbólicos, a semejanza de La Numancia; la lucha de personajes maléficos en contra del protagonista, su conciencia del bien y el mal, y la aparente confusión entre las obras de la Virgen María y las de la persona amada.

Ahora bien, en cuanto a la estructura, la de la trama principal es cuadrangular y se establece entre Aurelio, Silvia, Zahara e Yzuf, en una relación que Joaquín Casaldvero llama de parejas cruzadas. La estructura de la trama secundaria, en cambio, es bipolar múltiple, en la que los dos polos son antagonísticos y están constituidos por los cautivos y sus captores. El empleo de ambas estructuras permite al espectador un panorama amplio del conflicto. La trama principal ofrece una visión particular del problema y la secundaria proyecta a través de los diversos casos de cautivos, una visión general; al revés de lo que ocurre en La Numancia. Es decir, de una obra a la otra, hay un desplazamiento del énfasis: mientras en La Numancia la supresión de la libertad del cuerpo tiene el primer lugar y el del alma el segundo; en El Trato de Argel ambos tipos de cautiverio tienen importancia semejante, si se considera que Cervantes ocupó dieciocho escenas para la trama principal y diecisiete para la secundaria; sin embargo, en la última Jornada el autor le da mayor relieve a la trama secundaria, dedicándole ocho de las nueve escenas. ello revela que el autor aún se angustia al escribir sobre la esclavitud.

El Trato de Argel plantea dos tipos de cautiverio: el del cuerpo o esclavitud y el del alma (por amor a una persona

o a Dion); de donde se infiere que la obra se inscribe en la tradición literaria cristiana, a diferencia de La Numancia que pertenece a una tradición pagana. En ambas obras, se advierten diversos tipos de amor; en La Numancia se observa el amor a la patria y al ser querido; en El Trato de Argel, en cambio, se refleja solamente el que se tiene al ser querido, aunque en dos formas: un amor puro que implica atracción física y espiritual, y uno que se percibe más bien como intenso deseo de satisfacción sexual.

LOS BAÑOS DE ARGEL.

Miguel de Cervantes Saavedra

El presente estudio emplea una metodología que persigue el análisis de las ideas cervantinas en la obra en cuestión. Se hace primero una breve introducción histórica acompañada de una síntesis de la obra. Luego, se estudian la trama principal, la subtrama y las tres tramas secundarias; se establecen, además, similitudes y diferencias entre El Trato de Argel, debido a que se considera su fuente principal y con el propósito de profundizar en el estudio de ambas obras. (Otras fuentes son: La Comedia del Degollado de Juan de la Cueva, Los Cautivos de Lope de Vega, y El Capitán Cautivo -novela integrada al Quijote- del propio Cervantes). Después de estudiar las ideas que subyacen en el texto se estudian los personajes principales atendiendo a la relevancia que tienen respecto del tema del cautiverio, a su función ideológica y según sus elecciones conductuales.

Para iniciar la introducción histórica, es indispensable aclarar el título de la obra. Los baños de Argel eran prisiones. Diego de Haedo, compañero de cautiverio de Cervantes, hace la siguiente descripción:

... el baño grande, ... de largo tiene 70 pies y de ancho 40; está repartido en altos y bajos, y con muchas camarillas, y en medio una cisterna ... y a un lado, debajo, está la iglesia o oratorio de los cristianos, do ... todo el año se dicen misas, ... <sup>1</sup>

Los dos mil cautivos de "Los Baños del Rey" eran estrechamente vigilados, mientras que los de "La Bastarda" (500 aprox) tenían libertad de salir y entrar a voluntad, en tanto no

<sup>1</sup> Astrana Marín, Luis. Vida Ejemplar y Heroica de Cervantes Saavedra. Instituto Editorial REUS. Madrid: 1949., tomo II, p. 508

se requirieran sus servicios. Los Baños de Argel se refiere, precisamente, a los cautivos de tales prisiones; la acción se inicia en España, cuando un grupo de moros capitaneados por Cauralf y guiados por Yzuf atacan el pueblo español, de donde es originario el propio Yzuf. Además de los robos que cometen, los moros secuestran a 120 españoles, entre ellos, un sacristán, un viejo y sus dos hijos (Juanico y Francisquito), y Costanza -prometida de Don Fernando- quien al darse cuenta de lo ocurrido, y después de haberla buscado inútilmente, se lanza desde un risco al mar, en donde es recogido por una nave turca. Mientras tanto, en Argel, dos caballeros españoles -cautivos- reciben dinero para pagar su rescate, ellos son Don Lope y Vivanco. A través de una carta se identifica la bienhechora y le ofrece matrimonio a Don Lope, le pide además que la lleve a España, puesto que ya es cristiana. Llegan a Argel Cauralf e Yzuf, con todos los cautivos. Hazén -un renegado español que deseaba volver a España y a quien Don Lope y Vivanco habían firmado una carta de buena y cristiana conducta- apuñala a Yzuf por traidor. El Cadí ordena la aprensión y empalamiento de Hazén. Cauralf ofrece dinero y libertad a Don Fernando si persuade a Costanza de aceptar el amor que ha despertado en él. Costanza se ofrece como tercera de Halima ante Don Fernando. Se inicia la representación de un coloquio de Lope de Rueda, interrumpida constantemente por las bufonadas del sacristán y luego, cancelada a causa de dos infaustas noticias, una matanza de cautivos a manos de los jenízaros que confundieron un espejismo por una flota invasora; y el martirio de Francisquito, azotado por no aceptar la religión de Mahoma. Juanico es sentenciado a muerte por el Cadí y su hermano muere. Ya en libertad, Don Lope le promete a Zahara regresar de España, en ocho días cumple su palabra y a bordo de una embarcación la aleja de Argel, en



compañía de Don Fernando, Costanza, Vivanco, el Sacristán, el Viejo -padre de Francisquito y Juanico- y otros cristianos.

Ahora bien, en cuanto al análisis de la obra: estructuralmente, se puede contemplar integrada por una trama principal, una subtrama y tres tramas secundarias. La principal establece un conflicto entre amos y esclavos que sostienen una relación ambivalente. En decir, Cauralf es amo y esclavo de Costanza; a su vez, Costanza es ama y esclava de Cauralf; así mismo, Halima es ama y esclava de Don Fernando; y Don Fernando es amo y esclavo de Halima. Esta relación ambivalente se entiende, claramente, si se toma en cuenta la concepción filosófica del ser que refleja la obra, como una dicotomía cuerpo y alma. Halima y Cauralf son dueños de los cuerpos de Fernando y Costanza; por su parte, Fernando y Costanza cautivan las almas de Cauralf y Halima. El planteamiento es idéntico al que se observa en El Trato de Argel entre Yzuf, Zahara, Silvia y Aurelio. Sin embargo, el desarrollo es diferente, tanto por la manera en la que se lleva a cabo, como por la presencia e influencia de diversos personajes: desde el punto de vista dramático hay una diferencia notable, en El Trato de Argel: el moro Yzuf "paga" con la tortura y tal vez la muerte, la desobediencia a su rey y el desco ilícito que tiene por Silvia -una mujer casada que profesa otra religión. En Los Baños de Argel, en cambio, el moro Cauralf no recibe castigo corporal, ni por desobedecer a su rey, ni por amar a una mujer cristiana y casada, el castigo que sufre es diferente. En Los Baños de Argel, Cervantes evita la falla ética que tiene El Trato de Argel, en la que Yzuf representa a un hombre infiel, reprobable -por tanto- y que, sin embargo, al ser castigado por el rey, junto con otros cristianos, el público tiende a olvidar su falta y le otorga su simpatía, dado que

Cervantes lo dibuja como amante no correspondido y torturado, prácticamente convertido en "mártir por amor". Indudablemente, Cervantes no deseaba caer en el mismo error y por ello evita que el moro sea castigado corporalmente. Cauralf paga sus faltas al no ser correspondido y al perder a sus dos esclavos.

Otro elemento diferenciador a considerar, es la presencia de los personajes simbólicos en El Trato de Argel y su ausencia en Los Baños de Argel, lo que revela una evolución tanto en el autor como en su público. Cervantes no busca ya el elemento mágico que ofrecía tanto en La Numancia como en El Trato de Argel. El autor desea alejarse de la ficción, según lo declara a través de uno de sus personajes:

DON LOPE.

No de la imaginación/ este trato se sacó,/ que la  
verdad lo fraguó/ bien lejos de la ficción./ Dura  
en Argel este cuento/ de amor y dulce memoria,/ y es  
bien que verdad e Historia/ alegre al entendimien-  
to./ ... <sup>1</sup>

En la cita anterior, Cervantes muestra no solamente, un menor aprecio por la ficción, sino que además plantea un postulado estético, propio de la literatura medieval.

A semejanza de las obras medievales, El Trato de Argel tiene el carácter de instrucción moral, por lo que Cervantes incluye el castigo corporal a Yzuf. Además, en el conflicto entre Aurelio y Zahara, lo que ocurre, en el fondo, es la lucha de la virtud en contra del mal. En Los Baños de Argel el conflicto entre Halima y Don Fernando no implica la confrontación del bien y del mal, necesariamente, dado que Halima no

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 385

está aliada a fuerzas diabólicas, como es el caso de Zahara en El Trato de Argel. Lo que se observa en Halima es una vieja lenta conducta amorosa, frecuente en la literatura de Los Siglos de Oro: Halima ha quedado cautiva de amor a primera vista.

Por otra parte, los celos de Costanza constituyen una diferencia más, entre las dos obras mencionadas: En El Trato de Argel Silvia no demuestra celos por la actitud de Zahara, mas bien compasión, según se deduce del parlamento citado en seguida:

SILVIA.

Todo ese cuento ya me ha dicho Zahara,/ y me ha pedido que yo a ti te pida/ no quieras desdeñarla así a la clara./ También no pasa menos triste vida/ Yzuf, nuestro amo, que también me adora,/ con fe que, a lo que creo, no es fingida.

AURELIO.

¡Oh pobre moro!

SILVIA.

¡Oh desdichada mora! <sup>1</sup>

En Los Baños de Argel, en cambio, Costanza se ve torturada por los celos, según puede comprobarse en la cita a continuación:

HALIMA (a Zahara).

Habla tu con ella, y yo/ con mi esclavo.

COSTANZA (aparte).

Al fin salió/ verdad lo que yo temía./ ¿E! ha de acabar Berbería/ lo que España comenzó? Allí comencé

(cont.-)

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Trato de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. I, p. 153

u perder,/ y aquí me he de rematar;/ porque bien se  
echa de ver/ que este apartarse y hablar/ se funda  
en un buen querer. <sup>1</sup>

Don Fernando no le ha dicho a Costanza, cuál es su intención, por lo que ella teme que le pueda ser infiel, a causa de Halima. El elemento de los celos en Costanza hace mucho más humano al personaje que el de Silvia, y además, contribuye a hacer más interesante y divertida la obra; más interesante porque es menos predecible, y más divertida porque los celos son una debilidad, y toda debilidad tiene un aspecto humorístico explotable, Cervantes lo sabe y lo utiliza; considérese por ejemplo, la escena en la que Halima sostiene la mano de Don Fernando entre las suyas bajo la excusa de comprobar si es de alto o bajo nacimiento, mientras tanto, Costanza se angustia por los celos:

COSTANZA (aparte).

¡Ay embustera gitana!/ En esas rayas que miras/ está mi desdicha llana./ ¡Qué despacio las retiras,/ enemigo! <sup>2</sup>

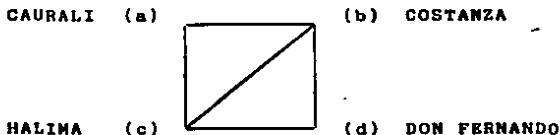
Es indudable que el parlamento antes citado logra un efecto humorístico.

Ahora bien, tal y como se ha podido comprobar, la trama principal de Los Baños de Argel es muy similar a la de El Tratado de Argel, sin embargo, el tratamiento es diferente, ya que en la primera no es una lección de moral, sino parte de la comedia que entretiene y hace sonreír al público. En ambas o-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 345

<sup>2</sup> Ibid., p. 346

bras, el diagrama que representa la trama principal es cuadrangular, de acuerdo a sus personajes centrales. Obsérvese el diagrama de Los Baños de Argel:



Deliberadamente se trazó la línea que divide en dos el cuadro y que lo muestra dividido en dos triángulos: El primero (a,b,c) y el segundo (c,b,d) representan lo que Joaquín Casaldueiro llama "parejas cruzadas".<sup>1</sup> En los dos triángulos está presente el elemento de los celos. Costanza, según se ha demostrado, cela a Don Fernando. Halima y Caurali celan a Costanza y a Don Fernando, según la cita:

CAURALI (a Don Fernando).

¡Oh perro! ¿Tú con mi esclava? ¿Cómo el cielo no te acaba?

HALIMA (a Costanza).

¡Perra! ¿Tú con mi cautivo? ¿Cómo sin matarte vivo? ¡Esto es lo que yo esperaba,/ perra!<sup>2</sup>

El único que no muestra celos es Don Fernando, y ello se debe a que él no tiene dudas; después de encontrar a Costanza, parece controlar la acción, a la manera de un personaje radial, en tanto que de él dependen los otros tres personajes

<sup>1</sup> Casaldueiro, Joaquín. Sentido y Forma del Teatro de Cervantes. Col. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S.A. Madrid: 1974, p. 85

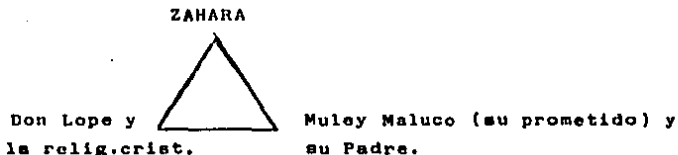
<sup>2</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970 vol. 1, p. 359.

centrales: Halima lo necesita porque está enamorada de él, al igual que Costanza, y Cauralf también lo necesita, pues depende de él como alcahuete.

La subtrama implica dos elementos esenciales, en la literatura de la época: la religión y el amor. Zahara es, por una parte, una conquistadora de la fe cristiana; y por otra, un paradigma de belleza que al igual que Halima, experimenta el amor a primera vista, tal y como lo sugiere Zahara en su carta a Don Lope:

... Díjome la cristiana que Lela Marien, a quien vosotros llamáis Santa María, me quería mucho, y que un cristiano me había de llevar a su tierra. Muchos he visto en ese baño por los agujeros de esa colofa, y ninguno me ha parecido bien sino tú... <sup>1</sup>

El conflicto de Zahara se puede diagramar en forma de triángulo:



Zahara no se encuentra ante una encrucijada, ni duda sobre cuál decisión tomar, ella está plenamente segura de lo que quiere. A la manera de los personajes femeninos de Tirso de Molina, Zahara se comporta como si fuera masculino, en tanto que ella toma la iniciativa siempre. Zahara controla la acción de la subtrama: le da el dinero a Don Lope para que pague su rescate y le dice que la lleve a España, y que si quiere se case con ella, y si no la Virgen María se encargará de darle marido. Zahara se da cuenta de su propia hermosura,

puesto que así lo dice en su carta, y contraviniendo lo acostumbrado por las moras le muestra su rostro a Don Lope, para conquistarlo, con el pretexto de que una avispa se ha metido bajo su velo. Zahara, sin embargo, teme que la autoridad de su padre y el tiempo se unan en su contra, antes de que ella o Don Lope puedan evitarlo. Muley Maluco, su prometido, decide posponer la boda, hasta después de que haya tomado posesión de su reino, y esto salva a Zahara de la decisión de su padre.

La función de la subtrama en relación a la trama principal, es muy importante, ya que coadyuva al desenlace. Don Fernando y Costanza escapan de Argel, gracias a la embarcación que Don Lope ha proveído, merced al dinero que Zahara le dió.

El conflicto entre Hazén e Yzuf es inesperado, porque Hazén les pide a Don Lope y Vivanco sus firmas, a manera de salvoconducto que le permita establecerse en España, lo que implica un deseo de huir de Argel; entonces, ¿por qué anesinar a Yzuf?, si al hacerlo su propósito se vería frustrado. No tiene sentido; sin embargo, es innegable que el impacto dramático para el público es mayor debido a lo sorprendente.

El conflicto del Sacristán y el Judío, Cervantes lo explota en primera instancia, con una intención humorística. La cita que en seguida se anota refleja un tono más bien de entremés que de comedia:

SACRISTAN. (Le ha arrebatado una cazuela al Judío)  
 Di, cazuela: ¿cuánto vales? "Páreceme a mí que valgo/ cinco reales, y no más."/ ¡Mentís, a fe de hidalgo!

JUDIO.

¡Qué sobresaltos me das./ cristiano!

(cont.-)

SACRISTAN.

Pues hable el galgo./ Qué, ¿no quieres alargarte?/  
Mas quiero crédito darte;/ tomadla, y andad con  
Dios.

JUDIO.

¿Los diez?

SACRISTAN.

Son por otras dos/ cazuelas que pienso hurtarte. <sup>1</sup>

Detrás de toda situación humorística, siempre hay un aspecto absurdo o triste. La actitud antisemita cristiana es absurda puesto que Jesucristo era judío. El hijo que el Sacristán le roba al judío parecería representar a Jesús; si así fuese, Cervantes expresaría de tal modo, la contradicción de la Iglesia Católica, al despreciar a los judíos.

Por último, la trama secundaria en la que se establece el conflicto entre el Cadí, el Padre y sus hijos, puede diagramarse triangularmente.

CADÍ (RELIG. MAHOMETANA)



PADRE (RELIG. CRIST.)

FRANCISQUITO Y JUANICO.

El Cadí intenta lograr por diferentes medios la conversión de Juanico y Francisquito a su religión, y al no lograrlo, ordena la muerte de Juanico, y a Francisquito lo manda azotar hasta que abjure, éste no resiste el castigo y muere. El Padre escapa en la nave de Don Lope. El corolarario evidente del triángulo es que la muerte es preferible al cautiverio

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 358



eterno del alma.

Ahora bien, en el aspecto ideológico, El Trato de Argel y Los Baños de Argel apuntan como propósito fundamental, convenir a todo espectador de que es necesario acudir al rescate de los cautivos en Argel. En apoyo de la tesis que sostiene el presente trabajo, sirva la siguiente afirmación de Joaquín Casalduero:

En Los Baños no hay angustia ni la profunda melancolía que sentimos en Los Tratos, ...<sup>1</sup>

Cervantes supera su propia angustia a través del ejercicio literario, y motivado por un celo profesional escribe Los Baños de Argel un poco al estilo de Lope de Vega en Los Cautivos y lo supera en algunos aspectos, según ha señalado Manuel García Martín;<sup>2</sup> como ejemplo, basta mencionar que Lope de Vega inicia Los Cautivos con un monólogo de carácter esencialmente estático, mientras que Cervantes empieza Los Baños de Argel de una manera espectacular y llena de acción: la obra muestra a Yzuf, un renegado español que traiciona a su coterráneo, y conduce a los moros hasta el pueblo donde nació, para saquearlo y capturar cuantos cristianos fuese posible. El ataque resulta eficaz debido a que Yzuf conoce los puntos estratégicamente débiles de la población atacada y el lugar de refugio de sus habitantes. Esta es precisamente, la primera idea que expresa -tacitamente- el primer motivo por el que debería rescatarse a los cautivos en Argel. El rescate es

<sup>1</sup> Casalduero, Joaquín. Sentido y Forma del Teatro de Cervantes. Col. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S.A. Madrid: 1974., p. 87

<sup>2</sup> García Martín, Manuel. Cervantes y La Comedia Española en el Siglo XVII. Ed. Universidad de Salamanca. España: 1980., p.p. 214-215.

indispensable, porque de no llevarse a cabo, el número de re-negados aumentará y dado su conocimiento de España, representarán un grave riesgo.

La manera en como se inicia Los Baños de Argel constituye una clara diferencia respecto de El Trato de Argel, ya que mientras en ésta última, la obra comienza cuando Aurelio se encuentra ya en cautiverio, Los Baños de Argel empieza desde el momento en el que los moros se disponen a capturar cristianos. La diferencia es importante porque señala una distinción esencial: Los Baños de Argel contiene el gérmen dramático más acentuado, es decir, hay más acción, menos parlamentos de información y menos soliloquios, lo que hace más ligera la obra, para el público. Además, la visión que el espectador tiene del cautiverio es más amplia, ya que puede observar el sufrimiento de los cautivos a partir del momento en que siendo aún hombres libres, avizoran la desgracia de convertirse en esclavos, su captura, cautiverio y libertad. La obra posee un desarrollo dramático integral, que va desde el momento en que se rompe la armonía hasta que se reestablece.

El cautiverio es visto como un mal tan terrible que la muerte resulta preferible, según lo demuestra Don Fernando que arriesga su vida al lanzarse del risco al mar, pues teme que su amada Costanza vaya cautiva en las naves moriscas, y desea liberarla. Es evidente que Cervantes intenta conmover a su público y convencerlo de la necesidad de rescatar a los cautivos. La cita que se hará inmediatamente, muestra la violencia física que padecían los esclavos en Argel y que Cervantes se ocupa de expresar, a través de acotaciones y la voz de sus personajes:

-Sale un Cristiano cautivo, que viene huyendo del  
Guardián, que viene tras él dándole de palos.

(cont.-)

GUARDIAN. ¡Oh chufetra! ¿De esta suerte/ siempre os habéis de esconder?/ Que os criastes en regalo,/ inútil perro, barrunto.

CRISTIANO. ¡Por Dios, fende, que estoy malo! <sup>1</sup>

Indudablemente, Cervantes logra su primer propósito, a través de tan clara muestra de violencia indiscriminada. Yzuf es el paradigma del renegado traidor y como antítesis, el autor lo contraponen a Hazén, cuya historia, también persigue conmovir al público, mostrándolo como un mártir cristiano que había abjurado en su niñez. A través de Hazén, el autor advierte al público del peligro que corren los niños españoles capturados por los moros, al ser obligados a convertirse a la religión mahometana. Hazén decide matar a Yzuf y se percibe a sí mismo como un enviado de Dios cuya misión es castigar al traidor. Sorprende su actitud, tal y como ya había sido señalado, porque en principio expresa deseo de ir a España; es como si Cervantes hubiese empleado el recurso Deus-ex-machina y Dios le ordenase a Hazén matar a Yzuf. Hazén muere como un mártir en alguna obra medieval; la cita a continuación pretende probar tal idea:

ZAHARA.

A Yzuf mató/ Hazén, y el Cadí, al momento,/ a empararle sentenció./ Víle morir tan contento,/ que creo que no murió./ Si ella fuera de otra suerte,/ tuviera envidia a su muerte. <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Barros de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p.p. 328-329

<sup>2</sup> Ibid., p.343

La intervención de Dios queda sugerida por el contenido de Hazén, y la duda sobre su muerte proyecta la idea cristiana sobre la vida eterna que espera a los que mueren arrepentidos de sus faltas e invocando el nombre de Dios. La trama de Hazén e Yzuf intenta, por una parte, demostrar el peligro que puede significar un renegado para España; y por la otra, convencer a la Iglesia Católica del grave riesgo que representa la morisma en Argel, para las almas cristianas.

Si en El Trato de Argel hubo un mártir, en Los Baños de Argel hay dos: Hazén, según se ha demostrado, y Francisquito. Véase en ésto el gusto del público de la época, por las historias de mártires y santos, como un remanente de la Edad Media, durante la cual se fomentó tal preferencia.

La trama del Padre, Juanico y Francisquito, pretende convencer al pueblo y a la Iglesia de rescatar a los cautivos en Argel, y para lograrlo expone la obstinación proselitista del Cadí y el cuerpo sangrante de Francisquito que muere después de un breve diálogo con su padre, en pleno escenario. A diferencia de lo que ocurre con la muerte del sacerdote valenciano en El Trato de Argel y la de Hazén en Los Baños de Argel, sobre las que el público se entera a través de un parlamento narrativo, la muerte de Francisquito ocurre delante del espectador, y ello contribuye a una mayor teatralidad e impacto emotivo más eficaz. Cervantes se empeña de tal manera en conmover a su auditorio, que se aproxima -en algunas escenas- a un estilo tremendista; y para ejemplificar dicha aseveración, se puede mencionar además del caso de Francisquito, las escenas de apaleados en ambas obras citadas, y la escena del desorejado en Los Baños de Argel, cuya ansia de libertad no tiene límite. Es innegable que la emoción personal de Cervantes, aflora en algunas escenas que probablemente le evocan su propio cautiverio.

La subtrama de Don Lope, Zahara y Muley Maluco, muestra el trato diferente que los moros daban a los caballeros, mas no porque fueran claustristas -que sí lo eran y mucho- sino porque esperaban obtener de su rescate mayores sumas de dinero. En cuanto a la tolerancia de credos en Argel, los caballeros también resultaban privilegiados, debido a que algunos moros pedían dinero por admisión a las capillas, según se advierte en seguida:

GUARDIA.

¿Adónde vais, cristiano?

PADRE.

¿Yo? A oír misa.

MORO.

Pues paga. <sup>1</sup>

Es evidente que los gobernantes de Argel otorgaban libertad de credos, si bien es cierto, resultaba coartada por la corrupción de algunos moros, según lo demuestra la cita anterior.

La función de la trama del Sacristán y el Judío es aparentemente humorística, sin embargo, tiene diversas implicaciones, algunas de las cuales, ya se han tratado. Expresa en forma tácita, una severa crítica a las órdenes eclesiásticas menores, e indirectamente a la Iglesia, por permitir los excesos de éstas. El Sacristán roba al judío y se burla de él, por su costumbre de guardar el sábado, de la misma forma que se mofa de la vigilia cristiana, como lo demuestra la cita que se anota en la página siguiente.

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Barones de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970. vol. 1, p. 364

VIEJO (al Sacristán).

Ya vos,/ tenéis ancha la conciencia:/ Ya coméis  
carne en los días/ vedados.

SACRISTAN.

¡Qué niñerías!/ Como aquello que me da/ mi amo. <sup>1</sup>

La crítica velada en la trama del Sacristán y el Judío, muestra la influencia erasmista en Cervantes.

El siguiente paso de análisis es el que se refiere a los personajes, su estudio está limitado, en cierta medida, por su relevancia con el tema del cautiverio.

Yzuf, un español renegado, inicia la obra y ello implica un énfasis sobre la función ideológica que desempeña el personaje, que consiste en demostrar el peligro que supone no rescatar a los cautivos en Argel, ya que de abjurar de su religión, representan un peligro mayor para España que los propios turcos o moros, dado que los que reniegan de su religión cristiana, se convierten en gufas durante los ataques.

Desde su primer parlamento, Yzuf revela su condición de traidor: se encuentra en la sierra, cerca del pueblo que han saqueado, como si fuera una fiera taimada que espera la aparición de su víctima, escondiéndose en el silencio y la penumbra. Yzuf no tiene desarrollo en su carácter, su elección consiste en la entrega de su pueblo natal, de su hermano, sobrinos y coterráneos a los moros, por dinero, según el parlamento de Hazén que dice:

HAZEN (a Vivanco y Don Lope).

El alma se me fatiga/ en ver que este perro infame/  
(cont.-)

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 347

su sangre venda y derrame/ ...<sup>1</sup>

Hazén es -al igual que Yzuf/ un personaje secundario. Aparentemente, se le presentan dos opciones de conducta: huir a España o asesinar a Yzuf. Si decide fugarse a España, cuenta con los testimonios de varios cautivos, incluyendo el de Don Lope y Vivanco, respecto a su comportamiento cristiano; sin embargo, asesina a Yzuf. Su función dentro de la obra es doble: por una parte, proporcionar información a Don Lope y Vivanco en relación a Zahara, y por la otra, la de asesinar al traidor Yzuf. Esta segunda función es esencial en la obra, ya que contribuye a satisfacer el requisito ético del triunfo del bien sobre el mal. El personaje de Hazén presenta un cambio radical en su conducta, del pacífico renegado que ayuda a los cautivos, al fanático religioso que asesina a sangre fría, y luego se convierte en mártir.

La función de Francisquito, niño español cautivo, es la de conmover al público y admirarlo por su valentía, al defender su religión aún a costa de su propia vida. Francisquito percibe una fuerza divina que lo mueve y sostiene, según lo declara él mismo:

FRANCISCO (a Juanico).

Pues imagina/ que tengo fuerza divina/ contra humanas tiranías./ No sé yo quien me aconseja/ con voz callada en el pecho,/ que no la siento en la oreja,/ y de morir satisfecho/ y con gran gusto me deja;/ dicenme, y yo de ello gusto,/ que he de ser un nuevo justo/ y tú otro nuevo pastor.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Barros de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 335

<sup>2</sup> Ibid., p. 361

Es evidente, por la cita anterior, que Francisquito se considera un elegido de Dios, lo que concuerda con una concepción teocéntrica del universo; es decir, no se trata de un personaje renacentista antropocéntrico que decide por sí mismo, sino que es aún el personaje medieval que sigue impulsos divinos. Este razonamiento obliga a reconocer que ni Hazén, ni Francisquito eligen una conducta determinada. Sus decisiones dependen de una voluntad ajena a ellos. Hazén y Francisquito están sujetos a un doble cautiverio, su voluntad depende de la de sus amos y la de Dios. Don Fernando, asimismo, está doblemente atrapado; los moros ejercen el cautiverio sobre su cuerpo y su alma no es cautiva de Dios -como en el caso de Hazén y Francisquito- sino de una mujer. A causa de este tipo de cautiverio, surgen algunas concepciones misóginas (desde el medioevo) que contemplan a la mujer como un obstáculo entre Dios y el hombre, ya que según la tradición cristiana, el alma debe anhelar el cautiverio divino. Don Fernando, en cambio, declara a Costanza como poseedora de su alma; y por ello, no duda en lanzarse del risco, hacia el mar, en busca de su amada que va cautiva entre los moros. A través de este acto temerario, casi suicida, demuestra un carácter apasionado e impulsivo. El espíritu introvertido del personaje se refleja desde sus primeros parlamentos; los tres primeros son soliloquios, por lo que dan tal impresión, además, coadyuvan a crear la tensión dramática necesaria, que culmina en la escena en la que se arroja al mar. Se observa en el personaje un cambio notable entre el comportamiento pasional que observa al principio de la obra y la conducta que muestra luego de encontrar a Costanza. Finge -astutamente- no conocerla y cuando es sorprendido por Halima y Cauralf, abrazando a Costanza, sale airoso del aprieto. Por discreto e introvertido, no revela a nadie el plan para fugarse con Don Lope y



Vivanco, ni siquiera a Costanza. La función del personaje es sorprender y conmover al público —mediante su escena en el risco, principalmente— y mostrar el doble cautiverio que padece. El resorte psicológico del personaje es el amor, a causa del cual se expone a la muerte y por el que se ve sujeto al yugo de los moros. Una vez privado de su libertad, vuelve a exponer su vida por amor a Costanza, al engañar a su amo y finalmente, al fugarse de Argel en su compañía. Sus características más sobresalientes son su valentía, arrojo y astucia. Costanza, en cambio, es temerosa y débil; su primera aparición en escena mueve a compasión al espectador. La debilidad de Costanza se hace patente en seguida:

(Sale un Moro con una doncella Costanza, medio desnuda).

COSTANZA.

Salto el corazón me da en el pecho;/ falta el aliento, el ánimo desmaya./ Llévame más despacio.

MORO.

¡Aguija, perra,/ que el mar te aguarda!

COSTANZA.

¡Adiós, mi cielo y tierra! <sup>1</sup>

La cita anterior muestra de manera evidente, la intención deliberada de Cervantes, de provocar la compasión del público por Costanza y la indignación hacia el moro por su crueldad. Asimismo, es evidente lo extraño que resulta el hecho de que Costanza no lamente su separación de Don Fernando, y en su lugar se despidiera de su cielo y tierra. En esto podría verse u-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p.p. 325-326.

na interferencia sentimental de Cervantes, a causa de su propio cautiverio. En otras palabras, el comportamiento ulterior del personaje, exige por consistencia en su construcción, que Costanza se lamenta de su separación de Don Fernando, lo cual no ocurre. Ahora bien, cabe la posibilidad de que Cervantes tuviese la intención de mover las cuerdas nacionalistas de sus espectadores: al hacer que Costanza se despidiese de su cielo y tierra, en lugar de su amor, con el propósito de atraer la simpatía del público hacia su objetivo de lograr la reconquista de Argel, para el rescate de los cautivos.

Costanza es un personaje cuya primera reacción emocional suele ser depresiva, aunque luego recapacite; sirva de ejemplo la cita a continuación:

HALIMA (le pregunta a Don Fernando respecto a Costanza).

.../ ¿Conoces a esta cautiva?

DON FERNANDO.

No, por cierto.

COSTANZA. (Aparte)

Bien dijiste;/ y si de memoria priva/ un dolor, muestra esta triste,/ porque olvidada no viva./ Pero quizá disimulas/ y mentiras acumulas/ que de ser provecho sientes. <sup>1</sup>

El personaje de Costanza aparece un tanto farsico en la cita anterior, debido al contraste entre el parlamento frío y calculado de Don Fernando y el tono exageradamente emotivo de

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, 342-343.

Costanza, y su inesperada reflexión; carece de un desarrollo caracterológico, y su constante actitud celosa es su característica esencial. Es verdad que Costanza pudo observar la coquetería de Halima hacia Don Fernando, sin embargo, sus celos son prematuros y exagerados. Don Fernando le comunica después su rechazo al asedio de Halima y no obstante, al final de la obra, cuando Don Fernando y Costanza huyen de Argel, Costanza aún cela a Don Fernando. La función del personaje de Costanza es desarrollar el tema del doble cautiverio: padece el cautiverio del cuerpo debido a su condición de esclava de Cauralf y Halima; y el cautiverio del alma a causa del amor que la encadena a Don Fernando y los celos que la atormentan. El personaje de Costanza postula de modo implícito, el cautiverio del alma como una sujeción más dolorosa que el del cuerpo. Su esclavitud pasa a segundo término y el cautiverio del alma al primero.

Halima -ama de Costanza- sufre también un doble cautiverio, por una parte contempla su matrimonio como una supresión de libertad, según dice:

HALIMA.

.../ Al no tener libertad,/ no hay mal que tenga igualdad;/ sólo yo, sin ser esclava.

COSTANZA.

Yo, señora, esto pensaba.

HALIMA.

Piensas contra la verdad./ Sólo por estar sujeta/  
a mi esposo estoy de suerte/ que el corazón se me  
aprieta. 1

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p.341

Halima padece el cautiverio del cuerpo, debido a que está sujeta a un hombre que no quiere. Adviértase en este parlamento, la presencia del pensamiento cervantino que contempla la falta de libertad como el peor de los males. Por otra parte, Halima se ve sometida al cautiverio del alma, que padece por el amor no correspondido que Don Fernando le inspira, y por ello lo adora y maldice. Halima es un personaje extraordinario, porque no se comporta como el espectador de la época podría esperar de una mujer, sino que se conduce como si fuese un caballero enamorado, sin remedio y capaz de declarar su amor públicamente, a pesar de que sea ilícito. Halima configura así su amor: (a Don Fernando, delante de Zahara y Costanza.)

HALIMA.

Pues ¿cómo, inhumano/ ¿Nunca te han dicho mis ojos/  
y la lengua de Costanza/ que tienes de mí esperanza/  
en tu poder los despojos?/ ¿Has aguardado a que haga/  
de tanta gente en presencia/ esta costosa experiencia,  
/ descubriéndote mi llaga?/ Mira qué fe desdichada,  
/ que esto que llaman amor/ ya es incendio, ya es furor/  
cuando no repara en nada:/ ...<sup>1</sup>

El amor no correspondido es una tortura para Halima, un cautiverio del cual no escapará. La pasión que le atormenta queda expuesta en la cita. Halima -al igual que Costanza- es presa fácil de los celos. Costanza expresa su furia, de una manera introspectiva (por medio del "aparte") la murmuración "entre dientes" o la frase enigmática que deviene en equívoco

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 382.

Halima, en cambio, estalla furiosa de una manera totalmente extrovertida, sin reparar en el riesgo de ser descubierta por el esposo. Al ver que Costanza abraza a Don Fernando, Halima enfurece, entonces Don Fernando inventa una excusa y engaña a Cauralf que también se ha alterado; Halima demuestra ser más astuta, pues no la convence del todo; sin embargo, hacia el final de la obra, Don Fernando engaña a Halima, pues le hace creer que en tres días le corresponderá el amor que ella le profesa. Halima cae en el engaño porque tiene el testimonio de Don Fernando y luego el de Don Lope, respecto al estricto cumplimiento de la palabra cuando es dada por un "hidalgo o caballero".<sup>1</sup> Desde el punto de vista ético, Halima merece el engaño, en tanto que su proceder no es correcto. Sin embargo, la promesa que Don Fernando le hace y no cumple, constituye una crítica implícita a la falta de palabra de algunos españoles. La función de Halima dentro de la obra, es mostrar el cautiverio del alma que resulta de un matrimonio en el que no hay amor, y cómo ello conduce a la infidelidad.

El esposo de Halima, Cauralf, es un militar moro que se sirve de un renegado español -Yzuf- con el propósito de atacar un pueblo español para obtener botín y rehenes. Cauralf se muestra más violento en lo que dice que en lo que hace; amenaza a Yzuf con matarlo si falla; amedrenta al padre de Francinquito e insulta al Sacristán. Sin embargo, Cervantes no lo convierte en un personaje totalmente malvado que pudiera restarle credibilidad. Cauralf da la apariencia de humildad al llegar ante el Bajá, pues se ofrece a besar sus pies, sin embargo, cuando éste se retira, Cauralf hace el siguiente

---

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Hachos". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p.345

comentario, que revela sus intenciones:

CAURALI.

¡Oh, qué bien mis cosas van! <sup>1</sup>

Esta cita muestra a Cauralf como un personaje ambicioso. Su aparente humildad es sólo un intento para congraciarse con el Bajá y obtener el mayor provecho posible. Cauralf padece el cautiverio del alma, a causa del amor no correspondido que siente por Costanza. El amor que atormenta a Cauralf es tan apasionado que más bien parece apetito sexual que aflicción del alma. La cita que en seguida se anota revela el tipo de amor que refleja Cauralf:

CAURALI.

Ella es hermosa en extremo;/ mas llega a su hermosura/  
su riguridad, que temo/ ya; ¡amor, de esta piedra dura/  
saca el fuego en que me quemol/ ...<sup>2</sup>

A semejanza del amor que Halima experimenta por Don Fernando, el amor de Cauralf por Costanza es atracción física más que espiritual. En la cita que se hace a continuación, se podrá distinguir el diferente tipo de amor que refleja Don Fernando:

DON FERNANDO.

Pues rompan estos abrazos/ sus designios en pedazos,  
que mientras esto se alcance,/ no hay temer desuelo  
o trance./ pues tengo al cielo en mis brazos./ Aprísta,  
querida esposa,/ que, en tanto que en este cielo

(cont.-)

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 339

<sup>2</sup> Ibid., p.342

/mi afligida alma reposa,/ no hay mal que me dé en  
el suelo/ la fortuna rigurosa. <sup>1</sup>

En el amor que expresa Don Fernando hacia Costanza, el elemento espiritual es evidente, lo que no ocurre en el caso de Halima o Cauralf. Por lo tanto, el cautiverio de ambos no es tanto del alma como del cuerpo.

Debido a que Cauralf es rechazado por Costanza, él recurre a Don Fernando para emplearlo como "tercero", y si bien es cierto que la presencia de alcahuetes se da con frecuencia en el Teatro de Los Siglos de Oro, el hecho de que Cauralf solicite la ayuda de Don Fernando, no deja de ser un indicador caracterológico. Reflexiónese en lo siguiente: Cauralf utiliza a Yzuf en su ataque al pueblo de Costanza, a Don Fernando como su alcahute, y a Costanza para satisfacer la pasión que le "quema". Indudablemente, Cauralf proyecta un carácter dependiente, manipulador, y en el aspecto moral revela incontinencia y egoísmo, lo mismo que Halima. Cauralf muestra dos conductas que evitan que se convierta en "villano", por una parte, apacigua la furia del Cadí en contra de un judío,<sup>2</sup> y por otra, cuando asiste a la comedia que se escenifica, parcialmente, no sólo no exige un lugar privilegiado en donde sentarse, de acuerdo a su jerarquía, sino que incluso declina el ofrecimiento de un esclavo que pretendía cederle el lugar.<sup>3</sup>

En cuanto a los personajes de la subtrama, Zahara es el:

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Barones de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 359.

<sup>2</sup> Ibid., p. 353

<sup>3</sup> Ibid., p. 366

principal femenino. Su elección es huir de la religión de Mahoma, ya que se ha convertido al cristianismo. La motivación fundamental de Zahara es, en primera instancia, su convicción religiosa; y en segunda, la atracción que Don Lope despierta en ella. La función del personaje de Zahara es convencer a los representantes de la Iglesia Católica, de la posibilidad de evangelización que surgiría, en caso de reconquistar Argel, como propone la obra, indirectamente. Zahara es de una gran belleza física -comparable a la enorme riqueza que posee su padre- según dice Hazén. El rey Muley Maluco pretende esposarla, y para ello ofrece una digna dote. (A diferencia de lo que ocurre en España, en donde es la mujer la que aporta la dote). El hecho de que Zahara sea muy bella es una característica del Teatro de Los Siglos de Oro, que pone un énfasis especial en la belleza extrema de algunos personajes, tal vez con el propósito de justificar "el amor a primera vista".

En relación a la dote, Hazén comenta lo siguiente, adviértase la intención del autor:

HAZEN (a Don Lope).

.../ que en esta nación confusa/ que dé el marido  
se usa/ la dote, y no la mujer. <sup>1</sup>

Se intuye una intención irónica. A causa del hipérbaton, la oración final del parlamento, antes citado, afirma que es el marido quien debe dar la dote. Extraliterariamente, se puede reforzar aun más tal idea: las hermanas de Cervantes habrían resuelto sus problemas económicos por medio de matrimonios a la altura de su nivel social, de no ser porque existía la costumbre en España, de que la mujer aportase la dote,

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Barros de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 331



y la familia Cervantes no tenía un capital suficiente para lograr buenos candidatos. Acaso por lo anterior, Cervantes estaría en contra de la dote, y de allí la ironía.

Zahara tiene una fuerte convicción religiosa, es decidida y audaz. Su convicción la lleva a ignorar la voluntad de su padre, que deseaba su matrimonio con el rey. La audacia le permite hacer caso omiso de la costumbre mora que impedía a la mujer descubrirse el rostro ante un hombre que no fuese su marido. Bajo la excusa de que una avispa le ha picado, Zahara se descubre el rostro delante de Don Lope y Vivanco, en un gesto de coquetería, que en última instancia, es un indicador más de su firme resolución de fugarse a España acompañada de algún cautivo.<sup>1</sup> Zahara demuestra ser independiente y astuta, y ello se percibe en el hecho de que en su carta a Don Lope le propone matrimonio, mas no lo obliga. Zahara le ofrece dinero a Don Lope para que obtenga su libertad y la ayude a llegar a España; Zahara es independiente, en cierta medida, ya que ella misma decide su fuga y el medio por el cual lograrlo. Sabe que al llegar a España, lo más conveniente será casarse con el que la ayudó a fugarse, mas no depende totalmente de ello, aquí su firme convicción religiosa, le permite asegurar que la Virgen María (Lola Marién) le ayudará. Zahara duda que Don Lope regrese para rescatarla y le hace jurar por Marién que lo hará,<sup>2</sup> tal duda contribuye a humanizar al personaje. El cambio que se observa en Zahara, hacia el final de la obra, de la dulce y dubitativa doncella a la mujer que estalla de enojo, enriquece al personaje. Obsérvase la

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 355

<sup>2</sup> ibid., p. 378

reacción de Zahara, en la cita que abajo se anota:

HALIMA.

Tu padre me rogó, amiga, / que viniese en un momento / a componerte.

ZAHARA.

¡Su intento / todo el Cielo le maldiga! <sup>1</sup>

El arranque de furia de Zahara lo provoca el desco que a briga su padre de casarla con el rey Maluco. Su caso, presuntamente, histórico, constituye un mentís a la libertad de credo en Argel, ya que Zahara desea huir de Argel, fundamentalmente, porque no puede practicar la religión cristiana.

En su primera intervención, Don Lope aparece con cadenas en los pies y lamenta la supresión de su libertad, así como del hambre que padece. Don Lope demuestra su nobleza, al ac ceder a firmar la carta de comportamiento cristiano de Hazén, a través de quien se entera de la identidad de Zahara. Ella le da a Don Lope el dinero de su rescate y el de Vivanco, mas no se deja ver aún. Cuando Don Lope -ya libre- mira por primera vez a Zahara, reacciona así:

(Se dirige a Zahara que se ha descubierto el rostro, momentaneamente. Zahara se encuentra distante y no puede escucharlo).

DON LOPE.

Torna a descubrirte, ¡oh sol!, / en cuyas luces avivo / el ser, el entendimiento, / la ventura y el contento / que en tu posesión se alcanza. <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970. vol. 1, p. 371

<sup>2</sup> Ibid., p. 356

La impresión que recibe Don Lope es tan fuerte que de in mediato se comporta como enamorado. Se trata del "amor a primera vista", común en el Teatro de Los Siglos de Oro y que refleja una concepción neoplatónica, según la cual se afirma que la apariencia es el espejo del alma. Don Lope ha recuperado apenas su libertad corporal y ya se ve sometido a otro cautiverio; así lo expresa el propio personaje:

DON LOPE (a Zahara).

.../ vesme aquí a tus pies postrado,/ más tu esclavo  
y más rendido/ que cuando estaba aherrado;/  
por ti ganado y perdido,/ preso y libre en su  
estado;/ ...<sup>1</sup>

Es evidente que Don Lope coloca el cautiverio del alma por encima del que padece el cuerpo. A diferencia de lo que ocurre en La Numancia, en la que el cautiverio del cuerpo se considera como el peor de los males, y con tal de no sufrirlo, un pueblo entero decide el autoexterminio. En el parlamento arriba citado, se nota un cambio en el pensamiento cervantino. El amor concebido como supresión de libertad, se repite en La Numancia, El Trato de Argel y Los Baños de Argel, la diferencia estriba en que cada vez adquiere más importancia que el cautiverio del cuerpo o esclavitud, propiamente dicha. De La Numancia al Trato de Argel el cautiverio del alma pasa de ser parte de la trama secundaria, a serlo de la trama principal. En Los Baños de Argel el cautiverio del cuerpo pierde severidad o solemnidad, a causa de la forma, relativamente fácil, en que recuperan su libertad, tanto los personajes de la trama principal, como los de la secunda

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, vol. 1, p. 377

ria; además, de que para ellos, el cautiverio más doloroso es el del alma. El maltrato y la tortura que sufren algunos personajes en Los Baños de Argel es más dramático --sin duda-- que el que ocurre en El Trato de Argel; sin embargo, el hecho de que los personajes principales de Los Baños de Argel se preocupen más por el cautiverio del alma, le resta importancia a la esclavitud, en esta obra.

Más que un cambio, se plantea una evolución en el pensamiento cervantino: la creciente importancia del cautiverio del alma y la decreciente importancia de la esclavitud.

En Los Baños de Argel el cautiverio del alma cobra mayor importancia que la esclavitud debido a diversas cuestiones, tales como el hecho de que el personaje Don Fernando prefiera arriesgar su vida para entregarse voluntariamente en cautiverio a los turcos, antes que perder a su amada; Francisco soporta la tortura y la muerte con tal de no perder su alma; Halima considera que su matrimonio es un mal mayor que la esclavitud de Costanza; etc.

Los Baños de Argel es superior al Trato de Argel en algunos aspectos. Mientras en El Trato de Argel sólo se habla de un mártir, en Los Baños de Argel el público presencia la muerte de un niño mártir. Los Baños de Argel tiene más acción, menos parlamentos de información y menos soliloquios, lo que contribuye a hacerla más ligera y accesible para el espectador.

**E L G A L L A R D O E S P A Ñ O L**

**Miguel de Cervantes Saavedra**

El cautiverio como motivo literario basado en la realidad del XVI no estaba ausente de la época anterior a Cervantes. Se encuentra en una de sus formas más bellas en El Abencerraje. Lo interesante de esta primorosa novela es que el cautiverio se desarrolla en un ambiente de caballeridad tan idealizada que casi no nos damos cuenta de que se trata de una novela de cautiverio... El siglo XVI, el siglo de Cervantes, es el siglo de las correrías marítimas, el siglo de la guerra de corsarios... Y el objeto de esta guerra es el ser humano destinado a las almonedas públicas y a la esclavitud.<sup>1</sup>

El Gallardo Español se sitúa precisamente dentro del marco de la literatura caballeresca, lo que contribuye a disminuir el tono de gravedad que se observa en las obras analizadas previamente; asimismo refleja -aparentemente- una menor angustia de Cervantes, en relación al cautiverio.

La metodología empleada en el estudio de la obra en cuestión, tiene como objetivo esencial el análisis de las ideas fundamentales. Se toman en consideración diversas cuestiones, tales como las fuentes literarias; la intención estética del autor; una síntesis de la obra; el número de jornadas; el estudio de tramas y personajes por medio de esquemas; los personajes de acuerdo a sus motivos y forma de proceder; el desarrollo de la visión cervantina sobre el cautiverio; una reflexión sobre el género de la obra y su estilo; similitudes y diferencias entre Los Baños de Argel y El Gallardo Español; y por último, el tema central de la tesis.

<sup>1</sup> Camamis, George. Estudios sobre el Cautiverio en el Siglo de Oro. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S.A., de Ediciones. Madrid: 1977., p.p. 40-41.

El Gallardo Español de Cervantes, se refiere a la histórica defensa española de Orán y Mazalquivir; y trata de ficciones intrigas amorosas entre dos parejas de moros y cristianos. La fuente literaria probable es el Diálogo de las Guerras de Orán de Baltazar de Morales, publicada en 1593, aunque no hay que olvidar que Cervantes estuvo en Orán en 1581 y seguramente habrá escuchado reseñas de tales batallas narradas por los sobrevivientes. A semejanza de lo que ocurre en Los Baños de Argel, al final del Gallardo Español la parábasis aclara la intención estética de Cervantes, por medio de un personaje, según se puede comprobar en la cita que de inmediato se anota:

GUZMAN.

Buitrago, / no haya más, que llega el tiempo/ de dar fin a esta comedia, / cuyo principal intento/ ha sido mezclar verdades/ con fabulosos inventos. <sup>1</sup>

Lo relacionado con las batallas contiene algunos datos verdaderos, y lo que tiene que ver con los lances de amor son los "fabulosos inventos".

Antes de proseguir con el análisis del Gallardo Español, es conveniente recordar la anécdota de la obra: Arlaxa, una mora de extraordinaria belleza, le pide a Alimuzel que aprese a Don Fernando, bajo la amenaza de no corresponder a su amor, si no hace lo que le pide. Alimuzel busca a Don Fernando y lo reta. Don Alonso de Córdoba, conde de Alcaudete, General de Orán, ordena a Don Fernando negarse al duelo. Don Fernando sólo pospone el enfrentamiento, por un día. Nacor, un moro mezuquino y cobarde, convence a Alimuzel de no

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970, vol. 1, p. 269

pelear aún con Don Fernando, aduciendo que podría tenderle una trampa. Luego, Nacor pone en evidencia a Alimuzel ante Arlaxa, por no haber sostenido el reto. Don Fernando se deja atrapar por los moros y les hace creer que ha desertado; en seguida, lo llevan ante Arlaxa y finge ser otro; alaba a Don Fernando, tan encarecidamente que Arlaxa le ofrece matrimonio a Alimuzel si logra hacerlo prisionero y llevarlo ante ella. Alimuzel promete dar la libertad a Oropesa y a Don Fernando -sin conocer su verdadera identidad- a cambio de que le presenten su ayuda a concertar el duelo. Doña Margarita planea buscar a Don Fernando entre los moros, se disfraza de soldado y acompaña a Guzmán y Buitrago en su asalto al aduar de Arlaxa; Nacor los guía, bajo la promesa de que podrá llevarse a Arlaxa. Buitrago mata accidentalmente a Nacor y luego, persigue a Alimuzel. Guzmán pelea con Don Fernando, lo reconoce y se va. Margarita, aún vestida de soldado defiende a Arlaxa, a quien le ha prometido fidelidad, en contra de Guzmán y tres soldados más. Oropesa se va con parte del botín, junto con Guzmán que intenta justificar a Don Fernando ante el Conde. Margarita, se ha quedado con Arlaxa, Don Fernando -aún de incógnito- y Alimuzel. Margarita les cuenta su historia en la que explica cómo se enamoró de Don Fernando, sin conocerle personalmente, sino por lo que su ayo le dijo de él. Buitrago anuncia la llegada de la flota enemiga. Los Turcos cubren el mar y los moros la tierra. Se inicia la batalla, capturan al hermano de Margarita, Don Juan de Valderrama y lo regalan a Arlaxa. Don Fernando finge no conocerlo, al igual que Margarita. Don Fernando vence en la batalla a Alimuzel y a otros. Azán es derrotado. A solicitud de Don Fernando, Don Francisco de Mendoza aboga y obtiene el perdón de Don Alonso de Córdoba, para Don Fernando que explica su comportamiento. Luego, revela su identidad a Arlaxa, se entrega a Alimuzel pa



ra que Arlaxa acepte a Alimuzel como esposo; después, Don Fernando pide en matrimonio a Margarita, Don Juan de Valderrama lo acepta como futuro cuñado y le ofrece la mitad de sus bienes, como dote para Doña Margarita. Don Martín ofrece aumentar las raciones de alimento a Buitrago. Guzmán da fin a la obra.

El Gallardo Español es una comedia que se desarrolla en tres Jornadas, lo que la caracteriza como correspondiente a la segunda época de composición dramática cervantina; se recordará que las de la primera las escribió en cuatro. Es necesario advertir que las de cuatro Jornadas son más breves que las de tres, contrariamente a lo que podría pensarse. Una de las razones que explican lo anterior, es que las primeras fueron concebidas para representarse acompañadas de entre meses y baile entre las Jornadas y al final, respectivamente; y las comedias de la segunda época marcan una tendencia hacia la representación de las obras sin anexos. Adviértase en el cuadro que se anota en seguida, las diferencias de extensión, entre las obras analizadas, hasta el momento, en el presente trabajo:

<u>EL CERCO DE NUMANCIA</u> .....	2534 versos, 4 Jornadas.
<u>EL TRATO DE ARGEL</u> .....	2448 versos, 4 Jornadas.
<u>LOS BAÑOS DE ARGEL</u> .....	3080 versos, 3 Jornadas.
<u>EL GALLARDO ESPAÑOL</u> .....	3324 versos, 3 Jornadas.

Ahora bien, la división en tres Jornadas parece más congruente con el esquema esencial de toda obra dramática que suele ser planteamiento, desarrollo y desenlace. El esquema del Gallardo Español sí corresponde a la división en tres Jornadas, excepto por el conflicto que plantea Doña Margarita, cuya exposición abarca incluso la tercera Jornada. Lo anterior no demerita la obra, puesto que contribuye a sostener el interés del público: la historia de Doña Margarita, dicha

por ella misma, se ve interrumpida al final de la segunda Jornada y concluye en la tercera; además, la interrupción, misma, ayuda a mantener al público interesado.

La armonía formal que se observa entre el esquema esencial: planteamiento, desarrollo, desenlace; y las tres Jornadas (en lugar de cuatro); también se advierte en cuanto a la extensión uniforme de éstas, según se comprueba, a continuación:

PRIMERA JORNADA	.....	(9 escenas)
SEGUNDA JORNADA	.....	(11 escenas)
TERCERA JORNADA	.....	(12 escenas)

Este equilibrio formal revela que El Gallardo Español debió haber sido escrita en 1607, como señala Astrana Marín <sup>1</sup> y no antes como sugiere Angel Valbuena Prat. <sup>2</sup>

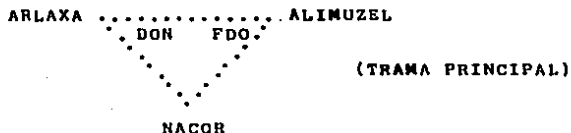
Aunque la división por escenas, no está indicada en forma explícita, lo está implícitamente, por las entradas y salidas de personajes. La división, así entendida, atrapa la atención del público por los cambios que suceden: Cervantes varía los personajes y el lugar de la acción, constantemente, alternando las escenas: si en una se pudieron contemplar a los soldados españoles en su castillo, en la siguiente se verán a los moros en su aduar.

Los conflictos que plantea la obra son tres: el que ocurre entre Arlaxa, Alimuzel y Nacor; el que confronta a españoles y moros; y finalmente, el que se establece entre Don Fernando, Doña Margarita y Don Juan de Valderrama.

<sup>1</sup> Astrana Marín, Luis. Vida Ejemplar y Heroica de Cervantes. Instituto Editorial REUS. Madrid:1950., tomo VII p.778

<sup>2</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Prólogo de Angel Valbuena Prat. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 213.

El primer conflicto se puede ilustrar así:



Es una estructura triangular, en medio de la cual se encuentra el nombre de Don Fernando, porque alrededor de este personaje actuarán los otros tres.

Arlaxa, movida por la curiosidad que ha despertado en ella Oropesa, hacia Don Fernando, obliga a Alimuzel a buscarlo. Alimuzel está enamorado de Arlaxa y por eso consiente en ello. Nacor aspira a poseer a Arlaxa, por lo que traiciona a Alimuzel ante Arlaxa, y luego a la propia Arlaxa frente a los españoles. En el desenlace, el triángulo queda roto: Nacor ha sido asesinado por Buitrago, y Don Fernando que constituía -también- un obstáculo en la relación entre Arlaxa y Alimuzel, se rinde simbólicamente ante Alimuzel, a fin de que Arlaxa cumpla su promesa de aceptar como esposo a Alimuzel. Nótese la función de "tercero" que cumple Don Fernando, lo que resulta poco usual en un personaje de su tipo e importancia, to mando en cuenta que el tercerazgo es absolutamente voluntario y desinteresado.

El segundo conflicto que se analizará, es el que se establece entre Don Fernando, Doña Margarita y Don Juan de Valderrama. Como en el caso anterior, la ilustración que corresponde es la de un triángulo:



Mientras Oropesa despierta sólo curiosidad en Arlaxa respecto de Don Fernando; Vozmediano convierte a Doña Margarita en cautiva de amor hacia Don Fernando, a pesar de la oposición de Don Juan de Valderrama, según la versión de Margarita: Don Fernando había solicitado iniciar relaciones con Margarita, y su hermano Don Juan se opuso de tal manera que Don Fernando hubo de batirse a duelo con Don Juan, al que dejó herido y se retiró. Al comienzo de la obra Don Fernando no aparece cautivado por el amor, puesto que ni siquiera ha visto a Doña Margarita. Hasta después de haberla mirado se prenda de ella; a diferencia de Doña Margarita que se enamora de él, con sólo haber escuchado a Vozmediano que lo habló acerca de sus hazañas y nobleza. En el desenlace, el triángulo se rompe ya que Don Juan de Valderrama acepta la relación de Don Fernando y Margarita. La aceptación de Don Juan se debe a que Don Fernando declara aceptar a Doña Margarita, aún sin dote, por lo que Don Juan comprueba que Don Fernando no desea a su hermana a causa de su dinero; de allí que Don Juan ceda el cincuenta por ciento de sus bienes como dote para Doña Margarita, a pesar de lo que ella suponía respecto a que su hermano deseaba encerrarla de por vida para quedarse con su herencia.

Por último, el tercer conflicto a considerar, es el que se establece entre moros y cristianos, y dentro del cual se encuentran inmersos los otros dos conflictos. Cervantes no presenta una visión maniquea: es decir, no muestra a los moros como "los malos" y a los españoles como "los buenos". En todo caso, el ataque al aduar de Arlaxa es denigrante para los españoles. ¿Cuál es la justificación que Cervantes ofrece para explicar la presencia invasora de los españoles en Orán? la respuesta se encuentra en la cita que se anotará en la página siguiente:

UNO: ... porque piensan,/ por Dios, y por su ley y  
por su patria/ morir sirviendo a Dios, ...<sup>1</sup>

Sin embargo, no puede afirmarse que Cervantes respalde esta justificación; y para probarlo, recuérdese que Don Fernando no festeja su triunfo sobre los moros. Adviértase su reacción, después de haber herido a Alimuzel:

DON FERNANDO.

Tengo pesada la mano/ y alborotado el sentido;/ Dios  
sabe si a mí me pesa./ Gran Don Martín valeroso,/ haz que desciendan al foso/ y recojan esta presa. <sup>2</sup>

La cita prueba que Don Fernando lamenta haber herido a Alimuzel. Si Cervantes le da a Don Fernando su apellido, es razonable suponer que los dichos y hechos de este personaje, reflejan sus propias convicciones. Ahora bien, en el desenlace Don Fernando se entrega a Alimuzel, como ya ha sido señalado. Si Don Fernando o Cervantes considerase a los moros enemigos, en razón de su religión diferente, el desenlace no tendría mucho sentido; incluso si se intentara justificar su comportamiento por la amistad que une a Don Fernando y Alimuzel. Por lo tanto, no es posible afirmar que Cervantes justifique la guerra como un servicio a Dios, en esta obra.

En cuanto al aspecto ideológico, al final del estudio de Los Baños de Argel se estableció que se observaba una evolución en el pensamiento cervantino, y que consistía en un desplazamiento del énfasis del cautiverio del cuerpo (esclavitud, propiamente dicha) hacia el cautiverio del alma, acompa-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970, vol. 1, p. 223

<sup>2</sup> Ibid., p. 263

Rado de una cierta disminución en la gravedad expresiva sobre el cautiverio corporal. Este proceso sigue avanzando y según se verá en El Gallardo Español el cautiverio del cuerpo es relativamente menospreciado, en tanto que dos personajes se hacen capturar por los moros deliberadamente (Don Fernando y Doña Margarita); en Los Baños de Argel, ya lo había hecho un personaje. En el caso de Margarita es por amor y en el de Don Fernando, por una cuestión de honor. Además, en ambas obras se advierte la disminución de la gravedad en el tratamiento del tema del cautiverio del cuerpo, en la relativa facilidad con la que los amos les ofrecen la libertad a sus esclavos: en Los Baños de Argel Cnuralí le ofrece la libertad y mucho dinero a Don Fernando si consigue cambiar la actitud de Costanza hacia él. En El Gallardo Español Alimuzel les ofrece la libertad a Don Fernando (oculto bajo el nombre de Juan Lozano) y a Oropesa si logran concertar el duelo entre Don Fernando y él (Alimuzel). En ambas obras, los moros ofrecen la libertad a los esclavos cristianos por encontrarse ellos mismos, cautivos de amor. Lo anterior no hace sino resaltar el cautiverio del alma, por encima del que sólo somete el cuerpo.

El Gallardo Español ofrece, por otra parte, un cambio de tono, respecto de las obras anteriormente estudiadas, en tanto que se observa en ésta un acento de comedia que se sostiene a lo largo de toda la obra, no hay sucesos infaustos, como ocurren en las demás: ningún español resulta torturado, ni tampoco víctima del proselitismo mahometano, lo que contribuye no sólo a una disminución, sino a una eliminación de la solemnidad y del sentimiento trágico que rodeaban al cautiverio corporal, en las demás comedias. En cuanto al estilo, también representa un cambio, cada vez se aproxima más al de Lope de Vega, especialmente, en cuanto a la importancia que le

da a ciertos recursos, como la doble identidad y el travestismo. En Los Baños de Argel apenas si aparecen tales cuestiones y carecen de importancia escénica: Don Fernando dice que ante los moros ha fingido ser un caballero en busca de su hijo, a quien supone cautivo entre ellos; y Halima sustituye a Zahara en una peregrinación, de acuerdo a lo que dice Don Lope; es decir, los cambios de identidad, antes dichos, no ocurren en escena. En lo que se refiere al travestismo, no ocurre en realidad, sino más bien a manera de equívoco: Zahara se comporta con la iniciativa que un espectador de la época, esperaríamos observar en un personaje masculino; y Costanza defiende, sin darse cuenta, el amor lésbico, según se comprueba en la cita a continuación:

ZAHARA.

.../ Lo que en esto siento, amiga/ es que me cansa y afana/ sentir que tu lengua diga/ que a una tan bella cristiana/ le causa un moro fatiga.

COSTANZA.

No es sino mora.

ZAHARA.

Dislates/ dices; de queso no trates,/ que es locura y vano error.

COSTANZA.

¿Son en los casos de amor/ extraños los disparates?

ZAHARA.

Bien el que has dicho lo allana. <sup>1</sup>

A diferencia de lo que ocurre en Los Baños de Argel, en El Gallardo Español el cambio de identidad y el travestismo tienen importancia escénica y dramática: Don Fernando finge

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "Los Baños de Argel". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol.1 p.347

ser Juan Lozano para infiltrarse entre los moros y resolver una cuestión de honor; Doña Margarita se traviste en soldado para buscar a Don Fernando, de quien está enamorada, luego se finge mora y hermana de Arlaxa. Vozmediano, ayo de Margarita, finge ser tío suyo, ante Buitrago; y después ante Juan de Valderrama, pretende ser Pedro Alvarez. La importancia que tiene el cambio de identidad y el travestismo en la obra, reside tanto en el hecho de que son varios los personajes involucrados en tales recursos, como en la forma en la que algunos de estos cambios de identidad ocurren en pleno escenario; además, la mayor parte de los cambios de identidad son esenciales para la acción.

El Gallardo Español presenta una variante en el cautiverio del alma, y un tipo de amor diferente. Tanto Arlaxa como Doña Margarita se sienten atraídas por Don Fernando, sin haberlo visto, debido a Oropesa y Vozmediano -respectivamente- que a guisa de alcahuetes han llenado sus oídos de alabanzas a Don Fernando. La curiosidad de Arlaxa la conduce a extremos tales que no sólo se ofrece a Alimuzel -por conocer a Don Fernando- sino también a Nacor, a quien desprecia, según puede comprobarse en esta cita:

ARLAXA (a Oropesa y Lozano -Don Fernando-).

Aqueste Nacor me enfada:/ no me dejéis sola.

.....

ARLAXA (a Nacor).

En poco, Nacor, te estimas,/ pues te humillas tanto ahora./ Eres jarife; levanta,/ que verte a mis pies me espanta./ ¿Qué dirá de esto Mahoma?

NACOR.

Estos rendimientos toma/ él por cosa buena y santa./  
Queda en paz.

(cont.-)



ARLAXA.

Vayas con ella, / que con el fin de este trance / le  
tendré el de tu querella. <sup>1</sup>

Es evidente que Arlaxa ha quedado cautiva, pues se atreve a tanto. Doña Margarita se enamora de Don Fernando y su cautiverio la lleva a extremos mayores: se viste de hombre y se entrega a los moros, luego pelea en contra de un cristiano (Guzmán), en defensa de Arlaxa. En la tercera Jornada, Doña Margarita revela su identidad a Arlaxa y se viste de mora. Y todo ello, en busca de Don Fernando.

Por otra parte, se percibe a lo largo de toda la obra, la traición, a manera de motivo recurrente; como si Cervantes jugara con el concepto de traición, según diferentes puntos de vista: Arlaxa traiciona a Alimuzel y a su propia religión, al dar cabida al deseo de ver a Don Fernando, que —a su vez— traiciona a los suyos, al unirse a los moros y empuñar su espada en contra de Guzmán, en defensa de Arlaxa, al igual que Margarita; Balcán le comunica a Don Alonso, el plan de ataque de los moros, etc., sin embargo, de acuerdo al punto de vista de cada uno de los personajes, cuyas acciones se han calificado de traición, no puede afirmarse que hayan cometido acto alguno que merezca tal calificativo, o al menos podría decirse que las atenuantes son tales que todos merecen el perdón, que de hecho le es concedido a Don Fernando e implícitamente a los demás, salvo Balcán. De cualquier manera, la obra parecería sostener la tesis de que el amor y la honra son consideraciones que se encuentran por encima de la lealtad a la patria; adviértase en lo anterior un resabio de la Edad

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gu-llardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970., vol. 1, p.p. 235-236

Media, en la que aún no existía el concepto de patria, y en la que en cambio, el amor y la honra eran valores perfectamente cimentados. Existe en la obra una voz que difiere de la de Don Fernando: Don Alonso de Córdoba niega su permiso para que se realice el duelo entre Alimuzel y Don Fernando, nótese en la cita que se escribe en seguida, la actitud de Don Alonso:

DON ALONSO (a Don Fernando).

... yo no aventuro un hombre/ que es de la guerra ma  
estro/ por la simple niñería/ de una amorosa porfi-  
a;/ Don Fernando, esto es verdad. <sup>1</sup>

Es tan cruda la aseveración de Don Alonso, que es casi obvio el conflicto subyacente entre el hombre medieval y el renacentista, en la cita anterior.

Por último, si bien es cierto que El Gallardo Español no expone la demanda política de reconquistar Argel, plantea una nueva, según se deduce del parlamento abajo citado. Don Fernando de Saavedra "alter ego" de Cervantes, declara ante Arlaxa lo siguiente:

DON FERNANDO.

Soy un soldado/ que me he venido a entregar/ a vuestra prisión de grado,/ por no poder tolerar/ ser valiente y mal pagado. <sup>2</sup>

Aunque Don Fernando finge haber desertado, el significado de este parlamento, es otro: Cervantes denuncia aquí el mal pago que recibe el soldado y demanda, implícitamente, un au-

1 Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970., vol. 1, p. 218.

2 Ibid., p. 227

mento. Para comprobar la denuncia del autor, se cita en seguida un parlamento del hermano de Doña Margarita:

DON JUAN (a Azán que le ha preguntado si es rico).  
Eso no; pues que me aplico/ a ser soldado, señal/  
que de bienes me va mal;/ esto os juro y certifico.<sup>1</sup>

Buitrago, entre veras y burlas, se queja de padecer hambre. Cervantes lo presenta así en una acotación al texto:

Sale a esta sazón Buitrago, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy mal parado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas del purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi ...<sup>2</sup>

Se deduce que la mendicidad entre los soldados era común. El autor denuncia el hecho y demanda, implícitamente, una mejor paga para el soldado, como se afirmó anteriormente. Al final de la obra, Don Martín le ofrece a Buitrago, lo que el autor desearía que sucediese, cuando menos:

DON MARTIN.  
Yo añadiré las raciones,/ Buitrago.<sup>3</sup>

Ahora bien, en cuanto al estudio de los personajes, se iniciará con Arlaxa. A semejanza de muchos otros personajes femeninos del Teatro de Los Siglos de Oro, Arlaxa es de una belleza física extraordinaria. Su belleza exterior no corresponde a su comportamiento: Arlaxa es poseída por una curiosidad avasalladora que la conduce, según se ha dicho, a ofrecer

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Galardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970., vol. 1, p. 256

<sup>2</sup> Ibid., p.223

<sup>3</sup> Ibid., p.268

se a dos hombres (Alimuzel y Nacor), con tal de satisfacer su capricho de ver a Don Fernando. Arlaxa no es dueña de sí misma, es cautiva de su propia curiosidad y somete a Alimuzel (su cautivo por amor) y a Nacor (su cautivo por deseo carnal) a su capricho. El dominio que tiene sobre Alimuzel y Nacor, le dan un aparente carácter varonil. Sin embargo, Arlaxa no es ni fuerte ni valiente; sino débil y cobarde. Es débil por que sucumbe ante las alabanzas de su esclavo, por un hombre al que jamás ha visto. Y es cobarde, puesto que no es ella la que sale a buscar a Don Fernando, como lo hace Doña Margarita, sino que envía a Alimuzel a correr el riesgo de perder la vida por cumplir su deseo. Compruébese su cobardía en su actitud ante Buitrago, que ha atacado su aduar:

ARLAXA.

Cristiano, yo me rindo; no ensangrientes/ tu espada  
en mujeril sangre mezquina./ Llévame do quisieres.<sup>1</sup>

Para quien tuvo en tan poco la vida ajena, y la propia en tanto que vale la humillación de sí, demuestra de manera irrefutable su cobardía. Arlaxa es -además- aprensiva, supersticiosa y un tanto vanidosa. Se dice que es aprensiva por su reacción de angustia ante el sueño que tiene, respecto al ata que a su aduar; lo que también demuestra superstición. En cuanto a su vanidad se confirma en la cita que sigue:

(Se dirige a Alimuzel y se refiere a Don Fernando).

ARLAXA.

.../ Quiero de cerca mirarle,/ pero rendido a  
mis pies.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970, vol. 1, p. 244

<sup>2</sup> Ibid., p. 215

Su actitud es soberbia e irreflexiva, aunque después recapacita sobre su comportamiento y admite que todo ha sido provocado por un deseo insano que ha abrigado, según dice:

ARLAXA.

.../ Y muéstrame su tardanza/ que me engañó la esperanza/ y que es premio merecido/ del deseo mal nacido/ tenerle quien no le alcanza. <sup>1</sup>

¿Cómo es posible que pueda haber tal reflexión en quien actúa tan irreflexivamente?, la respuesta está en que Cervantes proyecta la naturaleza humana en sus personajes, con todas sus contradicciones; y la más notable es precisamente, la falta de correspondencia entre el decir y el hacer. De allí el sinsentido cotidiano: haz lo que digo y no lo que hago.

Por último, Arlaxa demuestra crueldad, tanto en su manera de aprovecharse de la devoción que Alimuzel tiene por ella, como por su impulsiva orden de azotar a Don Juan de Valderrama, según se comprueba en seguida:

ARLAXA.

Que pongas las carnes blandas a este perro.

ROAMA.

Está bien.

ARLAXA.

Con un corbacho procura/ sacarle de la intención/ una cierta discreción/ que da indicios de locura. <sup>2</sup>

En cuanto a la función esencial que cumple el personaje,

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Galardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970., vol. 1, p. 225

<sup>2</sup> Ibid., p. 261

es la influencia que ejerce sobre Alimuzel y Nacor, cuyo propósito es mostrar el dominio que una mujer puede tener sobre la voluntad del hombre que ha cautivado amorosamente.

Alimuzel, cautivo de Arlaxa, es la representación morisca del caballero medieval que por su dama, es capaz de cualquier empresa. Es ingenuo, puesto que se deja engañar por Nacor y cae en su trampa. Es audaz y lo demuestra al llegar hasta las mismas puertas del fuerte español y retar a Don Fernando de Saavedra. Su nobleza se percibe en el hecho de ofrecer la libertad a Oropesa y Don Fernando, a cambio de su ayuda para concertar el duelo que desea (pues bien podría obligarlos). Asimismo, demuestra perseverancia, pues a pesar del ridículo que le hace pasar Nacor, insiste en cumplir la voluntad de Arlaxa. Alimuzel se reconoce a sí mismo como un cautivo de amor, y ello lo humaniza, según puede concluirse de la cita a continuación:

ALIMUZEL.

.../ que tiene el amor echados:/ a mis oídos candelos;/ a los pies y al alma grillos. <sup>1</sup>

La ternura y sensatez que demuestra Alimuzel ante la angustia de Arlaxa por el sueño que ha tenido, humaniza al personaje, aún más. La motivación esencial del personaje es el amor que le profesa a Arlaxa. Su función dentro de la obra, es mostrar el cautiverio por amor.

Don Fernando de Saavedra es el paradigma del caballero español: valiente, cortés y siempre dispuesto a defender a las damas en apuros, y esgrimir su espada de inmediato, cuando le

-----  
<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970., vol. 1, p. 221

va la honra en ello. Su motivación esencial es, precisamente, cuidar su honra; la prueba de ello es que, según dice Doña Margarita, Don Fernando sacó su espada e hirió a Don Juan, cuando éste no le dió -de buen modo- la respuesta a su solicitud de cortejar a su hermana. La función del personaje es central, ya que gran parte de la acción gira en torno a sus hazañas contadas por Oropesa a Arlaxa despiertan la curiosidad de la mora por que ella le pide a Alimuzel que salga en búsqueda de Don Fernando. Vozmediano alaba la nobleza y valor de Don Fernando, y por ello Doña Margarita decide buscarlo, aún a riesgo de su propia vida. Al final de la obra, Don Fernando concilia todas las partes, a excepción de Nacor que ha muerto: a Don Juan de Valderrama, lo convence de aceptarlo como cuñado; y a Arlaxa de esposar a Alimuzel. Su comportamiento valeroso en el ataque de los moros al fuerte, y la intervención de otro personaje en su favor, lo concilian a él con Don Alonso. Don Fernando representa el conflicto entre el interés individual y el colectivo. Don Fernando se inclina hacia el suyo y luego atiende el de todos; es cautivo de su propio orgullo y exagerado sentido caballeresco, que lo lleva a empuñar su espada en contra de Guzmán y Buitrago, y si bien es cierto que no intenta herir a Guzmán, Buitrago -en cambio- se salva de su espada, sólo gracias a que huye. Desde un punto de vista nacionalista, Don Fernando se comporta como traidor, al atacar furioso a Buitrago, quien así lo afirma:

(Buitrago reflexiona y confirma lo que Robledo había dicho respecto a que Don Fernando mostraba en los hechos haber renegado de la fe cristiana).

BUITRAGO.

¡Oh Robledo/ verdadero y memorando,/ cuánta verdad

(Cont.-)

dijiste! / Sin razón le desmentiste, / Guzmán atrevido y fuerte. / Yo quiero huir de la muerte / que en g sas manos asiste. <sup>1</sup>

Según Buitrago, entonces, se trata de una traición desde un punto de vista religioso.

Aún al final de la obra, la posición de Don Fernando implica cierto grado de traición, y para ser preciso habría que llamarla ambivalente: ataca a Alimuzel, mas no le mata, e incluso pide que lo saquen del foso donde ha caído, y luego, su entrega simbólica a Alimuzel para que Arlaxa lo accepte, es como si Don Fernando hubiese fluctuado entre el interés propio, el colectivo, y luego hubiese ignorado, de nueva cuenta, el contexto social dentro del que se encuentra, para atender a Alimuzel y a Arlaxa, como si no fuesen moros, sino compañeros en un juego.

Doña Margarita se caracteriza por su iniciativa y valor. Su acción travestista y su defensa de Arlaxa frente a Guzmán, le dan carácter varonil, que luego por sus desmayos se convierte en ambiguo. Su motivación principal es el amor que le profesa a Don Fernando. Su debilidad es entregar el alma enamorada a un caballero que jamás ha visto. Es inevitable percibir la connotación cristiana que implica este tipo de amor, en tanto que se asemeja al que se le tiene a Cristo, a quien tampoco se ve y sin embargo, se ama. Sin esta reflexión, no es posible entender el sentimiento de Doña Margarita o el de Arlaxa, inclusive.

La función del personaje es mostrar el valor que puede tener una mujer, y los extremos a los que puede llegar cuando

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970., vol. 1, p. 246



está enamorada. Doña Margarita es la contraparte de Alimuzel, en tanto que los dos se encuentran cautivos de un amor que se verá correspondido, hasta el fin de la obra. Tanto Don Fernando como Margarita constituyen ejemplos de rebeldía ante los valores sociales que les tratan de imponer: Don Alonso intenta someter a Don Fernando a la soldadesca ley, según la que impone el interés del Rey, por encima del propio. Y según Margarita, su hermano pretende encerrarla en un convento de por vida, para quedarse con sus bienes. Huelga decir que ni uno ni otro acatan la imposición.

Al igual que los demás personajes, del Gallardo Español, hasta aquí analizados, Margarita es capaz de "volver su mirada" hacia sí misma y reflexionar sobre su propio conflicto, según se observa en seguida:

DOÑA MARGARITA.

Procuraré ser cautiva;/ que de la dura y esquivá/  
tormenta que siente el alma,/ el sosiego, gusto y  
palma/ en disparates estriba./ Sabré cautiva de  
quien me cautivó sin sabello,/ ...<sup>1</sup>

Es la capacidad de reflexión autocrítica que el autor ha impreso en los personajes principales, su característica más notable, en todas las obras estudiadas hasta este punto.

Doña Margarita es un personaje que proyecta una "conciencia clara" de lo que le ocurre, tal y como se demuestra en la cita que se escribe en la siguiente página:

(Doña Margarita se dirige a Juan Lozano y se refiere  
(cont.-)

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970., vol. 1, p. 241

a Don Fernando, sin saber que lo tiene delante de sí, y que Juan Lozano es sólo un "alias").

DOÑA MARGARITA.

La fama de su cordura/ y valor es la que ha hecho/  
la herida dentro del pecho:/ no del rostro la hermo-  
sura;/ que esa es prenda que la quita/ el tiempo bre-  
ve y ligero,/ flor que se muestra en enero,/ que a  
la sombra se marchita. <sup>1</sup>

Oropesa es un esclavo español, cautivo de Arlaxa que dialoga con ella, a la manera de un amigo, actúa como su "conciencia" y le reprocha su mal proceder hacia Alimuzel. Sin darse cuenta de ello, juega el papel de alcahuete ante Arlaxa en favor de Don Fernando, a causa de la admiración que sinceramente siente por él. Oropesa también actúa como si fuese la "conciencia" de Don Fernando, al reprobar la lealtad que éste le promete a Arlaxa, en contra de un posible ataque cristiano. Oropesa es leal a España y en cuanto puede escapa, cargado del botín que ha logrado en el aduar de Arlaxa. A diferencia de Don Fernando, Oropesa actúa deslealmente hacia Arlaxa, de quien había recibido buen trato; sin embargo, su acción no es reprochable si se le juzga en cuanto a su condición de soldado español. Como en el caso de Don Fernando, se trata de elegir entre una línea de conducta aceptable para el individuo, y una que sea aceptable para el grupo al que se pertenece. La motivación principal de Oropesa, es su lealtad a España.

Nacor representa a un personaje traidor, y cobarde. Engaña y traiciona a Alimuzel que ingenuamente deposita su con-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970.. vol. 1, p. 254

fianza en él. Premedita su traición y la lleva a cabo. Nacor da muestra de su cobardía en la escena en que no es capaz de enfrentar a Alimuzel cuando está despierto, y sin embargo intenta matarlo cuando yace dormido, mas no se atreve. Luego, Nacor traiciona, también, a Arlaxa al conducir a las tropas españolas hasta su aduar. Ironicamente, muere al ser traicionado, de manera involuntaria, por Buitrago que lo atravesó con su espada, antes de percatarse de que se trataba del moro que había servido de guía. Su deseo por Arlaxa y su propia cobardía lo humanizan. La principal motivación del personaje es el intenso deseo carnal que experimenta por Arlaxa. Nacor cumple la función del elemento antagónico en el conflicto: Arlaxa - Alimuzel - Nacor.

Al igual que los demás personajes analizados, Nacor demuestra una conciencia autocrítica, según puede comprobarse en lo suscrito a continuación:

NACOR.

.../ que con ser enamorado,/ soy de tan bajo supuesto,  
to,/ que no hay conejo acosado/ más cobarde ni más presto. <sup>1</sup>

Vozmediano es un personaje silueta cuya función esencial queda fuera de la acción de la obra y es haber despertado el amor de Doña Margarita hacia Don Fernando. Dentro de la obra su función principal es respaldar la falsa identidad de Doña Margarita; y su motivación única es cuidar de ella. Vozmediano es su consejero, según se advierte en la cita que se escribe en la página siguiente.

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970., vol. 1, p. 219

DOÑA MARGARITA.

Préciese Amor de cruel, / y tras uno da otro afán.

VOZMEDIANO.

Ya os he dicho, Margarita, / que su daño solicita /  
quien camina tras un ciego. <sup>1</sup>

Buitrago es un personaje sin desarrollo caracterológico alguno. Insolente e impulsivo. Su motivación principal es comer, y su función dentro de la obra es asesinar a Nacor. Presume arrogantemente de pelear como si fuera varios soldados en uno, sin embargo, cuando se enfrenta a Don Fernando, huye acobardado. Es tan violento y repetitivo, que el humorismo del que Cervantes le rodea, es poco eficaz y burdo. Buitrago es un soldado mal pagado y peor alimentado. Cervantes lo presenta como denuncia del mal trato que reciben las tropas españolas, sin embargo, pierde eficacia este intento porque el personaje da la impresión de ser simplemente un glotón y pedigueño. ¡Qué sorpresa se llevaría Cervantes si supiera que la tropa, es decir, las clases inferiores del ejército más poderoso del planeta -en el siglo XX- recibe mala paga!

En El Gallardo Español, como en las demás obras estudiadas, se observa la mezcla de historia y ficción a manera de pauta constante de composición, que recuerda el principio ético medieval que proponía entretener e instruir. La consecuencia más importante del uso de anécdotas históricas -como ya ha sido señalado- es su contribución a la verosimilitud de la obra.

Al igual que Los Baños de Argel, El Gallardo Español está escrita en tres Jornadas, y de tan gran extensión que estable

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas, "El Gallardo Español". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970, p. 236

ce una tendencia a la representación de las obras por sí solas, sin acompañamiento de entremes o baile. Las tres Jornadas se prestan, además, para un reparto adecuado de la secuencia anecdótica (planteamiento, nudo y desenlace).

El Gallardo Español observa un justo equilibrio armónico en cuanto al número de escenas: 1ª Jornada, 9 escenas; 2ª Jornada, 11 escenas y 3ª Jornada, 12 escenas; lo que demuestra un dominio del oficio de escritor de comedias y una intención estética que persigue la simetría.

La obra atrapa la atención del público porque varían constantemente las escenas y los personajes.

El método de exposición de ideas que utiliza Cervantes es analógico y sirve para contraponer la visión de los moros y los españoles, el interés individual y el colectivo, el hombre medieval y el renacentista, etc.

En el plano ideológico, se observa que el moro quiere porque desea recuperar sus tierras del invasor, el español por su Dios; por otro lado, el interés del rey y de España es superior al individual, según Don Alonso, para quien -además- batirse por amor es niñería, en cambio, para Don Fernando y Alimuzel es cuestión de honor importante. Para Don Fernando y Doña Margarita el honor y la honra son más importantes que su lealtad al rey de España, no así para Don Martín.

En El Gallardo Español el tono es aún menos grave que en Los Baños de Argel; además, el cautiverio del cuerpo es, comparativamente, menospreciado. Mientras en Los Baños de Argel un personaje se entrega voluntariamente al cautiverio, en El Gallardo Español son dos los que prefieren el cautiverio, uno por su honra y otro por amor. El Gallardo Español está escrito en un tono sostenido de comedia, no hay sucesos infaustos o torturas, no hay proselitismo mahometano, no hay solemnidad ni sentimiento trágico. La obra no refleja ya la pluma de un

autor que ha sufrido durante cinco años el cautiverio; se proyecta su experiencia mas no su angustia. Cervantes ya no sostiene su tesis de rescatar a los cautivos, sus preocupaciones son otras: el amor que se profesa a quien jamás se ha visto, el honor, la honra, el conflicto entre el interés social y el individual, la mala paga y peor alimentación del soldado español.

El Gallardo Español es extraordinaria por el conflicto que proyecta entre la concepción medieval caballeresca y la renacentista, y por el nivel de madurez que Cervantes muestra como comediógrafo, salvo en el aspecto de construcción de personajes, en lo que se refiere a Buitrago que resulta un intento fallido de "gracioso". Es notable la conciencia crítica de algunos de los personajes principales, así como la menor dispersión del interés del espectador, en tanto que hay menos conflictos que en las demás obras analizadas.

LA GRAN SULTANA DOÑA  
CATALINA DE OVIEDO

Miguel de Cervantes Saavedra

El interés que motiva el análisis de La Gran Sultana es el tema del cautiverio y su fiel comprensión.

La metodología empleada persigue: establecer la posible fuente histórica; hacer una síntesis de la obra y un análisis de los diversos conflictos y escenas climáticas; estudiar las funciones de la trama principal y las dos secundarias; reconocer similitudes y diferencias entre La Gran Sultana y las obras anteriormente analizadas; reflexionar sobre las principales ideas expresadas en la obra, en cuestión, y acerca de las actitudes y conducta de los personajes centrales; y finalmente llegar a la conclusión final.

La Gran Sultana fue escrita en 1608, lo que la sitúa a la mitad de la segunda época de composición dramática de Cervantes y explica la madurez que se advierte en su desarrollo. Es probable que el autor se inspirara en un suceso real: el sultán Amurates III que gobernó Constantinopla de 1575 a 1595 se casó con una cristiana. En favor de tal hipótesis está el hecho de que una de las constantes normas estéticas en la obra dramática cervantina, hasta aquí analizada, ha sido la conjunción de sucesos reales y ficticios.

Con el propósito de tener presente el entramado de lo que sucede en la obra, se resume a continuación: Roberto -anciano- busca a su discípulo Lamberto que desapareció después de que los Turcos secuestraron a Clara, la que recientemente se había fugado con Lamberto. Mamí -unuco- denuncia a Rustán -unuco- por ocultar una hermosa cristiana. Rustán se justifica. El Gran Turco se rinde ante la bella Catalina y le concede tres días para pensar en su propuesta de matrimonio. Por enamorar a una mora, Madrigal tiene que escoger entre convertirse en mora y casarse o pagar con la vida; escapa a tal elección gracias a su ingenio. Catalina cede ante el sultán, aunque le advierte que no abandonará su religión. Zaida,



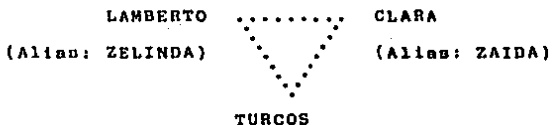
una de las cautivas se identifica como Clara, y Zelinda resulta ser Lamberto, ella está preñada y él se encuentra disfrazado de mujer. La Sultana desea vestirse como cristiana para su boda, y para cumplir su deseo se ofrecen como sastras Madrugal y un Cristiano. La Sultana reconoce en el Cristiano a su propio padre, él se identifica como tal y ella se desmaya. El Gran Turco, en un arranque de cólera, ordena que el Cristiano y Madrugal sean muertos por empalamiento. La Sultana se recupera de su desmayo a tiempo para salvarlos de la muerte, según dice -luego- Mamf. El Gran Turco desea un heredero y para obtenerlo elige a Zelinda (Lamberto), Zaida (Clara) llora y le confiesa todo a la Sultana. Lamberto engaña al Sultán, lo hace creer que ha sido El Profeta quien le cambió el sexo. La Sultana le pide al Gran Turco que los case y los despida, ya que ella le dará el heredero que desea. El Gran Turco nombra a Lamberto Bajá de Rodas y ordena grandes fiestas al Cadí. Madrugal huye. Roberto identifica a Lamberto. Termina la obra en una alabanza a Doña Catalina.

La Gran Sultana (abreviación del título que se utilizará en adelante) está escrita en tres Jornadas, al igual que las demás obras dramáticas del segundo período. La primera Jornada corresponde al planteamiento anecdótico, la segunda al desarrollo y la tercera al desenlace. La secuencia anecdótica abarca desde el rompimiento de la armonía hasta su reestablecimiento, expresada por medio de escenas directas o indirectas. El rompimiento de la armonía ocurre fuera de escena, antes de iniciarse la acción, por lo que el espectador se enterará por medio de Roberto, anciano ayo de Lamberto que le cuenta a Salec -renegado español- cómo fue cautivada Clara y cómo se perdió Lamberto. Y Madrugal cuenta ante todos los personajes principales, la historia de la Sultana, desde que fue cautivada, cuando era niña.

La obra está integrada por una trama principal y dos secundarias, armónicamente entretrejidas, debido a la interacción de los personajes en las tres tramas. La principal plantea el conflicto entre Doña Catalina, El Gran Turco y Rustán o la religión cristiana; gráficamente se expresa mediante un triángulo:



Rustán esconde a Doña Catalina, de los ojos del Gran Turco, durante siete años, hasta que Mamí los denuncia. A partir de ese momento, el conflicto continúa siendo triangular, ya que el lugar que deja Rustán, lo ocupa la religión, como obstáculo entre Doña Catalina y El Gran Turco. Hacia el final de la obra, Doña Catalina se resigna a su suerte, convencida por Rustán y vencida por las circunstancias y la total rendición del Turco a su voluntad. Doña Catalina se une al Gran Turco mas no se enamora. Ahora bien, la trama secundaria plantea el conflicto Lamberto-Clara-Turcos, que se expresa como en el caso anterior, mediante un triángulo:



Este conflicto es consecuencia indirecta de otro que se establece entre Lamberto, Clara y los padres de ella, según se deduce de lo que dice Roberto, al respecto. Lamberto y Clara huyen de un triángulo, para caer en otro. Esta segunda

"caída" responde al esquema cristiano dentro del cual está inscrita la obra y que se resume en las palabras: pecado, castigo, y redención. Lamberto y Clara han pecado al desobedecer al padre de ella. Su castigo está en la separación y el cautiverio que sufren a causa de los turcos.

El tercer conflicto es el que se establece entre Madrigal, Andrea -una espía- y una Alárabe o los turcos, y se ilustra en la forma de un triángulo:



Madrigal desprecia la libertad que Andrea le ofrece, la primera vez, debido al cautiverio de amor que padece, según él mismo afirma:

MADRIGAL.

Verdad; y aún todavía tengo el yugo/ al cuello, todavía estoy cautivo,/ todavía la fuerza poderosa/ de amor tiene sujeto mi albedrío. <sup>1</sup>

Sin embargo, hacia el final de la obra, Madrigal decide fugarse en compañía de Andrea, después de haber escapado de la muerte en dos ocasiones, gracias a su ingenio.

Cada uno de los conflictos analizados alcanza un clímax que contribuye a sostener el interés del público. El autor reparte las escenas climáticas en las tres Jornadas, en un de liberado intento de impedir que decaiga el interés del espectador.

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana..." Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 448

tador. Es así que, al final de la primera Jornada, Cervantes ofrece una escena en la que El Gran Turco decide la muerte de Rustán y Mamí, recapacita y sentencia sólo a Rustán que se salva gracias a la intervención de Doña Catalina. Al final de la segunda Jornada, Doña Catalina se desmaya, en medio de una anagnórisis, casi trágica: al reconocer en el Sastre tarasí, a su propio padre, y escuchar de sus labios amargos reproches, Doña Catalina pierde el conocimiento. El Gran Turco -enfurecido- ordena la muerte del Sastre y de Madrigal. Al inicio de la tercera Jornada, Mamí le comenta a Rustán cuán cerca de morir estuvieron el padre de Doña Catalina y Madrigal. La tercera Jornada ofrece, también, una escena climática: es la que ocurre cuando El Gran Turco escoge a Zelinda (es decir, Lamberto) para procrear el heredero que la Sultana aún no ha podido ofrecerle. El Gran Turco amenaza con matar a Lamberto, empuñando una daga, pues ha descubierto que no es hembra sino varón. Lamberto engaña al Gran Turco y se salva. Al principio de la segunda Jornada se encuentra otro clímax, cuando Madrigal escapa a la sentencia de morir ahogado, gracias a que engaña al Cadí; otro clímax para atraer interés.

Por último, la función de la trama principal es doble, por una parte mostrar el dominio que puede ejercer una mujer hermosa sobre un hombre que la desea, y por la otra, demostrar la fuerza y el valor que da la fe cristiana. La función de la trama secundaria que inicia la obra, es despertar la simpatía del público por el conflicto de Lamberto y Clara, del cual podría concluirse la inconveniencia de tratar de impedir el amor entre los jóvenes. La función de la segunda trama secundaria es la de proporcionar la fuente principal de humorismo, a través de Madrigal.

Ahora bien, a diferencia de lo que se observa en El Gallardo Español, en que los cautivos españoles no corren peli-

gro de muerte inminente; en La Gran Sultana se aborda el tema del cautiverio que incluye el riesgo de perder la vida. Rustán, Mamí, el padre Doña Catalina, Madrigal y Lamberto son los cinco personajes involucrados en escenas de comedia que por poco terminan de modo infortunado. Así, aumenta la tensión dramática, mas no se pierde nunca el tono de comedia; a diferencia de todas las obras analizadas en el presente trabajo, en esta obra nadie muere. Además, casi todos los momentos que parecen estar a punto de convertirse en trágicos, se resuelven, produciendo en el público una sonrisa: Rustán y Mamí no sólo no son ejecutados, como El Gran Turco desea -en una primera instancia- sino que reciben un aumento en su paga, según se comprueba en la cita anotada a continuación:

TURCO (a Mamí y Rustán).

Vosotros, atribulados/ y alegres en un instante,/ llevaréis de aquí adelante/ vuestros gajes seis doblados. <sup>1</sup>

Madrigal se salva de la muerte debido a que finge poder enseñar a hablar a un elefante. Lamberto escapa de morir acuchillado, gracias a que le hace creer al Gran Turco que Mahoma lo ha transformado en hombre; en suma, no hay desenlaces trágicos y todas las peripecias, salvo una, son giros de la acción de lo negativo a lo positivo.

La Gran Sultana implica fundamentalmente tres postulados: en primer lugar, la fe cristiana es fuente de valor frente a la adversidad, la muerte no es de temerse si se tiene a Dios por aliado, ya que en El se halla vida eterna. En segundo lugar, la belleza física tiene la virtud de doblegar

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 453

voluntades, hasta llegar al cautiverio. Y por último, una vez que el hombre ha sido cautivado por amor, es capaz de ceder ante cualquier reclamo de la persona amada: Lamberto se entrega a los moros y se traviste, con tal de estar al lado de Zaida (Clara); Madrigal rechaza la libertad que Andrea le ofrece, en una primera instancia, por hallarse prendado de una mora. El Gran Turco olvida la fidelidad que le debe a su religión y acepta todas las exigencias de Doña Catalina.

Asimismo, esta obra expresa de manera implícita, diversas transgresiones de valores morales de la época, entre ellas destacan, principalmente: la unión de Doña Catalina y un pagano; la fuga de Lamberto y Clara, la cobardía de Lamberto, al abandonarla ante la presencia de los turcos, según se sabe por lo que dice Roberto; además, la unión libre de Clara y Lamberto; y el travestismo de Lamberto. Los valores morales transgredidos son: la pureza de sangre (los hijos de la Sultana serán hijos de cristiana y pagano), la obediencia a los padres, la valentía, la virilidad y el matrimonio sacramentado. Parecería que Cervantes se declara -tacitamente- en actitud de cuestionamiento de algunos de los valores mencionados, y que constituyen de hecho, formas de cautiverio.

El concepto de mujer que proyecta la obra, es la de un ser capaz de llevar al hombre a cualquier extremo, en cuanto la ame o desee, tal y como queda plasmado en la cita inmediata:

SULTANA.

He de ser cristiana.

TURCO.

Sélo:/ que a tu cuerpo, por ahora,/ es el que mi alma adora/ como si fuese su cielo./ ...

RUSTAN.

¿Qué te parece, Mamí?

(cont.-)

MAMI.

¡Mucho puede una mujer! <sup>1</sup>

En cuanto a la belleza física, Cervantes la proyecta como un don trágico, ya que tanto la Sultana como Clara han sido cautivadas por los moros debido a su belleza. En el caso de Lamberto, su belleza física le da la posibilidad de traesvestirse, lo que pone en riesgo su vida.

La Sultana jerarquiza la belleza del alma y la del cuerpo en la cita a continuación:

SULTANA.

.../ Dices mío, la libertad,/ que aun apenas conocí;  
/ trájome aquí la beldad,/ Señor, que pusiste en  
mí/ si ella ha de ser instrumento/ de perderme, yo  
consiento,/ petición cristiana y cuerda,/ que mi be-  
lleza se pierda/ por milagro en un momento;/ ...vuél-  
veme fea, Señor;/ que no es bien que lleve palma/ de  
la hermosura del alma/ la del cuerpo. <sup>2</sup>

Se percibe en la cita anterior el concepto de belleza como una virtud trágica, el valor superior que le concede al alma por encima del cuerpo; y por último, un elevado concepto de la mujer, pues la considera capaz de tales reflexiones.

Doña Catalina es un personaje vigoroso y refleja una fuerte convicción cristiana. Es valerosa, ya que se enfrenta al Gran Turco, al superar el temor que le tiene. Duda ante las circunstancias desfavorables para ella, si debe o no aceptar al Gran Turco, mas no cede un ápice en cuanto a su religión o

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 460.

<sup>2</sup> Ibid., p. 445.

costumbres. Dos personajes influyen en sus decisiones, Rustán y El Gran Turco. Rustán juega —a su pesar— el papel de alcahuete, una vez que la denuncia de Mamí le impide ocultar del Gran Turco a Doña Catalina. El Gran Turco le concede a Doña Margarita todo lo que pide menos la libertad. Se observa una evolución del personaje respecto a su actitud frente al Gran Turco, de una total repulsión a una resignada aceptación. La motivación esencial del personaje es su fe cristiana y su función principal son demostrar la fuerza que puede ejercer una mujer hermosa en un hombre que la ama o desea, según ya se había anotado previamente. Adviértase en la cita suscrita en seguida, la actitud de Doña Catalina frente al Gran Turco.

SULTANA.

Cristiana soy, y de suerte, / que de la fe que profeso / no me ha de mudar exceso / de promesas y aun de muerte / ...<sup>1</sup>

Demuestra el personaje su convicción religiosa y actitud valiente, en la cita anterior.

Doña Catalina es en extremo hermosa y además demuestra ser de gran nobleza, lo que se confirma al compadecerse de Clara (Zaida) y ayudarla a salvar a Lamberto (Zelinda) fingiendo celos ante El Gran Turco. Doña Catalina es reflexiva e inteligente, véase a continuación su inútil, aunque loable esfuerzo por convencer al Gran Turco de su error.

SULTANA.

... / ¿Dónde, señor, se habrá visto / que asistan dos  
(cont.-)

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p.452



en un lecho/ que el uno tenga en el pecho/ a Mahoma,  
 el otro a Cristo?/ Mal tus deseos se miden/ con tal  
 supremo valor,/ pues no junta bien amor/ dos que las  
 leyes dividen. <sup>1</sup>

El Gran Turco es un personaje autoritario, violento, impulsivo e ingenuo. Refleja incontinencia y sensualidad. Se convierte en cautivo de Doña Catalina debido a una atracción física incontenible. La motivación esencial del personaje es su deseo de poseer a Doña Catalina; su función básica es ser el elemento antagónico principal. Es autoritario porque a pesar de los argumentos que esgrime Doña Catalina, él no abandona su intención, no le da a elegir si desea esposarlo, sino que le impone su decisión. Es en extremo impulsivo y ello se comprueba en el hecho de que, sentencia a Rustán a morir empalado, por haber ocultado a Doña Catalina de su vista durante tres días (que lleva de haberse recuperado, según la estratagemma del propio Rustán). El Gran Turco expresa su deseo de mandar empalar a Rustán y Mamí, debido a su pobre descripción de la belleza de Doña Catalina. Todo ello demuestra su carácter violento. Se dice además, que es ingenuo, lo que demuestra en dos ocasiones, principalmente: por una parte no libera a Madrival, según dice hacia el final de la obra, puesto que primero deberá enseñar a hablar al elefante; y por la otra, admite como posible la transformación de Zelinda en Lamberto, según éste le hace creer que Mahoma es el que lo convierte de hembra en varón.

Obsérvese en la cita escrita en la página siguiente, el carácter del Gran Turco.

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 452

TURCO.

Las cosas que me dan gusto/ no se miden ni se tasun;  
/ todas llegan al extremo/ mayor que puedan llegar,/  
y para las alcanzar/ siempre espero, nunca temo. <sup>1</sup>

En la cita arriba anotada, se hace evidente la arrogancia del personaje, su entrega, irrefrenable, a los placeres sensuales y la certeza absoluta de que sus deseos se verán cumplidos. El personaje nunca evoluciona en el tipo de amor que siente por Doña Catalina, se trata de un amor carnal. La razón por la que El Gran Turco no evoluciona en su relación amorosa con Doña Catalina, es que no sería congruente, pues el alma de ella adora a Cristo, en cambio la suya idolatra a Mahoma. El punto de contacto posible, podría ser la Virgen María, a quien ambos veneran, sin embargo, su relación no pasa de ser una atracción exclusivamente física, según puede deducirse del siguiente parlamento, hacia el final de la obra.

TURCO.

Catalina es bella hembra. <sup>1</sup>

El Padre de Doña Catalina es un personaje secundario, irónico, apenas esbozado, y cuya función principal es la de servir de conciencia moral a su hija, a quien reprocha su comportamiento. Sus motivaciones principales son el amor a su hija y su fe cristiana. Acusa a Doña Catalina de cometer pecado mortal, sin embargo ella lo convence de que no hay escapatoria, salvo el suicidio, y tal recurso le está vedado por su religión, según ambos personajes concuerdan. El Padre de Doña Margarita debe resignarse, muy a su pesar. El autor utili

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 480.

za a los dos personajes para producir una anagnórisis de impacto emocional, y que le proporciona al final de la segunda Jornada una vigorosa tensión dramática, y un renovado interés en el público ante el inesperado suceso.

Rustán representa a un eunuco que a riesgo de su propia vida, ha escondido de la vista del Gran Turco. —durante siete años— a Doña Catalina de Oviedo. Ello demuestra su valentía, nobleza e ingenio. Al igual que en el caso de Doña Catalina, Rustán cobra valor de la religión cristiana que profesa, como puede comprobarse en la cita que se anota debajo.

(Se dirige a Doña Catalina, se refiere Rustán a que Mamí los va a delatar a ambos ante El Gran Turco).

RUSTAN.

Este suceso temí/ de mí proceder cristiano./ Mas no  
estoy arrepentido;/ antes estoy prevenido/ de pacien-  
cia y sufrimiento/ para cualquier tormento. <sup>1</sup>

Ante el peligro, Rustán demuestra nobleza, valor y fe cristiana. Además, es astuto, y ello se observa en la manera como evita la ira del Gran Turco, cuando éste se entera del ocultamiento de Doña Catalina. Rustán argumenta que muchos años de melancolías profundas la tuvieron sin color, y que no hacía sino tres días que se había recuperado, gracias a Seduquías, el doctor del Gran Turco. Gracias al ingenio de Rustán y a la intervención de Doña Catalina, El Gran Turco suspende la sentencia que había dictado en su contra, de morir empalado. A partir de este momento, se observa un cambio en el personaje pues no demuestra ya valor y se convierte en el alcahuete del Gran Turco. Además de ser prolijo en sus alaban-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 444

zas a Doña Catalina, Rustán ejerce su influencia sobre ella, para convencerla de aceptar al Gran Turco. Por otra parte, Rustán —al igual que el Cadí y El Gran Turco— demuestra su ingenuidad al dejarse engañar por Madrigal, que lo convence de que es un sastre tarasí, aunque lo duda un poco. La función de Rustán es la de consejero de Doña Catalina, sirve como personaje de apoyo y para obviar escenas directas mediante el empleo de escenas indirectas con su intervención. Las motivaciones principales de Rustán son la religión cristiana y el temor que le tiene al Gran Turco.

Mami es un eunuco del serrallo del Gran Turco. En cuanto se entera de que Rustán ha ocultado a Doña Catalina, lo amenaza con delatarlo y lo cumple. Su motivación es el temor a que se le vaya a considerar cómplice de Rustán. Anecdóticamente, su función es servir de apoyo, y al igual que Rustán, para abreviar la acción al participar en escenas indirectas. Se podría afirmar que Mami es leal y traidor al mismo tiempo, ya que demuestra lealtad a su amo y lo opuesto a su amigo. Sin embargo, el motivo por el cual delata a Rustán, no es por un sentimiento de lealtad hacia El Gran Turco, sino por miedo a éste, por lo que su lealtad es sólo aparente. Obsérvese la actitud de Mami en la cita que se anota en seguida:

MAMI.

Llega el castigo, aunque tarda;/ y el que sabe una traición/ y se está sin descubrirla,/ algún tiempo, da ocasión/ de pensar si en consentirla/ tuvo parte la intención./ La tuya he sabido hoy,/ y así al Gran Señor me voy/ a contarle tu maldad. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 444

Mamí no aprecia ni al Gran Turco ni a Rustán, sólo a su propia persona y seguridad. Su actitud es cobarde. Por otro lado, Mamí es perceptivo y sensato: se da cuenta del poder que adquiere Doña Catalina sobre El Gran Turco y actúa caute-losamente. Es un personaje secundario, pero absolutamente indispensable, tanto por su participación en el desarrollo de la acción, como por su función de "relator", al igual que Rugtán.

El Cadí intenta ser el guía espiritual del Gran Turco, sin embargo fracasa en su papel de conciencia, al igual que el Padre de Doña Catalina, respecto a ella. Ninguno de los dos logran hacerlos desistir de su unión. Por otra parte, la obligación del Cadí es la administración de justicia, según las leyes emanadas de la religión mahometana. Cervantes lo proyecta como un Cadí cruel y corrupto, tal y como el propio personaje lo deja entrever, en la cita que se anota inmediatamente.

#### CADI.

En tu libertad te vuelvo./ Pero una cosa me tiene confuso, amigo, y perplejo:/ que no sé cuál viuda sea, ni cuáles moros sean estos/ a quien he de hacer la enmienda:/ que veo que son sin cuento/ los moros de mí ofendidos,/ y viudas pasan de ciento. <sup>1</sup>

Las viudas ofendidas son aquellas que perdieron a sus esposos por sentencias del Cadí; y los moros ofendidos, probablemente, aquellos a quienes afectó en sus intereses, al proceder de manera injusta. El Cadí resulta caricaturesco en su ingenuidad, al creer que Madrigal pueda enseñar al turco

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 455

a un elefante y sea capaz de entender lo que dicen las aves. El Cadí le otorgará la libertad a Madrigal, siempre y cuando el elefante aprenda, de lo contrario Madrigal morirá.

Madrigal es un personaje ingenioso, cuya función principal es la de ser el bufón/gracioso de la obra. Demuestra ambición y soberbia de tal manera, que parecería que Cervantes intenta proyectar más bien un rasgo característico del español en general, y no del personaje en particular. Esta intención se descubre por el énfasis que Andrea y Madrigal hacen sobre su nacionalidad, antes y después de que éste último ha declarado sus ambiciones desmedidas. Compruébese lo anterior en la cita que sigue:

ANDREA.

¿No sois vos español?

MADRIGAL.

¿Por qué? ¿Por ésto?/ Pues por las once mil de malla juro/ y por el alto, dulce, omnipotente/ deseo que encierra bajo el hopo/ de cuatro acomodados porcionistas,/ que he de romper por montes de diamantes,/ y por dificultades indecibles/ y he de llevar en peso/ sobre los propios hombros de mi gusto;/ y entrar triunfando en Nápoles la bella/ con dos o tres galeras levantadas/ por mi industria y valor...

ANDREA.

¡Español sois, sin duda!

MADRIGAL.

Y soylo, y soylo,/ lo he sido y lo seré mientras que viva,/ y aun después de ser muerto ochenta siglos. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970., vol.1, p. 449

El último parlamento citado de Madrigal, es la más clara evidencia de la intención del autor, de utilizar al personaje para criticar la característica arrogancia del español, en su época. Madrigal es ingenioso y oportunista: engaña al Cadí continuamente, e incluso al Gran Turco. No tiene escrúpulo alguno, y se finge políglota (incluidas algunas lenguas unimales), sastre y pregonero. Su ingenio e imaginación, aunados a la ingenuidad de los turcos, proporcionan al espectador diversas escenas de gran eficacia humorística. Si para Halima el matrimonio es un cautiverio, en Los Baños de Argel; para Madrigal es peor que la muerte, según dice:

MADRIGAL.

.../ pero casarme y ser moro/ son dos muertes, de tal suerte,/ que atado corro a la muerte/ ...<sup>1</sup>

Se percibe en la cita anterior, un resabio de la misoginia medieval que veía en la mujer un estorbo para la perfección del hombre. Madrigal se erige en la conciencia moral del Cadí y lo reprende por su comportamiento; la conducta de Madrigal es frecuentemente censurable, por lo que es risible su actitud moralizadora del Cadí. Por otra parte, el antimisitismo de Madrigal resulta grotesco, y ello refleja —quizás— la repulsión que al autor le producía tal actitud. La motivación principal de Madrigal es sin duda, su propia complacencia y beneficio. Su función principal es la de ser un bufón que de todos se burla; aunque no puede olvidarse el hecho de que es Madrigal quien dice la historia completa de Doña Catalina, cumpliendo así la función de "relator".

1 Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 454

Lamberto ("alias" Zelinda) es un personaje ambiguo, cobarde y temerario; es ingenioso y apasionado. No tiene evolución caracterológica. A través de Roberto, el público se entera de la autoconfesión de Lamberto: abandona a Clara por temor, al verse atacado por los turcos. Después de confesar su acto de cobardía, busca a Clara, se entera de su paradero y va en su busca. Para lograr su objetivo, Lamberto se deja capturar por los turcos, según Clara le dice a Doña Catalina, y se traviste en mujer, su hermosura hace que su dueño lo venda al Gran Turco, y de esta manera Lamberto logra introducirse en el serrallo. Lamberto, amante apasionado y poco escrupuloso, embaraza a Clara; además, proyecta una fuerte atracción física hacia Clara, a semejanza de la que experimenta El Gran Turco por Doña Catalina. Ambos son cautivos del amor carnal. La cita que se hace en seguida, revela la actitud de Lamberto (Zelinda) hacia Clara (Zaida).

ZELINDA (a Zaida).

... el amor,/ que no repara en temor/ cuando mira a su contento./ Entre una y otra muerte/ por entre puntas de espadas/ contra mí desenvainadas,/ entra-ra, mi bien, a verte./ Ya te he visto y te he gozado,/ y a este bien no llega el mal/ que suceda, aunque mortal.<sup>1</sup>

Es decir, para Lamberto su amor está en los sentidos no en el alma. A juzgar por la cita anterior, Lamberto no tiene conciencia moral, y es absolutamente egoísta, ya que dice haberla visto y gozado, es evidente que sólo piensa en sí mismo, no expresa el más mínimo remordimiento por ser responsa-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 463



ble -indirectamente- de la esclavitud de Clara. Podría juzgarse, acaso, que el cautiverio del cuerpo ha perdido para el autor toda su gravedad ante el que causa el amor, ya sea carnal o no. Por otra parte, aunque Lamberto no tiene conciencia moral, en cambio sí tiene cierta conciencia religiosa, pues afirma, escenas más adelante, que morirán de tal modo cristiano, que cobrarán vida eterna. Lamberto supera el miedo que le tiene al Gran Turco y emplea su ingenio para engañarlo cuando es descubierto su verdadero sexo.

Y se observó que la motivación principal de Lamberto es la atracción física que Clara ejerce sobre él. La función que desempeña es la de ser el protagonista de una de las dos tramas secundarias, la cual corre paralela a la principal, y permite por ello que el lector haga comparaciones. Así la comedia deja de ser sólo un espectáculo de entretenimiento, para convertirse en una experiencia de enseñanza moral y diversión.

Clara (Zaida) proyecta la imagen de una doncella apasionada y débil ante los requerimientos de quien encendió su pasión. Su atracción hacia Lamberto es tan fuerte que desobedece la voluntad de sus padres y huye con él. El comportamiento de Clara no es sensato, sin embargo, se expresa de manera sensata, lo cual es un procedimiento frecuente en el Barroco. Además, parece como si fuera la conciencia moral de Lamberto, pues lo reprende, según se advierte en la cita a continuación.

ZAIDA (a Zelinda).

¡Grande fue tu atrevimiento!/.  
 .....

ZAIDA (a Zelinda/Lamberto).

Hablas como enamorado;/ todo eres brío, eres todo/  
 valor y todo esperanza;/ pero nuestro mal no alcan-

(cont.-)

za/ remedio por ningún modo:/ que de esta triste morada,/ por nuestro mal conocida,/ es la muerte la salida/ y desventurada la entrada. <sup>1</sup>

Clara establece con Lamberto una relación pasional que si bien dista mucho de ser sólo apetito sexual, no llega tampoco a convertirse en cautiverio del alma.

Según Roberto, su extrema hermosura hizo que fuese prenda digna del serrallo del Turco, al igual que Doña Catalina y Lamberto. De no ser tan hermosa podría haber esperado ser rescatada, tal y como se confirma en seguida:

ROBERTO.

.../ Su padre ofreció por Clara/ gran cantidad de dinero:/ pero no le fue posible/ cobrarla por ningún precio./ Díjose por cosa cierta/ que el turco que fue su dueño/ la presentó al Gran Señor/ por ser hermosa en extremo./ ...<sup>2</sup>

Tanto Clara como Doña Catalina, e incluso Lamberto, le sirven al autor para plantear la noción de la belleza física como un don trágico, según ya se había afirmado.

La motivación principal de Clara es su pasión por Lamberto, y su función central está en la posibilidad que le ha dado el autor de reflexionar y emitir juicios sobre su propia situación, como puede comprobarse en esta cita:

ZAIDA.

.../ Esta triste despedida/ bien claro me da a en-

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970., vol. 1, p. 463

<sup>2</sup> Ibid., p. 443

tender/ que por tu sobra ha de ser/ mi falta más conocida./ ¿Qué remedio habrá que cuadre/ en tan gran de confusión,/ se eras, Lamberto, varón, y te quieren para madre?/ ¡Ay de mí, que de la culpa/ de nuestro justo deseo/ por ninguna suerte veo ni remedio ni disculpa! <sup>1</sup>

En un tono tragicómico, Zaida reflexiona como personaje "conciencia" sobre el conflicto que la involucra a ella junto con Lamberto, a quien se dirige, como si intentara hacerlo reflexionar, también.

La cita anterior revela -además- la doble intención del autor: enseñar y entretener. Por una parte plantea la inconveniencia de frenar a los jóvenes en sus lícitas inclinaciones amorosas (Zaida: "...culpa de nuestro justo deseo.") <sup>2</sup> y por otra, divierte al público a través del equívoco: Zelinda (Lamberto) no puede ser madre (¿o sí?).

En cuanto a la estructura de La Gran Sultana, se puede afirmar que resulta equilibrada gracias a diversos factores, entre estos se encuentra la correspondencia entre el número de Jornadas y la secuencia anecdótica básica (planteamiento, nudo y desenlace); y la acción completa que abarca desde el rompimiento de la armonía hasta su reestablecimiento. La estructura de la obra está cimentada en una trama principal y dos secundarias, a diferencia de Los Baños de Argel que tiene cinco tramas en total. La sencillez estructural de La Gran Sultana contribuye a hacerla más accesible a un mayor número de espectadores. La evolución de las comedias cervantinas es evidente, los conflictos triangulares, así como la estructura

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. "La Gran Sultana". Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid:1970, v.I p.484

<sup>2</sup> Ibid., vol. I, p. 484.

ción más sencilla resultan más acordes con el estilo característico de composición dramática de los Siglos de Oro, a partir de Lope; La Gran Sultana muestra, por ejemplo, varias escenas climáticas en lugar de una; juega -además- con el recurso aristotélico de la anagnōrisis, acompañándola de peripécia aparente (la sultana reconoce a su padre, se desmaya y el padre escapa de la sentencia de muerte, gracias a que ella recupera el sentido, justo a tiempo de salvarlo). Es indudable que Cervantes alcanza su mayor nivel de madurez como comediógrafo, en esta obra.

Las ideas que subyacen en la trama principal son dos, la primera se refiere al dominio que puede ejercer una mujer hermosa sobre un hombre que la desee y la segunda expresa la fuerza y el valor que la fe cristiana proporciona al que la profesa. La primera trama secundaria fundamenta la idea de no interferir en las relaciones amorosas de los jóvenes. La segunda trama secundaria no proyecta una idea única y su objeto es el de ser fuente de humorismo.

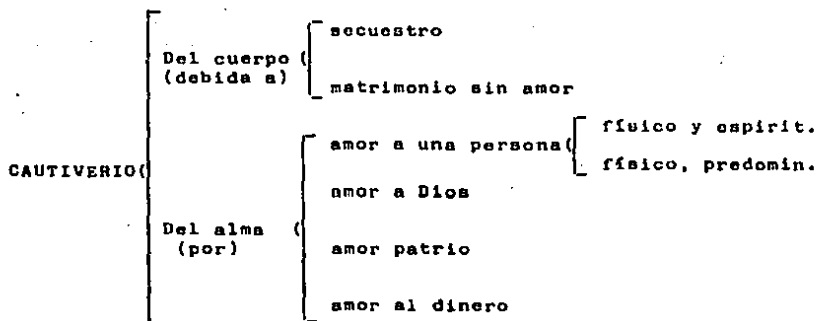
La tesis del presente trabajo sostiene que hay una evolución en la idea cervantina del cautiverio, respecto a un desplazamiento de la importancia y gravedad del cautiverio del cuerpo al cautiverio del alma. La Gran Sultana parecería no confirmar esta idea en primera instancia ya que a diferencia de lo que se observa en El Gallardo Español en que los cautivos españoles no corren peligro de muerte inminente, en La Gran Sultana, en cambio, el cautiverio del cuerpo incluye el riesgo de perder la vida; sin embargo, el hecho de que finalmente ningún personaje muera -a diferencia de todas las demás obras analizadas- contribuye a confirmar la tesis, si se toma en cuenta, además, que el peligro de muerte que corren los diversos personajes son debidos principalmente al cautiverio de amor que padecen.

Sorprende la audacia de La Gran Sultana porque expresa im  
plicitamente, transgresiones a algunos valores morales de la  
época, en tal forma que parece cuestionarlos: el matrimonio,  
la pureza de sangre, la obediencia a los padres y hermanos ma  
yores, etc.; valores que constituyen cortapisas a la libertad  
individual y que Cervantes nunca aceptó, a juzgar por su bio-  
grafía. Asimismo, es notable que surja en Cervantes un tema  
que utilizará el renacimiento posteriormente, a saber, la be-  
lleza como un don trágico. El concepto que refleja de la mu-  
jer es bastante avanzado, ya que la proyecta independiente,  
reflexiva, belicosa y capaz de cautivar al hombre más allá de  
sus creencias religiosas (Doña Clara y Zaida ejercen su poder  
sobre el Gran Turco y Lamberto, respectivamente; el primero ha  
ce caso omiso de sus principios religiosos, y el segundo  
transgrede, por Zaida, todos sus principios, además de arries  
gar por ella su propia vida).

C O N C L U S I O N E S

El estudio que así concluye, plantea y comprueba una evolución del concepto cervantino del cautiverio, una disminución aparente en la angustia que el tema provoca en el autor y un progreso en su oficio de comediógrafo.

Para una mejor comprensión del concepto cervantino del cautiverio, se incluye el cuadro sinóptico a continuación:



En La Numancia se proyectan dos clases fundamentales de cautiverio que son la esclavitud o cautiverio del cuerpo y el cautiverio del alma que a su vez muestra dos subclases: el que se establece entre dos personas y el que una persona experimenta por su país o ciudad. En El Trato de Argel el concepto del cautiverio del alma se amplía para incluir el que ocurre por el amor de una persona a Dios y el que se produce por un amor predominantemente físico, entre dos personas. En Los Baños de Argel el cautiverio del alma sucede por amor a una persona, a Dios o al dinero. En Los Baños de Argel el cautiverio del cuerpo se subdivide en esclavitud, propiamente dicha, es decir, supresión de libertad por secuestro para obtener rescate; y el cautiverio que se padece por estar unido

en matrimonio a una persona sin amarla. El concepto del cautiverio evoluciona en las obras estudiadas: en La Numancia es grave, solemne y trágico; mientras el cautiverio del cuerpo tiene la mayor importancia en La Numancia, en El Gallardo Español el cautiverio del alma por amor a otra persona es más importante; a cambio de tercerazgos se ofrece la libertad a los esclavos; por honor o amor se abandona la libertad y en la última obra estudiada, el personaje la Gran Sultana acepta la esclavitud de un matrimonio sin amor, a cambio de su libertad religiosa; en La Gran Sultana el concepto del cautiverio ya no es grave, solemne o trágico, la obra mantiene el tono de comedia. El autor ya no refleja la angustia que se percibía en las primeras obras. Es decir, en La Numancia el nivel de angustia es tan intenso que lo proyecta por medio del sentimiento trágico de un pueblo entero empujado al suicidio colectivo, por escapar de la esclavitud. En El Trato de Argel, el autor parece superar su angustia en un primer nivel puesto que hace referencia directa a experiencias similares a las que le tocaron vivir. Los Baños de Argel constituye una disminución mayor en su nivel de angustia puesto que le da más importancia al cautiverio del alma que a la esclavitud, aunque la tesis de la obra todavía sustenta la necesidad de reconquistar Argel. En El Gallardo Español, ya no hay intento alguno para persuadir a nadie de la reconquista; la importancia del cautiverio ha disminuido, de tal manera que dos personajes se entregan voluntariamente a sus captores, Don Fernando para satisfacer su honor y Doña Margarita por amor a Don Fernando. Las pinceladas humorísticas en La Gran Sultana por conducto de Madrigal y Lamberto (alias Zelinda) revelan un autor que parece haber superado su angustia respecto al cautiverio, sin embargo, los momentos de posible riesgo mortal en la



obra, si bien se resuelven todos en final feliz, permiten advinar un leve rastro de amargura que el cautiverio dejó en el autor.

Se dice que Cervantes mejora en su oficio como dramaturgo, y para entenderlo hay que tomar en consideración que parte de modelos anteriores a Lope y evoluciona, precisamente, hacia el tipo de comedia que escribe "el Fenix de los ingenios": en el caso del Cerco de Numancia ni siquiera parece comedia, en cambio, en El Trato de Argel el conflicto de "las parejas cruzadas" ya implica el carácter de las comedias del Siglo de Oro, a diferencia de La Numancia, tiene un final feliz que para el espectador del siglo XX resulta indispensable en una comedia. Los Baños de Argel observa un tono predominante de comedia; los celos de Costanza son utilizados por el autor, como elemento humorístico; el sacristán apunta las características del gracioso, aunque burdamente y por último, la presencia del amor en la trama principal y en la subtrama contribuyen, junto con los demás factores a redondear y definir la comedia. El Gallardo Español y La Gran Sultana revolcan ya las características del teatro lopesco: malentendidos, travestismo, fingimientos, los temas del honor y el amor, el conflicto entre el individuo y la autoridad, tres Jornadas en lugar de cuatro, soliloquios de introspección, etc. Por lo tanto, no hay duda de que Cervantes evoluciona y mejora en su faceta de comediógrafo.

Ahora bien, en referencia al método de exposición de ideas en cada obra, en La Numancia es fundamentalmente analógico, mientras que en El Trato de Argel además del analógico, también se emplea el casuístico, correspondiendo adecuadamente a su estructura y propósito. En La Numancia el método analógico permite al espectador comparar la visión de romanos y

numantinos; en El Trato de Argel dicho método ofrece la posibilidad de comparar el cautiverio del cuerpo y el del alma, mientras que el método casuista lleva al autor a mostrar diversos casos de cautivos que le permiten al espectador una amplia visión del conflicto. En las demás obras analizadas, se observa fundamentalmente un método analógico que cumple bien su función, en cada caso; en Los Baños de Argel, por ejemplo, el espectador puede comparar la doble condición de captores y cautivos, en Cauralf que es amo y cautivo de Costanza y Halima -ama y cautiva de Don Fernando; asimismo, las opuestas actitudes de Hazén e Yzuf, el Sacristán y el Judfo, el Cadí y Francisquito. En El Gallardo Español existe la oportunidad de comparar la actitud del hombre medieval y el renacentista: Don Fernando juzga un reto a duelo como una cuestión de honor importante, a diferencia de Don Alonso de Córdoba que la considera "simple niñería". Asimismo, pueden observarse las contrarias actitudes de Arlaxa y Margarita; mientras la primera arriesga la vida de Alimuzel y Nacor, a causa de su desmedido interés por conocer personalmente a Don Fernando, en cambio, Doña Margarita pone en peligro su propia vida por buscar a Don Fernando, ella misma. Cervantes contrasta así a la mujer medieval, totalmente dependiente y manipuladora, con la renacentista que toma la iniciativa y asume todos los riesgos que implica luchar por lo que se desea.

En La Gran Sultana, al igual que en todas las demás obras consideradas en el presente estudio, se presenta la situación del captor cautivo que sugiere un gusto barroco por la duplicidad de imágenes, útil como estímulo para la reflexión.

En cuanto a las estructuras, es indudable que responden al método de exposición de ideas y al propósito ideológico de cada una. El método analógico de La Numancia se ajusta bien

a las dos tramas de la obra. La trama principal ofrece al lector una visión objetiva del problema que plantea, porque muestra el conflicto desde los dos puntos de vista antagónicos, sirve de sostén a la tesis ideológica que justifica el sacrificio de un pueblo por la libertad que les fue arrebatada; además, consigue horrorizar al espectador. La trama secundaria, por su parte, permite que el público observe el conflicto en forma subjetiva, es decir, la influencia que la guerra romano-numantina ejerce en la vida amorosa de un individuo (personaje) llamado Marandro y su amada Lira, lo que sin duda conmueve a los espectadores. En la trama principal del Trato de Argel el método analógico induce al espectador a comparar a los amos y esclavos en su doble relación. La trama secundaria ofrece, mediante el método casuista, una visión general del cautiverio en Argel, por medio de la presentación de múltiples casos de cautiverio, cuyo propósito es fundamentar la tesis de la reconquista de Argel. La importancia que el autor otorga a la trama secundaria se observa en el hecho de otorgarle ocho escenas de nueve, en la última Jornada; aunque en el conteo general se advierten dieciocho escenas de treinticinco, para la trama principal. En todas las obras analizadas hay cuando menos una trama expresada analógicamente, lo que demuestra una tendencia ideológica, fundamental en Cervantes, y que consiste en conocer mediante la oposición de elementos; ésta es la tendencia que lo llevará a enfrentarse a sus dos personajes inmortales en su novela cumbre.

En cuanto al desarrollo de las tramas, las dos obras de la primera época (La Numancia y El Trato de Argel) son relativamente más sencillas ya que sólo tienen dos tramas, mientras que El Gallardo Español y La Gran Sultana tienen tres y Los Baños de Argel cinco tramas; lo anterior se debe a que las

primeras dos se representaban acompañadas de entremes y baile, por lo que el público requería un entramado sencillo, cuya secuencia pudiese recordar. El hecho de que ninguna de las obras consideradas tenga sólo una trama, muestra una característica del pensamiento cervantino que a la manera de los "enxiemplos" medievales gusta de plantear diversos casos para demostrar -como en las parábolas- una enseñanza moral o de otro tipo.

El leit motiv de todas las obras estudiadas es que la lucha por la libertad del individuo, justifica cualquier sacrificio.

En la construcción de personajes sorprende el sentido autocrítico que se observa en algunos; esta característica los aproxima al hombre del siglo XX que inducido por el psicoanálisis, "vuelve la mirada" hacia sí mismo; con lo que adquieren vigencia.

El tipo de personaje denominado "el gracioso" no logra cuajar en las comedias de Cervantes que se han analizado. En Los Baños de Argel las bromas del sacristán al judío carecen de ingenio, Buitrago en El Gallardo Español es pobre en recursos y monótono; sólo Madrigal en La Gran Sultana se aproxima a un humorismo eficaz ante el público actual. En lo que se refiere a la función ideológica de los personajes, todos cumplen su propósito, salvo algunas excepciones. Escipión y Teógenes contribuyen en La Numancia a presentar la tesis libertaria sin maniqueísmos. La diversidad de personajes en El Trato de Argel le permite al espectador comprender la necesidad de reconquistar Argel, por las diferentes maneras en que los afecta el cautiverio. Desde el punto de vista moral, Yzuf está mal planteado puesto que obtiene la simpatía del público, a pesar de su comportamiento indebido. Cervantes co-

rrige este error en Los Baños de Argel evitando exponer a Caualí a un castigo excesivo que lo pudiera convertir en víctima por amor, como ocurre con Yzuf en El Trato de Argel. En El Gallardo Español Don Fernando sostiene bien la tesis que defiende la libertad del individuo para proteger su honor por encima del rey y su país. Buitrago, en cambio, no resulta adecuado a la tesis que propone un mejor trato a los soldados, porque carece de atractivo e ingenio, es de tal manera repetitivo que resulta fastidioso. En La Gran Sultana, Doña Catalina y Clara son personajes adecuados a la tesis fundamental de la obra que sostiene el dominio de la mujer sobre la voluntad del hombre y la fuerza, casi omnipotente, del amor. El Gran Turco cede ante todos los requerimientos de Doña Catalina, salvo el de concederle su libertad; Lamberto y Clara superan todos los obstáculos y logran, finalmente, su propósito de casarse.

La importancia de estudiar las comedias cervantinas es que facilita la comprensión de algunos aspectos del universo ideológico cervantino; para dar sólo un ejemplo, baste mencionar que el antecedente estructural del Quijote se encuentra en el empleo del método casuista en El Trato de Argel. La valoración justa de la obra dramática cervantina, dependerá de su ubicación adecuada como teatro pre-lopesco y a partir de sus ideas que salvo la reconquista de Argel, mantienen su vigencia.

B I B L I O G R A F I A

## BIBLIOGRAFIA DIRECTA .

- Miguel de Cervantes Saavedra. Obras Completas. Recopilación, estudio preliminar, preámbulos y notas de Angel Valbuena Pratt. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1970.
- Idem., El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Prólogo, esquema biográfico e índice analítico (ideológico) de Américo Castro. Editorial Porrúa, S.A. México: 1973., 15ª ed.
- Idem., Novelas Ejemplares. Edición, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Marín. Espasa Calpe, S.A. Madrid: 1975.

## BIBLIOGRAFIA INDIRECTA .

- Américo Castro. El Pensamiento de Cervantes. Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando S.A. Madrid: 1925.
- Ludovic Osteric B. El Pensamiento Social y Político del Quijote. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México: 1975.
- Manuel García Martín. Cervantes y la Comedia Española en el Siglo XVII. Ed. Universidad de Salamanca. España: 1980
- Joaquín Casaldueiro. Sentido y Forma del Teatro de Cervantes. Col. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S.A. Madrid: 1974.
- Armando Cotarelló y Valledor. El Teatro de Cervantes. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid: 1915.
- Georges Camanis. Estudios sobre el Cautiverio en El Siglo de Oro. Col. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos S.A. Madrid: 1977.

- Gustaf Freden. Tres Ensayos Cervantinos. Instituto Iberoamericano. Gottenburgo, Suecia. Ed. Insula. Madrid: 1964.
- J.B. Avallé Arce. Nuevos Deslindes Cervantinos. Col. Letras e Ideas. Editorial Ariel. Barcelona: 1975.
- Alfonso Reyes. Obras Completas, vol. VI. Col. Letras Mexicanas. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1957.
- Francisco A. de Icaza. Obras., vol. I. Col. Letras Mexicanas. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1980.
- Mirta Aguirre. Un Hombre a Través de su Obra. Editorial Letras Cubanas. Habana: 1979.
- Emile Chasles. Michel de Cervantes; sa vie, son temps, son oeuvre politique et litteraire. Ed. Didier. Paris: 1866.
- Carlos Fuentes. Cervantes o la Crítica de la Lectura. Col. Cuadernos de Joaquín Mortiz. México: 1976.
- Luis Astrana Marín. Vida Ejemplar y Heroica de Cervantes Saavedra. Instituto Editorial REUS. Madrid: 1949.  
(En particular los tomos II, p.p. 425 y ss., y III, p.p. 7-113).

#### B I B L I O G R A F I A   G E N E R A L .

- Antonio Domínguez Ortiz. Historia de España Alfaguara III. "El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y Los Austrias." Ed. Alianza Editorial Alfaguara. Alianza Universidad. Madrid: 1981. Sva. ed.
- Francisco Rico y Bruce Wardropper. Historia y Crítica de la Literatura Española., vol. 3. Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo. Barcelona: 1983.



- Othon Arroniz. Teatros y Escenarios del Siglo de Oro. Col. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos S.A. Madrid: 1977.
- San Apiano. Appian's Roman History. Harvard University. Cambridge Mass. U.S.A.: 1968.
- Adolf Schulten. Historia de Numancia. Ed. Barna, S.A. Col. Histórica Laye. Barcelona: 1945.
- Amado Alonso. Materia y Forma en Poesía. Col. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos S.A. Madrid: 1965.
- Aristóteles. Poética. Col. Biblioteca de Iniciación al Humanismo. Aguilar S.A., de Ediciones. Madrid: 1972.
- Lope de Vega. Arte Nuevo de Hacer Comedias. Col. Austral. Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid: 1967. 3ª ed.
- Constantin Stanislavski. Building a Character. Ed. Theatre Arts Books. New York: 1964.
- Idem. Creating a Role. Ed. Theatre Arts Books. New York: 1964.
- David Daiches. Critical Approaches to Literature. Longman Group Limited. London: 1972. 13th., imp.