



PROJECT MUSE®

---

## Los escenarios de la memoria: psicodrama en El trato de Argel de Cervantes

Julia Domínguez

Bulletin of the Comediantes, Volume 61, Number 1, 2009, pp. 1-23  
(Article)

Published by Bulletin of the Comediantes  
DOI: 10.1353/boc.0.0010



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/boc/summary/v061/61.1.dominguez.html>

## Los escenarios de la memoria: psicodrama en *El trato de Argel* de Cervantes

*Julia Domínguez*  
*Iowa State University*



ON SUS CÉLEBRES PALABRAS en *As You Like It*, William Shakespeare reducía el mundo a un mero escenario en el que el ser humano podía llegar a representar diferentes papeles a lo largo de su vida. Llevada al campo de la psicología, esa misma metáfora transfiere perfectamente el valor del espacio teatral físico a un espacio imaginario en el que el individuo da rienda suelta a sus personajes internos como eco de sus experiencias personales. Estas ideas son las sugeridas por Joyce McDougall en su libro *Theaters of the Mind* donde la psicoanalista asegura que todos y cada uno de nosotros poseemos en nuestro mundo interior múltiples “personajes” en contradicción de cuya existencia apenas se tiene conocimiento. Dichos personajes buscan constantemente salir a “escena” y representar sus papeles asignados convirtiendo al “yo” en un personaje polifacético capaz de representar, como ya sugeriría Shakespeare, más de un papel sobre el espacio escénico:

Each of us harbors in our inner universe a number of “characters,” parts of ourselves that frequently operate in complete contradiction to one another, causing conflict and mental pain to our conscious selves. For we are relatively unacquainted with these hidden players and their roles. Whether we will it or not, our inner characters are constantly seeking a stage on which to play out their tragedies and comedies. [...] For the I is a multifaceted character. (4)

La puesta en escena de los personajes procedentes del mundo interior del individuo determina su conducta en el mundo exterior donde el “yo”, manipulado a través del recuerdo y la imaginación, intenta reconstruirse. En este artículo propongo trasladar esta metáfora a la obra teatral de *El trato de*

*Argel* de Cervantes. Ya sean reales o imaginarios, la treintena de personajes que desfilan por esta pieza hacen eco de las experiencias vividas por el mismo escritor durante su cautiverio en Argel, reconstruyendo el pasado desde distintos ángulos y perspectivas. Una experiencia tan radical como es la del cautiverio y el consecuente contacto con la figura del Otro convierte el escenario de la pieza en un espacio cerrado en el que dominan rasgos psicológicos inconexos donde personajes antagónicos entran en pugna. En el caso de *El trato de Argel*, el espectador tiene ante sí un yo fragmentado a través de personajes en contradicción que buscan salida por medio de la puesta en escena y que se mueven en espacios ambivalentes y heterogéneos. Tales personajes y espacios reviven en su mayoría las vivencias de Cervantes en Argel, convirtiéndolo en un auténtico psicodrama que captura metafóricamente los estados mentales durante el cautiverio.

Al hablar de psicodrama me refiero al método psicoterapéutico creado por Jacob Levy Moreno, cuyo desarrollo está estrechamente vinculado con el teatro. Por medio de esta técnica de ayuda psicológica, el individuo examina su persona y sus relaciones personales mediante la actuación improvisada sobre un escenario solo o con otros personajes. Existen diferentes técnicas utilizadas en el psicodrama, por medio de las cuales el individuo sometido a estudio explora conflictos internos puestos en escena a través de diferentes personajes que dramatizan la experiencia: “There are several forms of enactment, pretending to be in a role, re-enactment or acting out a past scene, living out a problem presently pressing, creating life on the stage or testing oneself for the future” (Moreno, *Sociometry* 104). Sirviéndose de las posibilidades que ofrece la representación escénica, el psicodrama dispone de numerosas técnicas entre las que destacan múltiples representaciones del yo, soliloquios, proyecciones, intercambio de papeles, personajes antagónicos, juegos de dobles o la técnica del espejo (Moreno, *Sociometry* 104). En las páginas que siguen me propongo demostrar cómo este conjunto de técnicas utilizadas en el psicodrama se observan igualmente en *El trato de Argel*. En esta pieza, Cervantes pone en escena personajes antagónicos y complementarios entre sí que, analizados desde la óptica de las ideas de McDougall y las técnicas psicodramáticas de Moreno, sirven como posible e hipotético reflejo del mundo interno del escritor.

El género dramático, aplicando el concepto aristotélico de catarsis en la tragedia griega, se convierte para Cervantes en terapia perfecta para la purificación y la liberalización de su experiencia en Argel. Mediante el psicodrama Cervantes reconstruye su pasado dando rienda suelta a los fantasmas del cautiverio argelino, idea asimismo reiterada en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* donde el escritor aseguraba ser pionero en la dramatización de un conflicto interno al declarar que fue “el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos

del alma” (878).<sup>1</sup> No es casualidad por tanto que el drama fuese el género elegido para su primera obra tras su regreso de Argel con la que además Cervantes inauguraría su carrera como dramaturgo.<sup>2</sup> Como ya expresara en *Don Quijote*, el teatro debía ser “espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad” (I, 48), y Cervantes convierte el espacio multidimensional del escenario teatral en su mejor aliado para crear una continuación de la realidad, trasladar sus experiencias y explorar sus conflictos internos tal y como sugiere Moreno: “The stage space is an extension of life beyond the reality tests of life itself” (*Sociometry* 103).<sup>3</sup> Dicho espacio se convierte también en el mejor aliado para erigir un microcosmos emblema de la convivencia con diferentes culturas ya que *El trato de Argel* no sólo supone la puesta en escena de la experiencia argelina sino también de la asimilación a la cultura islámica. A través de sus múltiples personajes, el espacio escénico refleja la inmersión del autor en el espacio del Otro, hecho que lo desvincula de suposiciones e ideas propias del espacio cultural de España produciéndose un desplazamiento de los límites entre las distintas fronteras culturales.

Los diferentes personajes que se mueven por el espacio escénico de *El trato de Argel* pueden considerarse reflejo de la fragmentación interna del cautivo ligada a sus abundantes contradicciones. Se trataría por tanto de un psicodrama en el que a través de varios personajes, Cervantes lleva a escena conflictos internos propios de la psicología tradicional del cautivo como son los diferentes niveles del cautiverio, la tortura, la sensación de abandono por parte del gobierno y la familia, la apostasía, el rescate, la huida o el suicidio: “Psychodrama means literally action of the mind, and it brings out the internal drama, so that the drama within becomes the drama outside oneself” (Karp 4). El conflicto interno del cautivo se refleja mediante un esquema de agrupación de personajes en pares antagónicos y complementarios cuya función es la de desempeñar papeles de diversa índole que se relacionan con el “yo”:

Everybody is expected to live up to his official role in life, a teacher is to act as a teacher, a pupil as a pupil, and so forth. But the individual craves to embody far more roles than those he is allowed to act out in life and even within the same role one or more varieties of it. Every individual is filled with different roles in which he wants to become active and that are present in him in different stages of development.  
(Moreno, *Psychodrama* v)

Así en *El trato de Argel* el espectador se encuentra ante un desfile de personajes, agrupados en pares, que reflejan el drama interno del cautivo: dos hermanos, Francisco y Juanico, que por los avatares del destino se separan

para tomar dos caminos diferentes; dos cautivos, Pedro, que decide renegar de la religión, y Sayavedra, que le ofrece razones para no hacerlo; igualmente se describen en la obra dos martirios, el de un renegado en España y el de un cura valenciano en Argel; o los avatares de dos cautivos que huyendo de la ciudad de Argel tendrán finales diferentes, todo ello sin dejar a un lado el “novelesco quiasmo”, en palabras de Meregalli, de las historias paralelas de los dos amos moros que se enamoran de sus dos esclavos. Todos estos pares antagónicos representan las vivencias típicas del cautivo que posiblemente Cervantes también experimentara durante su larga estancia en la ciudad argelina.

El conflicto generado por el cautiverio en los baños de Argel no puede pasar inadvertido y probablemente es de esperar que produjese profundos cambios en la personalidad del escritor que lo desvincularon del Cervantes previo al cautiverio. Desde el momento en que la galera Sol con destino a costas españolas es atacada por dos embarcaciones argelinas, la vida del escritor cambiará radicalmente y los años de cautiverio supondrán una experiencia decisiva cuyo impacto quedará reflejado en su carrera como escritor:

El Cervantes anterior al cautiverio es -todavía- el soldado de la época imperial a la europea. Es el combatiente victorioso de Lepanto, el estudioso que conoce el erasmismo, el español que anda por las ciudades de Italia [...]. En cambio el Cervantes posterior al cautiverio, es el hombre que va viendo hundirse todas las concepciones políticas y estéticas de su juventud. (Zamora Vicente 239)

El Cervantes posterior al cautiverio retrata la vida argelina ofreciendo una pluralidad de perspectivas que en muchos casos conduce a la ambigüedad y relativismo tan propios de la obra cervantina y que a su vez no deja espacio a la lectura unívoca como se comprobará en adelante. Contrario a lo que un gran sector de la crítica asegura al considerar el cautiverio cervantino como una vivencia traumática y negativa de la que Cervantes nunca llegó a recuperarse, considero que ese periodo de cinco años le brindó al escritor la oportunidad de conocer y sumergirse de lleno en una cultura distinta a la que había dejado atrás en Europa. Prueba de ello es la imagen que ofrece de la ciudad argelina en *El trato de Argel* a través de las diferentes perspectivas ofrecidas por los personajes tan dispares que abundan en el psicodrama y que podrían ser reflejo del yo fragmentado del escritor.

El retrato que se hace de la vida argelina no es en absoluto negativo en *El trato de Argel*, haciéndose ver la influencia del espacio argelino en la construcción de una nueva identidad que provoca la desintegración de

una parte de sí mismo (Eisenberg 244). La ciudad de Argel que Cervantes encontró ante sí el 26 de septiembre de 1575 era una ciudad que nada tenía que envidiar a ciudades europeas, cuyo crecimiento económico se debía en gran parte a la actividad mercantil de los corsarios magrebíes. El ser cautivo de rescate le permitía andar libremente por las calles de Argel y entrar en contacto directo con la cultura argelina a través de sus 150.000 habitantes, sus costumbres y prácticas sociales. Además de los turcos y los corsarios procedentes de diferentes puntos del Mediterráneo, la población argelina la componían comunidades diversas compuestas por renegados, judíos, cristianos de Europa, África, Turquía y el Nuevo Mundo además de los cautivos, cuya cifra se estima alcanzó el número de 25.000 en las últimas décadas del siglo XVI. Estos grupos mantenían estrechos lazos dentro del enjambre social y de la diversidad étnica y religiosa que componía una de las ciudades más cosmopolitas del mundo, la ciudad de Argel (Canavaggio, *Cervantes* 81).

Argel se convierte por tanto en un espacio en el que varias culturas entran en contacto y confluyen entre sí.<sup>4</sup> Dentro de esa zona de contacto, Mary Louise Pratt observa la existencia del fenómeno de la transculturación. Según Pratt, se trata de un fenómeno común en los etnógrafos al entrar en contacto con otras culturas que describe el proceso por el que grupos subordinados seleccionan de la cultura dominante elementos de los que se van apropiando, modificándolos y adaptándolos a su visión del mundo:

Ethnographers have used this term to describe how subordinated or marginal groups select and invent from materials transmitted to them by a dominant or metropolitan culture. While subjugated peoples cannot readily control what emanates from the dominant culture, they do determine to varying extents what they absorb into their own, and what they use it for. (6)

Como consecuencia del fenómeno de la transculturación, la identidad del etnógrafo sufre un proceso de descentramiento al adentrarse en los territorios con objeto de estudio (Sieber 116).<sup>5</sup> Como si de un etnógrafo se tratara, Cervantes sufre el fenómeno de la transculturación al entrar en contacto con la cultura argelina. La apropiación de elementos característicos de la cultura dominante queda reflejada en *El trato de Argel* por medio de diferentes puntos de vista traídos de la mano de los personajes que conforman la visión del escritor analizado desde la óptica del psicodrama y de los principales elementos que lo componen. Tras la convivencia con el Otro, la identidad de Cervantes experimenta ese proceso de descentramiento que le permite colocarse en la posición del Otro y observar lo que le rodea desde otra

óptica, como si en realidad fuera una persona diferente. En el psicodrama, mediante la puesta en escena de diversas situaciones analizadas desde distintas perspectivas, el individuo “is enabled not only to meet parts of himself, but the other persons who partake in his mental conflicts. These persons may be real or illusions” (Moreno, *Psychodrama* b). Como consecuencia de la transculturación, el escritor convierte el escenario teatral de *El trato de Argel* en un microcosmos teatral de espacios ambivalentes donde va más allá de prejuicios, renunciando a ideas preconcebidas mal fundadas que reducían la figura del Otro a mero prototipo o figura cliché. El cautivo es un desplazado desde un punto de vista social, cultural y geográfico, y Cervantes no es una excepción. De ahí que la pieza teatral se convierta asimismo en una variante del psicodrama, el sociodrama. A diferencia del primero, en el que el individuo reacciona ante personajes que simbolizan aspectos importantes de su vida, en el sociodrama el individuo reacciona ante personajes que desempeñan papeles de grupos estereotípicos de la sociedad: “[S]ociodrama concerns itself with the individual’s attitude toward symbolic or stereotyped representatives of groups that bring forth emotion-laden reactions from him” (Greenberg 14-15).

El descentramiento que el escritor experimenta tras la convivencia en el espacio del Otro es llevado al plano formal del texto que aparece igualmente fragmentado. El conglomerado de formas existentes en la pieza teatral lo convierten en un texto de difícil clasificación donde se observa una multitud de tradiciones literarias, hecho que en muchos casos ha llevado a la crítica a considerarlo un mero experimento teatral sin valor alguno.<sup>6</sup> Sin embargo, el texto podría verse como la tendencia del autor a encasillarlo en una categoría específica. Al hablar del relato del cautivo en *Don Quijote*, donde se hace inevitable la conexión con *El trato de Argel*, Parodi lo considera un texto des-alienado por la forma en la que aparece escrito y por la combinación de diferentes géneros narrativos tradicionales que refuerzan la historia de des-alienación, en la que el paso de esclavitud a libertad es el motivo primordial (433).<sup>7</sup> Sirviéndome de la terminología utilizada en el análisis del episodio del cautivo de Parodi, podría decirse igualmente que *El trato de Argel* se convierte en texto des-alienado no sólo porque en él se relata el conflicto interno del cautivo en su búsqueda de la libertad sino también porque su composición refleja una mezcla de géneros que simbólicamente refleja el descentramiento del escritor en el psicodrama. Hecho que asimismo ha sido analizado por Fothergill-Payne:

Además de ser “trasunto” de la realidad, *Los tratos* también es un “trasunto” de datos literarios y políticos. Por ejemplo, la fábula amorosa proviene de la novela bizantina y de la novela italiana, el conjuro

de la hechicera mora se inscribe en la tradición clásica (cfr. la *Medea* de Séneca), la tempestad en la que se extravía la galera San Pablo tiene sus antecedentes poéticos en la *Odisea* y la *Eneida*, mientras que las observaciones sobre la superioridad de las galeras moras son tomadas de una carta que Cervantes mismo había escrito al secretario de Felipe II. (178)

En la obra, Cervantes dispone de varios episodios divididos entre sí de forma poco convencional que acentúan aún más la presencia de distintos puntos de focalización. Estos se consiguen también a través de las técnicas del psicodrama como son la existencia de personajes antagónicos o de personajes desdoblados que reflejan las muchas contradicciones del cautivo. Estos personajes desdoblados son denominados en el psicodrama “auxiliary egos” y son principalmente “extensions of the patient, portraying the actual or imagined personae of their life drama” (Moreno, *Psychodrama c*).

Ya desde el inicio de la obra se observa esa tendencia al conflicto reflejado en los sentimientos de Aurelio y en el uso de un lenguaje dualístico que describe magistralmente el conflicto interno del cautivo: “¡Triste y miserable estado! / ¡Triste esclavitud amarga, / donde es la pena tan larga / cuan corto el bien y abreviado!” (827). En su desconsolado razonamiento Aurelio efectivamente describe sus circunstancias mediante un lenguaje claramente antagonista y ambivalente reforzado a lo largo de todo su monólogo por medio de oposiciones binarias (pena larga/corto el bien, cuerpo y alma en conflicto) que anticipan “una fiera batalla” a la que el cautivo tendrá que hacer frente.<sup>8</sup> Las ambivalencias encontradas en este primer monólogo ejemplifican la lucha interna del cautivo para evitar la tentación de caer en los brazos de su sensual ama, la mora Zahara, que enamorada perdidamente de su esclavo lo trata con dignidad. Mediante un esquema en el que se pone en práctica otra de las técnicas del psicodrama, la inversión de papeles, se invierten los papeles sexuales tradicionales.<sup>9</sup> La pareja representa en sí una relación de ambivalencia en la que Zahara encarna la pasión y Aurelio la razón. El escritor coloca, frente a una Zahara a la que no le importa en absoluto mantener relaciones con su esclavo, el personaje de Aurelio, preocupado por cuestiones típicas de la psicología tradicional del cautivo, como son, por ejemplo, las diferencias de credo o el estatus social.

Canavaggio ha señalado que estas relaciones entre amos y esclavos estaban a la orden del día, lo que revela la coexistencia pacífica de diferentes culturas en contacto en Argel (*Cervantes* 81). El escritor se sirve de los espacios de su memoria para dar rienda suelta a los personajes que representan la difícil situación del cautivo, ya que el conflicto interior de



Aurelio refleja una de las contradicciones permanentes en el cautiverio y de la que Cervantes era probablemente conocedor. El cautivo tiene ante sí una disyuntiva que le hace debatirse entre la libertad, que alcanzaría si accede a las ardientes peticiones de su ama o, por el contrario, proseguir con su cautiverio (829). Aurelio no puede acceder a las peticiones de su ama en parte por temor a las represalias que pudiesen tomarse en su contra si así lo hiciera (829). Sin embargo, en varias ocasiones las palabras de sumisión que Aurelio dirige hacia su ama denotan una constante ambigüedad que empaña y no permite ver con claridad los verdaderos sentimientos e intenciones del cautivo: “Lo que tú quieres yo quiero / porque al fin te soy esclavo” (827). Conocedor de su debilidad, Aurelio teme más que nadie la tentación que le haga caer en los brazos de su ama, tal y como lo evidencian algunas de sus réplicas ante la insistencia de la mora durante el duro trámite del cautiverio: “Quitando al cuerpo este hierro / cairé en otro mayor hierro, / que al alma fatigue más” (828). Su fuerza de voluntad se verá puesta a prueba con los trucos de hechicería de Fátima, la maquiavélica criada de Zahara quien, ante sus intentos en vano de convencer a Aurelio, pondrá en práctica sus dotes de hechicera realizando un conjuro para “domar al no domado” (839). Zahara hace que el mismísimo demonio traiga a escena otros dos personajes alegóricos, la Necesidad y la Ocasión, quienes “en el infierno todo no hay quien haga / más cruda y fiera plaga entre cristianos” (840). El uso de estas dos figuras alegóricas en esta escena en particular representa una vez más una forma de fragmentación interna del personaje por medio de estados de ánimo que se oponen ante una disyuntiva (Fernández 20). En el psicodrama es igualmente común la aparición de este tipo de personificaciones que en realidad hacen referencia a delirios y alucinaciones: “In its logic the ghost of Hamlet’s father is just as real and permitted to exist as Hamlet himself. Delusions and hallucinations are given flesh—embodiment on the stage—and an equality of status with normal sensory perceptions” (Moreno, *Sociometry* 103). Con la insistencia y los sugerentes argumentos de la Necesidad y la Ocasión al principio, Aurelio parece ceder a los encantos de Zahara, pero al final, tras momentos de indecisión y cuando parecía que iba a caer en los brazos de la tentación, la razón hace su aparición y Aurelio grita: “¡Cristiano soy, y he de vivir cristiano; / y, aunque a términos tristes conducido, / dádivas o promesa, astucia o arte, / no harán que un punto de mi Dios me aparte!” (843).

La historia principal, entre las idas y venidas de Zahara en los aposentos de Aurelio, se ve interrumpida en la escena siguiente por la aparición de un par de cautivos españoles, Sayavedra y Leonardo, en cuyo diálogo vuelve otra vez a denotarse un conflicto similar al que ya se ha observado en la escena anterior, aunque esta vez con un final completamente diferente. La negativa de Aurelio se ve contrarrestada en esta escena con la actuación de Leonardo, su personaje antagonico quien, a diferencia de Aurelio, no puede

evitar rendirse a los encantos y peticiones de su ama. Leonardo encarna la otra cara del conflicto, la del cautivo que sucumbe a los encantos de su ama, afirmando con solemne orgullo gozar de los privilegios que la relación le brinda: “A mi patrona tengo por amiga; / trátame cual me ves: huelgo y paseo; / ‘cautivo soy,’ el que quisiere diga” (830). Ante estas palabras, otro cautivo, Sayavedra, que igualmente pone voz al conflicto desde otro ángulo siguiendo la técnica del doble, recrimina su actitud por regocijarse y sacar beneficio de una situación tan lamentable como es la de ser cautivo (830). Mediante el par antagonístico Aurelio/Leonardo y la opinión de Sayavedra, Cervantes presenta una misma situación desde diferentes perspectivas que sirven como reflejo de las contradicciones propias del cautiverio. Probablemente a Cervantes, por experiencia propia, le interesara llevar a las tablas la difícil situación de disyuntiva en la que el cautivo muchas veces se encontraba para hacer conocer al espectador y a las autoridades de las duras condiciones de vida en el cautiverio y de los abundantes conflictos y contradicciones de los que el cautivo era víctima, como se verá más adelante.

El patrón que se ha venido observando hasta ahora en la división de personajes antagonísticos, que ponen al mismo tiempo voz al conflicto interior del cautivo, se repite en las escenas siguientes cuando la situación (Zahara-Aurelio) se duplica en la jornada segunda al presentarse un cuadro amoroso análogo al descrito con anterioridad. Esta vez es Yzuf, español renegado y esposo de Zahara, el que confiesa a Aurelio su amor por una esclava cristiana que resulta ser Silvia, a quien antes de que el destino los separase, el mismo Aurelio había jurado amor eterno. Ahora es su amo el que llevado por la atracción que siente hacia la cautiva intenta convertirla en su amante. Sin embargo, Silvia, de la misma manera que Aurelio, es reacia a las promesas de su nuevo amo resistiéndose firmemente a caer en sus brazos (833). Por eso, el renegado pide ayuda a Aurelio para convencer a Silvia de que se rinda a los encantos de Yzuf, justo de la misma manera que Zahara pedirá ayuda a Silvia para convencer al cautivo y poder conseguir sus objetivos. De nuevo, la propuesta de Yzuf a su esclavo vuelve a crear una disyuntiva ante el cautivo al ser la añorada libertad lo que su amo le promete si le ayuda a conseguir a la cristiana: “Y desde aquí te prometo / que, si conduces a efecto / mi amorosa voluntad, / de darte la libertad / y serte amigo perfecto” (833). La obsesión de Yzuf hacia Silvia es paralela a la que su esposa siente por Aurelio y descrita en los mismos términos. Es decir, el espectador tiene de nuevo ante sí un amo al que no le importa en absoluto convertirse en “esclavo” de su esclava, dejando a un lado diferencias raciales y religiosas: “Que yo no quiero de ti / sino que quieras de mí / ser servida y respectada; [...] nunca me llames señor, / sino siervo o caro amigo” (836). Mediante la inclusión de las dos historias paralelas y dos pares de personajes en contradicción, elementos comunes a la técnica del psicodrama, Cervantes retrata el complejo sistema de relaciones

entre amos y cautivos desde distintos puntos de focalización que acentúan el relativismo propio de la obra cervantina y reflejan la experiencia del escritor en el espacio del Otro.

En contraste con el respeto con el que Zahara e Yzuf tratan a sus esclavos cristianos, aparece el personaje de Fátima, la criada de Zahara, que refuerza e introduce el tema de la religión en la obra al reprocharle a su señora que esté enamorada de un esclavo cristiano. Fátima, encarnando la postura y opinión tradicionales que el moro tiene del cristiano, trata con desprecio a Aurelio, atribuyéndole, a diferencia de sus amos, el calificativo de “perro”, insulto que por lo general se ponía en boca del cristiano. España creía firmemente en la superioridad de su mismo credo sobre la religión musulmana, indistintamente de su condición turca o mora. Sin embargo, en *El trato de Argel* se retratan escenas donde esa superioridad se ve truncada precisamente porque la obra presenta ante el espectador una zona de contacto que descentra posiciones extremas, uniendo o equiparando las dos creencias en algunos casos o reinscribiendo mitos tradicionales en otros. Al hablar de las consecuencias que tiene la experiencia del cautiverio argelino sobre la concepción religiosa de Cervantes, Márquez Villanueva señala la importancia que cobran las acciones sobre las creencias religiosas, lo cual, a mi parecer, se aplica igualmente al caso de *El trato de Argel*:

Cervantes se ha puesto muy por delante de sus contemporáneos al aprender, justamente en su cautiverio argelino, que no hay teología capaz de desarraigar una creencia y que, de acuerdo con un radical paulinismo, a los hombres hay que juzgarlos por sus actos y no por sus convicciones. (129)

Por medio de las acciones de los personajes, se deja entrever un cierto *paulinismo* por el que Cervantes convence al espectador a juzgar por los actos y no por las convicciones de los personajes, rompiendo convenciones tradicionales representadas a través de la asociación del binomio etnia/fe. La convivencia con una sociedad muy diferente a la existente en España ofreció a Cervantes material abundante para reflexionar sobre temas tan diversos como la tolerancia en la convivencia entre religiones, la religión como práctica espiritual<sup>10</sup> o lo absurdo de la guerra entre religiones por la que él mismo se convertiría en víctima. Cervantes denuncia la situación del cautivo a través del personaje de Aurelio. El cautivo culpa de los males de la sociedad y en parte de su mísera situación a la ambición de los estados en su afán de conseguir oro y a su constante disposición a la guerra:

Mas con ninguno [el oro] hizo mayor daño que con la hambrienta, despiadada guerra, que al natural destruye y al extraño. Ésta consume, abrasa y echa

por tierra, los reinos, los imperios populosos, y la paz hermosísima destierra, y sus fieros ministros, codiciosos más del rubio metal que de otra cosa, turban nuestros contentos y reposos. (839)

La ambición de los “ministros codiciosos” que Aurelio menciona se ejemplifica en la escena final de la obra, donde el mismo rey de Argel aparece dominado por la codicia a la hora de conseguir el rescate de los cautivos, afirmando solemnemente que “de pérdida y ganancia es este juego” (849). Aurelio rememora con nostalgia una Edad dorada en la que reinaba la libertad y no se hacía uso de la servidumbre: “No sonaba en los aires la querrela / del mísero cautivo, cuando alzaba / la voz a maldecir su dura estrella. / Entonces libertad dulce reinaba / y el hombre odioso de la servidumbre / en ningunos oídos resonaba” (839). Estas palabras con tintes claramente humanistas van más allá de distinciones de credo o raza, anhelando por encima de todo un deseo de paz universal que en palabras de Zimic revela la conciencia de la inexorable utopía cervantina (*Teatro* 51).

Las suposiciones asociadas tradicionalmente con la religión o la raza se rompen en *El trato de Argel*, ya que el reparto de papeles entre buenos y malos no es el esperado tradicionalmente: no todos los moros son malos y perversos, ilustrado en los personajes de Izuf y Zahara, los dos benévolos amos de Aurelio y Silvia, ni todos los cristianos son piadosos y compasivos. Prueba de ello es la inclusión de relatos de crueles torturas del Santo Oficio en España o la existencia de renegados que, como en el caso de Pedro, traicionan y estafan a cristianos con fines lucrativos.<sup>11</sup> La historiadora Linda Colley en *Captives* asegura que las víctimas del cautiverio en muchos casos cuestionan convenciones tradicionalmente asociadas con la nacionalidad, la raza o la religión de la cultura de la que proceden:

Many of the individuals [cautivos] [...] remained bitterly resentful throughout at being forced to cross into trauma and difference. Some captives, however, chose or were compelled to adjust to their new settings, while others learnt from their experiences to question the very validity of divides between peoples, and the meaning of what they had once regarded as home. Virtually all [...] were compelled by the nature of their predicament to re-examine—and often question for the first time—conventional wisdoms about nationality, race, religion, allegiance, appropriate modes of behaviour, and the location of power. (16)

Cervantes, a mi parecer representante del segundo grupo de cautivos mencionados por Colley, cuestiona algunos de los elementos mencionados

por la autora en *El trato de Argel*, lo que lleva en muchos casos al relativismo propiamente cervantino. Ejemplo de ambigüedad y ambivalencia entre ambas creencias es la escena en la que uno de los cautivos, Sebastián, cuyo nombre hace antesala al martirio que describe a continuación, relata con detalles grotescos el martirio de un cura valenciano en Argel. La tortura del español se explica como venganza por la sentencia de muerte dictada por la Inquisición en Valencia a un español renegado acusado de traficar con esclavos cristianos. Al tener los parientes del renegado en Argel noticias de su muerte deciden vengarse haciendo lo mismo con un cristiano al que compran de su mismo amo. La víctima elegida es un sacerdote cautivo, Miguel de Aranda, al que de acuerdo con la gráfica descripción de Sebastián torturan hasta darle muerte en la hoguera, de idéntica manera que se le hizo al renegado muerto en España de manos del Santo Tribunal de la Inquisición. Al describir el martirio del sacerdote valenciano se crea una situación análoga a la que la ortodoxia de España creaba en su territorio por medio de la intransigencia de la Inquisición. Al hablar de la situación de Cervantes en Argel, Ellen Anderson señala una inversión de papeles provocada por el espacio cerrado propio del cautiverio, en la que el cautivo pasa por una experiencia similar a la sufrida por los musulmanes en España y que asimismo es un recordatorio de la técnica de inversión de papeles dentro del psicodrama:

He unwillingly held in Algiers the subordinate,  
repressed position that both women and Spaniards  
of Moslem descent held in the homeland he  
remembered with such nostalgia. Algiers itself,  
then, became a kind of alchemical retort, for it was  
a closed vessel of psychological transformation.  
(Anderson 41)

Mediante la descripción de Sebastián se crea una situación paralela que describe el tormento de dos víctimas del conflicto entre religiones desde una multiplicidad de perspectivas: “Mide por otro nivel / tu llanto que no hay paciencia / que las muertes de Valencia / se venguen aquí en Argel” (833). Según McDougall, todo individuo posee personajes en el subconsciente que afloran a la superficie de diversas maneras sirviéndose incluso de otras personas o instituciones con las que se convive diariamente: “These psychic plays may be performed in the theater of our minds or that of our bodies or may take place in the external world, sometimes using other people’s minds and bodies, or even social institutions, as their stage” (4). En este caso, el papel de una institución hace que los cautivos sean víctima de la venganza por las acciones de la Inquisición en España en contra de la religión musulmana, es decir, son precisamente los cautivos de Argel los que sufren indirectamente las consecuencias de las medidas represoras de Felipe II tomadas en territorio

español: ¡Oh España, patria querida!, / mira cuál es nuestra suerte, / que si allá das justa muerte / quitas acá justa vida” (831). A través de la inclusión de episodios ambivalentes como el de los dos mártires, Cervantes parece descentrar el imperio español de Felipe II y con él la base ideológica sobre la que se asentaba:

Toda la ambivalencia, la ambigüedad, la aparición simultánea de ideas contrapuestas y la ironía que aparecen por momentos en el texto cervantino nos separan de la ortodoxia oficial proponiendo la defensa de la integridad humana, la virtud y la tolerancia. Se trata por tanto, como en *Don Quijote*, de mover al lector hacia un humanismo que pone en jaque dogmas y certezas absolutas, que critica la miopía del esencialismo y denuncia la intransigencia religiosa y cultural. (Castillo 233)

Existen numerosos personajes antagónicos en la obra que descodifican aspectos como la transculturación, el relativismo o la confluencia de espacios heterogéneos y que prueban el impacto que tienen en la vida del escritor. Otro caso en el que el espectador asiste al alejamiento de la ortodoxia oficial a través de la denuncia de la intransigencia cultural de la sociedad española vuelve a observarse en la segunda jornada. En ella, dos mercaderes moriscos, encargados de la venta pública de esclavos, hablan con un soldado corsario llamado Mamí. Éste, al relatar la captura de cautivos en el Mediterráneo, culpa el peso de las embarcaciones como la causa principal que facilita el prendimiento de las galeras de cristianos: “Las galeras de cristianos, / sabed, si no lo sabéis, / que tienen falta de pies / y que no les sobran manos” (834). Es decir, Mamí achaca el problema al firme afán de mantenimiento del estatus social de los cristianos, quienes por razones de honra se niegan a coger el remo, impidiendo por tanto que se agilice la travesía: “Pero allá tiene la honra / el cristiano en tal extremo, / que asir en un trance el remo / le parece que es deshonra; y mientras ellos allá / en sus trece están honrados, / nosotros, dellos cargados, / venimos sin honra acá” (834). Moisés Castillo observa la crítica de Cervantes al código del honor como “mecanismo alienador” por el que el número de víctimas es mayor (230). Curiosamente, Cervantes pone la denuncia en boca de un personaje, un corsario, para hacer conocedor al público de que la culpa de que muchas de las galeras sean apresadas se debe en gran medida a la deshonra que supondría para los cristianos abordar coger el remo, quienes, antes que manchar su preciada honra, prefieren en su contra hacer peso muerto en la embarcación, favoreciendo a sus captores: “Esa honra y ese engaño / nunca salga de su pecho, / pues nuestro mayor provecho / nace de su propio daño” (834).

Esta misma honra es la que hace que muchos de los cautivos no renieguen de su religión para tener una mejor vida en Argel, aunque muchos de ellos, a diferencia de Aurelio, no puedan huir de la tentación de convertirse al Islam y conseguir mediante la apostasía la liberación de su cautiverio. Cervantes fue cautivo de rescate, categoría con la que durante su cautiverio gozaba de privilegios que otros cautivos de menor rango no compartían. Sin embargo, a pesar de ser cautivo privilegiado, conocía las circunstancias históricas y personales de otros cautivos menos afortunados que él y las injusticias cometidas contra ellos así como las razones que les empujaban a la apostasía: “Cervantes tiene compasión del caído; su espíritu religioso se expresa no en invectiva contra él, sino en la incitación a sus conciudadanos, para que contribuyan al rescate, y a su rey, para que conquiste a Argel” (Meregalli 408). Ante el rechazo y la oposición al servicio de su nuevo amo de uno de los muchachos cristianos vendidos en el mercado de esclavos, el pregonero reconoce la facilidad con la que los cristianos cautivos, especialmente los más jóvenes, se convierten al Islam: “Estos rapaces cristianos, / al principio muchos lloros, / y luego se hacen moros / mejor que los más ancianos” (836). A mi parecer, con *El trato de Argel*, Cervantes dice a su público que tras su experiencia es imposible encasillar la realidad en categorías opuestas entre sí, en especial la realidad vivida por el cautivo. En el psicodrama, la realidad y la fantasía conviven de la misma manera que parecen hacerlo en la obra cervantina de las que el autor se sirve para la representación del yo fragmentado puesto en escena: “Reality and fantasy are not in conflict, but both are functions within a wider sphere—the psychodramatic world of objects, persons, and events” (Moreno, *Sociometry* 103). La realidad no es una cuestión de blanco o negro, como en muchos casos la ortodoxia oficial parece imponer a través de convenciones maniqueas, sino que entre ambos extremos se producen fluctuaciones y variaciones de diverso tipo que varían dependiendo de las circunstancias, y por ello su texto se convierte en una apología del cautivo y una denuncia de sus circunstancias.

A este respecto, muchos críticos han señalado la importancia que la obra posee como instrumento de propaganda para hacer un llamamiento a las autoridades en España, para que desde allí se hiciese algo por los españoles que sufrían cautiverio en Argel tal y como lo reflejan algunas de las escenas en esta obra. En este caso, fue decisiva la figura de Don Juan de Austria, en quien gran parte de las esperanzas de rescate se centraban. Con su muerte en 1578, muchos cautivos perdieron su anhelo de ser rescatados. Esto se ve en la obra a través de dos personajes, dos muchachillos moros, que recuerdan a dos esclavos que nadie ya vendrá a rescatarles con la muerte de Don Juan de Austria: “Joan, o Juan, non rescatar, non fugir. Don Juan no venir; acá morir, perro, acá morir; Don Juan no venir, acá morir” (840).<sup>12</sup> El malestar general por la muerte del hermano de Felipe II era palpable pero no por ello los



esclavos perdían esperanzas ya que aún les quedaba la posibilidad de que el rey efectuase su rescate: “Vendrá su hermano, el ínclito Filipo, / el cual sin duda, ya venido hubiera / si la cerviz indómita y erguida / del luterano Flandes no ofendiese / tan sin vergüenza a su real corona” (841). En un momento de la obra, Sayavedra, uno de los cautivos protagonistas, exhorta a Felipe II a que tome cartas en el asunto y alivie la situación de los cautivos en Argel, territorio donde su padre Carlos V izó la bandera española en su día:<sup>13</sup> “De la esquiva prisión, amarga y dura / adonde mueren quince mil cristianos / tienes la llave de su cerradura. [...] Haz, ¡oh buen rey!, que sea por ti acabado / lo que con tanta audacia y valor tanto / fue por tu amado padre comenzado” (831). El llamamiento que Sayavedra hace a Felipe II es muy similar al que Cervantes realizó en la misiva enviada al secretario del rey Mateo Vázquez en donde, al parecer, el escritor pedía la intervención militar del monarca en la ocupación de la ciudad de Argel tal y como ya lo intentara su padre y así efectuar la liberación de los cautivos españoles que esperaban el rescate. Parece que Mateo Vázquez hizo caso omiso de la carta y por ello Cervantes escribió la pieza teatral (Stackhouse 13). En este caso también vuelve a presentarse una situación dualista cuando el cautivo Sayavedra de alguna manera antepone la política del rey padre frente a la de su hijo Felipe II, quien preocupado por la expansión del protestantismo en los Países Bajos y en Francia ha dejado a un lado la situación crítica en la que se encuentran algunos cautivos en territorio argelino. El discurso desolador de Sayavedra hace eco de la situación política contemporánea al escritor: “Sayavedra’s speeches carry a subjective expression of faith and despair to an historical plane, the political and religious crises faced by Carlos V and Felipe II” (Friedman, *The Unifying* 64).

En la jornada segunda, entra en escena una familia de cristianos que, como consecuencia de la trata de esclavos, quedará dividida tras la venta pública. Poca importancia se les da al padre y a la madre, ya que toda la atención reside en los dos jóvenes hermanos, Francisco y Juanico, quienes como resultado de la comercialización de cautivos quedarán separados, creando una situación ambivalente en la que ambos tomarán caminos diferentes, lo que resulta de nuevo en un par antagonico. Por causa del conflicto religioso y del destino que les ha arrastrado a esa situación, los dos hermanos son forzosamente separados, experiencia que el escritor mismo vivió en sus carnes durante su estancia en Argel y que lleva a escena en *El trato de Argel*. La inclusión en la obra de los dos hermanos separados no es casual, ya que la situación recuerda bastante a la de Miguel de Cervantes y su hermano Rodrigo, quienes por diferentes causas verán sus destinos separados por imposibilidad de pagar el rescate de ambos. Una de las características presentes en el psicodrama es precisamente la inclusión de episodios del pasado que ahora se reproducen en escena de manera casi mimética. La importancia del pasado es igualmente subrayada por McDougall, quien asegura la incidencia del yo



en crear con cierto mimetismo experiencias vividas con anterioridad: "Each secret-theater self is thus engaged in repeatedly playing roles from the past, swing techniques discovered in childhood and reproducing, with uncanny precision, the same tragedies and comedies, with the same outcomes and an identical quota of pain and pleasure" (7). En el momento en el que los dos hermanos iban a ser rescatados por tres frailes de la Merced el 20 de abril de 1577, Dali Mami, amo de Cervantes, aumenta la cantidad que se pedía por su liberalización a 500 escudos, lo que en ese momento impedía la redención de ambos hermanos al mismo tiempo. Es entonces cuando Cervantes decide ceder sus derechos de primogénito a su hermano Rodrigo, cuyo rescate se había estimado en 300 escudos. Los dos hermanos de la obra serán relevantes más adelante en la historia al comprobar que uno de ellos, Juanico, se convertirá en garzón de su amo, práctica habitual entre algunos esclavos jóvenes de escasa formación religiosa que fácilmente renunciaban a la religión cristiana para darse a los placeres de la vida argelina,

convirtiéndose a veces en soldados jenízaros. Juanico, ahora Solimán, ha decidido renegar y convertirse al Islam para poder gozar una vida llena de placeres, similar a la que Zahara e Yzuf les prometen a sus esclavos y opuesta a la vida rigurosa de España. "¿Hay más gusto que ser moro?" (843), pregunta Solimán a su hermano Francisco. Juanico intenta convencer a su hermano de la mejor vida que ahora disfruta, negándose incluso a hablar con él por ser cristiano y no compartir su mismo credo (245). La escena termina con un mensaje plenamente propagandístico puesto en boca de Aurelio para denunciar una situación al parecer muy habitual entre jóvenes cautivos: "¡Oh, cuán bien la limosna es empleada / en rescatar muchachos, que en sus pechos / no está la santa fe bien arraigada!" (844).

No solamente eran los más jóvenes los que decidían entregarse a los placeres de la concupiscente vida islámica renegando de la religión cristiana, como recuerda Aurelio: "De muchos y continos aparejos / que aquí el demonio tiende, con que toma / a muchachos cristianos y aun viejos" (844). Para muchos cautivos, la remota posibilidad de ser rescatados les hacía renegar para obtener una mejor calidad de vida. En "¿Por qué volvió Cervantes de Argel?," Daniel Eisenberg parte de la idea de que Cervantes en algún momento consideró cambiar de religión y permanecer el resto de su vida en Argel, basándose para ello en el hecho de que el escritor incluye numerosas discusiones sobre la apostasía en su obra, entre otros aspectos. El autor del artículo alude que entre las razones que probablemente empujasen a Cervantes a considerar el reniego serían la existencia de una justicia más directa, una sociedad más tolerante en cuanto a materia religiosa e intelectual se refiere, cualidades que Cervantes pareció admirar en la comunidad musulmana en todo momento (244-45). Anderson enfatiza la idea de que la mayoría de los musulmanes que aparecen en las obras de Cervantes son

cristianos apóstatas: “Spanish captives face the temptation of apostasy, of losing their souls, which in theological terms is the equivalent of losing their selves. Indeed, many of the Moslems in Cervantes’ works are in fact former Christians who have apostatized” (42). Un ejemplo de personaje apóstata en *El trato de Argel* se encuentra en la jornada cuarta, cuando entra en escena Pedro, personaje que encarna la figura del renegado traidor que a costa de engañar a otros cautivos cristianos, prometiéndoles que les ayudará en la huida a cambio de dinero para comprar barcas y contratar a sus ayudantes, posteriormente los traiciona con la denuncia a sus amos. El ánimo lucrativo de Pedro lo ha llevado incluso a considerar la apostasía: “Pienso mudar de nombre y vestidura / y llamarme Mamí [...] Bien sé que la conciencia ya me culpa, / pero tanto el salir de aquí deseo, que esta razón daré por mi disculpa. / Ni niego a Cristo ni en Mahoma creo: / con la voz y el vestido seré moro, / por alcanzar el bien que no poseo” (847). Al oír todo lo que Pedro le dice, un Sayavedra indignado que de nuevo funciona como voz de la conciencia, le pide que reflexione sobre lo que está haciendo y lo que realmente significa renegar de la religión cristiana: “Pues, ¿cómo quieres tú, por verte libre / de libertad del cuerpo, echar mil hierros / al alma miserable, desdichada, / cometiendo un pecado tan inorme / como es negar a Cristo y a su Iglesia?” (847). Mediante este extenso diálogo sobre las razones que empujan a uno de los cautivos a renegar y convertirse en muladí y las razones que otro de los personajes alude para que no lo haga, Cervantes de nuevo dispone de un par de personajes antagónicos que se complementan entre sí, como si fuesen fiel reflejo del conflicto interno del escritor en el psicodrama: “Every individual [...] has a range of roles in which he sees himself and faces a range of counter-roles in which he sees others around him” (Moreno, *Psychodrama* v). Cervantes se sirve por tanto del diálogo entre estos dos personajes para hacer conocer al espectador de las circunstancias de muchos cautivos que, como Pedro, tras años de cautiverio, llevados por el abandono y la desesperación de no poder ser rescatados, optaban por la apostasía, convirtiéndose en renegados o “turcos de profesión” cuya labor principal era la de engañar y traicionar a otros cautivos que intentaban escapar. El renegado es una víctima más del conflicto religioso cuya desesperación pone a prueba su espiritualidad.<sup>14</sup>

La tentación de obtener beneficios mayores que los que se obtendrían en España era una de las razones que empujaban a renegar de la religión: “Siete escudos de oro he granjeado / con mi solicitud, industria y maña, / y aun son pocos, según he trabajado. / Nunca tuve otros tantos en España” (846). El convertirse en corsario era otra de las opciones por las que algunos cautivos optaban. Las actividades de los corsarios junto con la captura de los cautivos reportaban una excelente fuente de ingresos, especialmente cuando procedía de las arcas usadas para la redención de cautivos de rescate. Esta categoría

de cautivo era la que mayor número de posibilidades tenía de alcanzar la libertad, ya que sus amos los trataban como valiosa mercancía de la que obtenían cantidades razonables de dinero en las negociaciones con los frailes mercedarios o trinitarios encargados del rescate.

Los turcos habían ido poco a poco perdiendo el interés en la zona oeste del Mediterráneo debido a una nueva preocupación que ahora se centraba en Persia, de similar manera a como ya sucediera con España, cuya principal preocupación se centraba en la preocupante expansión del protestantismo en el norte de Europa al que ya se hacía mención con anterioridad. El paro del avance de ambas potencias en el Mediterráneo dejaba el camino libre a la expansión corsaria, que alcanzaría su apogeo en el siglo XVII hasta bien entrado el siglo XVIII. Este incremento de las actividades corsarias en el Mediterráneo conllevó un aumento en la labor llevada a cabo por los frailes de la orden de Nuestra Señora de la Merced, o mercedarios, y los de la orden de la Santa Trinidad, o trinitarios. Ambas órdenes, representadas en la última escena de la obra por fray Juan Gil y fray Jorge de Olivar, se encargaban de rescatar a los cautivos de Argel. El primero, fray Juan Gil, fue un trinitario que rescató a Cervantes mientras que el segundo fue el que colaboró en el rescate de su hermano Rodrigo. Los barcos en los que los rescataadores llegaban a las costas argelinas eran conocidos como “la limosna” entre los cautivos y para la mayoría de ellos ésa era su única escapatoria del cautiverio de Argel (Stackhouse 24). Dar limosna destinada al rescate de los cautivos se consideraba obra de caridad y para ello las órdenes encargadas del rescate (Trinitarios y Mercedarios) organizaban campañas anuales de redención por medio de las que se efectuaba la recaudación de fondos con los que se pagaba el rescate de los cautivos (Fernández 11). Muchos españoles contribuían económicamente gracias a las campañas organizadas para obtener fondos de ayuda para el rescate de cautivos: “But fear, an even more powerful motivator than generosity, may have been behind many of the contributions. The campaigns to raise money for the ransoms were accompanied by propaganda that dwelt on the alleged horrors of captivity in North Africa” (Ellen Friedman xxvi). El cautiverio en las costas norteafricanas era un hecho conocido por la mayoría que afectaba a todos los sectores de la sociedad sin excepción alguna. A través de la obra, Cervantes parece hacer un llamamiento a la movilización a todos los sectores de la sociedad. En muchos casos la apelación se convierte en denuncia y en crítica a la sociedad española por el olvido en el que no sólo las autoridades habían caído, como ya se comentara con anterioridad, sino que también se denuncia acerbamente el abandono de los cautivos por parte de los mismos familiares. Cervantes sabía que el rescate era posible por experiencia propia al liberar 15.000 cristianos cautivos de las galeras en la batalla de Lepanto el 7 de octubre de 1571 (Stackhouse 15). En uno de los abundantes diálogos mantenidos entre esclavos cristianos, se hace constatar

como un cautivo, Pedro Álvarez, ha decidido huir de Argel, por considerar ésa su única vía de escape de la esclavitud. El cautivo denuncia la ineptitud y olvido de un hermano suyo, residente en España, el cual conociendo la situación del hermano cautivo en Argel, no ha hecho nada, económicamente hablando, por liberarlo: “Pues, ¿qué quieres que haga? Dime, hermano; / que mis ancianos padres, que son muertos, / y un hermano que tengo se ha entregado / en la hacienda y bienes que dejaron, / el cual es tan avaro, que, aunque sabe / la esclavitud amarga que padezco, / no quiere dar, para librarne della, / un real de mi mismo patrimonio” (841). La situación de Pedro Álvarez introduce la huida como otra de las limitadas posibilidades de las que el cautivo disponía para escapar de sus circunstancias y consecuentemente lograr la libertad. Decir huida se equiparaba en muchos casos con la idea del suicidio por las dificultades y peligros que entramaba. Cervantes intentó huir cuatro veces sin tener éxito. Los intentos de fuga estaban severamente castigados, en la mayoría de los casos con la muerte, y Cervantes se libró del castigo las cuatro ocasiones precisamente por ser un cautivo de rescate con cartas de Don Juan de Austria.<sup>15</sup> Tras cuatro intentos de fuga sin éxito no sería extraño pensar que Cervantes probablemente en algún momento pensase que nunca más podría salir de Argel o que sencillamente no sería nunca rescatado. Mediante la huida experimentada por Cervantes, de nuevo vuelven a llevarse a escena dos situaciones antagónicas de la mano de dos personajes, Pedro Álvarez que milagrosamente logra escapar del cautiverio y la de otro esclavo, simbólicamente sin nombre, que en su intento de huir a pie desde Argel hasta Orán, tal y como Cervantes intentó hacerlo, no logra escapar y es condenado a una cruel muerte por el mismo rey de Argel, Azán Bajá, el misericordioso renegado veneciano que, por el contrario, perdonó la vida al escritor: “¡Atalde, / abridle, desolladle y aun matalde!” (848).

La aparición de la figura del rey es decisiva al final de la obra, no sólo porque en él se vuelve a apreciar un personaje ambivalente de doble naturaleza sino porque él mismo reconoce algunas de las características positivas de los cautivos españoles. El rey que el espectador acaba de presenciar ordenando la muerte del esclavo anónimo es paradójicamente el que librará a Aurelio y Silvia en la escena siguiente. La decisión del monarca no es en absoluto altruista, pues a cambio pide que se le entregue una cuantiosa cantidad como garantía por el rescate cuando los liberados alcancen territorio español (849). El rey reconoce una virtud propia del español que es la que le hace confiar en su palabra y consecuentemente les garantiza su libertad (849). Curiosamente es el rey de Argel el que libera a los cautivos protagonistas y no Felipe II, lo cual nos lleva a pensar por qué Cervantes decidió hacerlo de esa manera. A pesar de crear la ilusión de cerrar la obra con un final feliz, no se puede considerar como tal. La gratitud que el cautivo español muestra hacia el rey vuelve de nuevo a poner en tela de juicio la

separación de credos (849). Una vez más Cervantes parece estar recordando a su público la imposibilidad de juzgar a una determinada persona por la etnia, la religión o la nacionalidad además de recordarles a su vez también la idea de que la esencia de una persona va más allá de todas esas categorías.

En *El trato de Argel* los personajes son directa o indirectamente víctimas del conflicto religioso entre musulmanes y cristianos y a través de ellos Cervantes ridiculiza dicha contienda, poniendo en tela de juicio la credibilidad de ambos bandos, criticando la ortodoxia cristiana y musulmana y menospreciando las razones que se dan para la lucha. El morisco Ricote, Ana Félix, Aurelio y otros tantos personajes de novelas y obras de teatro son víctimas de dichas disputas religiosas, lo que les ha llevado a experimentar diferentes formas de cautiverio, metafórico o no, privándoles de libertad. La razón de la abundancia de personajes de características similares en la obra cervantina ahonda, a mi parecer, en parte en el cautiverio de Cervantes durante cinco años, y *El trato de Argel* no es ninguna excepción. Por ello no es casualidad que el célebre discurso de las Armas y las Letras de Don Quijote esté contenido en el mismo capítulo en el que el soldado cautivo Ruy Pérez de Viedma rememora su cautiverio y arduo camino hacia la libertad. Al igual que el cautivo cuenta su historia en *Don Quijote*, Cervantes es un soldado que también comienza contando su historia a través de una pieza teatral, ejemplificando en su persona la unión de las armas y las letras. De ahí que el discurso de Don Quijote, al que curiosamente el mismo narrador denomina preámbulo, sirva como introducción a los temas tratados en el relato del cautivo. En su célebre alocución, Don Quijote destaca la paz como misión principal del soldado siendo ésta asimismo la única finalidad de la guerra.<sup>16</sup> No puede dudarse en este punto la importancia de dichos temas en *El trato de Argel*, en primer lugar por la estrecha relación que guardan con la corriente intelectual del humanismo, a la que Cervantes pareció estar vinculado, y en segundo lugar por la treintena de personajes que enfatizan lo incoherente de la desavenencia entre religiones y sus consecuencias.<sup>17</sup> Tales personajes, agrupados en pares antagónicos y complementarios, son parte del psicodrama llevado a las tablas en *El trato de Argel*. Cervantes, sirviéndose de técnicas muy similares a las usadas en el psicodrama, ha sabido liberar de su cautiverio a los personajes presos en el mundo interior del escritor, productos de sus experiencias personales en Argel, muy acorde con la manera en la que McDougal, recordando las célebres palabras de Sartre, cierra el prólogo a su libro *Theaters of the Mind*: "If you want your characters to live, then liberate them!" (16).

## Notas

1. Se citará de la edición de Florencio Sevilla Arroyo *Obras completas de Miguel de Cervantes*.
2. *El Trato de Argel* fue puesto en escena en el año 1584, aunque no se llegó a publicar hasta 1784. Según Stackhouse, *El trato de Argel* fue probablemente la primera pieza teatral de Cervantes en ser representada (8).
3. Al analizar la conexión entre teatro y psicoanálisis André Green asegura que el teatro se convierte en la perfecta puesta en escena del subconsciente: “The theater is the best embodiment of that ‘other scene,’ the unconscious” (i).
4. El Mediterráneo se presenta como un claro ejemplo de lo que Mary Louise Pratt ha dado en llamar “contact zones” o zonas de contacto. Se trata de zonas en las que culturas de muy diversa naturaleza conviven produciendo relaciones discordantes entre los individuos implicados: “[...] social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination—like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (4).
5. Sieber ha observado igualmente como la ciudad de Argel aparece como espacio en el que abundan las ambigüedades: “Algiers, it seems, is a place of infinite ambiguity where power and authority, speech and even identity can be freely exchanged in an economy of barter. Here Christians dress as Moors, renegades as Turks or Christian captives; and a Moor exhibits Christian symbols but speaks of ‘Alá.’ Language shifts fluidly from Castilian to Arabic to a *lingua franca* which is ‘una mezcla de todas las lenguas.’ Dishonesty is attributed to Moors, Turks, renegades and Christian captives alike. Here all appearances are deceptive; nothing is as it seems to be” (Sieber 121).
6. Véanse con este propósito, por ejemplo, las obras de Leandro Fernández de Moratín, Armando Cotarelo e Ynduráin.
7. Parodi ha observado una mezcla de géneros que convierten la historia del cautivo en una amalgama de espacios en los que es difícil llevar a cabo una clara división: “Cada uno de estos segmentos del relato están contados según pautas de diferentes géneros narrativos: el cuento folclórico, la crónica, la *novella*, la novela a la bizantina. Además, se incluyen dos sonetos; y más allá del relato del cautivo, un final dramatizado. Dentro del relato mismo, se suceden cinco verosímiles artísticos, sistemáticamente transgredidos, al igual que el género que los sostiene, la pseudoautobiografía. El texto, así des-aliado, cuenta una historia de des-alienación: el paso de esclavitud a la libertad” (433).
8. Edward Friedman ha observado una dicotomía entre los conceptos cuerpo/alma que se extiende a lo largo de la obra: “The speech contains numerous antithesis [...] directed toward a central antithesis based on the body-soul dichotomy” (*The Uniflying* 64).
9. Para un análisis más detallado de cómo se invierten los papeles sexuales tradicionales, véase el artículo de Moisés Castillo.
10. Para un análisis de la posible vinculación de Cervantes con la mística *šādilí* véase el trabajo de McGaha “Hacia la verdadera historia del cautivo Miguel de Cervantes.”
11. Anderson señala que en la obra de Cervantes existen numerosos ejemplos en los que predomina la ambigüedad religiosa: “In Cervantes’ literary universe this problem of ambiguous religious identity is paired with an ambivalent representation of gender, either in speech, in behavior or in costume” (42).
12. La lengua franca es símbolo del amalgamamiento de culturas mencionado en el relato del cautivo en *El Quijote* (véase el estudio de Hegyi “Algerian Babel Reflected in *Persiles*” sobre los ejemplos de sociedad plurilingüe en Argel). Al hablar de los diferentes dialectos existentes en Argel, Spitzer observa una clara relación con las fluctuaciones entre oposiciones mencionada con anterioridad: “dialects are simply the different reflections of reality (they are “styles”, as the equally tolerant linguist of today would say), among which no one can take precedence over the other. [...] Cervantes, on the contrary, delights in the different shades, in the particular gradations and nuances, in the gamut of colors between white and black, in the transitions between the abstract and the concrete. Hence we may explain the frequent excursions of Cervantes into what today we would call ‘dialectal geography’” (21).
13. Carlos I llevó a cabo la toma de Túnez en 1535 levantando la fortaleza en el puerto de La Goleta que años más tarde sería tomada de nuevo por el gobernador argelino en 1569. No fue hasta 1573 que Don Juan de Austria volvió a tomar la ciudad aunque tan sólo fuera por un año.
14. Con respecto a la figura del renegado en la ciudad argelina, Morón Arroyo añade: “En Argel hay



hombres, y dondequiera que hay hombres se manifiesta el impulso idealista que ha conducido a la cultura. Más allá del odio teológico y de las vilezas individuales se crean puentes de comunicación entre los hombres. El primer puente, aunque paradójico, es el renegado. Para nosotros es fácil leer esta palabra con toda la carga de connotaciones negativas que tiene en el lenguaje ordinario. Pero el renegado es el colaboracionista, el afrancesado, el hombre normal que no es héroe para dar la vida y que justifica su postura por la necesidad de vivir y de hacer bien a los demás. Hay renegados resentidos, enemigos del nombre cristiano; renegados que son cristianos ocultos, y otros que no eran ya creyentes y se acomodan a la nueva situación. Muchos de los renegados son simplemente hombres adaptados a las exigencias seculares de esta vida" (94).

15. En una de las ocasiones, Cervantes tuvo que sufrir encarcelamiento durante seis meses desde el 30 de septiembre de 1577 hasta febrero de 1578.

16. "Fin por cierto generoso y alto y digno de grande alabanza, pero no de tanta como merece aquél a que las armas atienden, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida. [...] Esta paz es el verdadero fin de la guerra, que lo mismo es decir armas que guerra" (273). Para el análisis detallado del discurso sobre las Armas y las Letras dado por Don Quijote y su relación con el relato del cautivo, véase Juergen Hahn.

17. A este respecto, véase el artículo de Alberto Sánchez en el que alude a "La libertad como corolario indispensable de la dignidad humana y la tolerancia religiosa e ideológica son conceptos básicos del humanismo renacentista plenamente sentidos y divulgados por Cervantes" (23).

## Obras citadas

- Anderson, Ellen. "Playing at Moslem and Christian: The Construction of Gender and Representation of Faith in Cervantes' Captivity Plays." *Cervantes* 13.2 (1993): 37-59.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*. New York: W. W. Norton, 1990.
- Castillo, Moisés R. "¿Ortodoxia cervantina?: Un análisis de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*." *Bulletin of the Comediantes* 56.2 (2004): 219-40.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras completas de Miguel de Cervantes*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Castalia, 1999.
- Eisenberg, Daniel. "¿Por qué volvió Cervantes de Argel?" *Ingeniosa Invención: Essays on Golden Age Literature Presented to Geoffrey Stagg on His Eighty-Fifth Birthday*. Ed. Ellen Anderson and Amy Williamsen. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1999. 241-53.
- Fernández, Enrique. "Los tratos de Argel: obra testimonial, denuncia política y literatura terapéutica." *Cervantes* 20.1 (2000): 7-26.
- Fothergill-Payne, Louise. "Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel y Los baños de Argel: tres 'trasuntos' de un 'asunto.'" *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. 177-84.
- Friedman, Edward H. *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*. York, SC: Spanish Literature Publications, 1981.
- Friedman, Ellen G. *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*. Madison: U of Wisconsin P, 1983.
- Green, André. *The Tragic Effect. The Oedipus Complex in Tragedy*. New York: Cambridge UP, 1979.
- Greenberg, Ira A. "Moreno. Psychodrama and the Group Process." *Psychodrama. Theory and Therapy*. Ed. Ira A. Greenberg. New York: Behavioural Publications, 1974. 11-27.
- Hahn, Juergen. "El Capitán Cautivo: The Soldier's Truth and Literary Precept in *Don Quijote*, Part I." *Journal of Hispanic Philology* 3.3 (1979): 269-303.
- Hegyí, Otmar. "Algerian Babel Reflected in *Persiles*." *Ingeniosa Invención: Essays on Golden Age Literature Presented to Geoffrey Stagg on His Eighty-Fifth Birthday*. Ed. Ellen Anderson and Amy Williamsen. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1999. 225-39.
- Karp, Marcia. "An Introduction to Psychodrama." *The Handbook of Psychodrama*. Ed. Marcia Karp, Paul Holmes, and Kate Bradshaw Tavon. London: Routledge, 1998. 3-14.

- Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.
- McDougall, Joyce. *Theaters of the Mind: Illusion and Truth on the Psychoanalytic Stage*. New York: Basic Books, 1985.
- McGaha, Michael. "Hacia la verdadera historia del cautivo Miguel de Cervantes." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.3 (1996): 540-46.
- Meregalli, Francisco. "De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*." *Homenaje a Casaldueiro*. Ed. Rizel Pincus and Gonzalo Soberano. Madrid: Gredos, 1972. 395-409.
- Moreno, J. L. *Psychodrama*. 3 vols. New York: Beacon House, 1977.
- . *Sociometry, Experimental Method and the Science of Society*. New York: Beacon House, 1951.
- Morón Arroyo, Ciriaco. "La historia del Cautivo y el sentido del *Quijote*." *Iberoromania* 18 (1983): 91-105.
- Parodi, Alicia. "El episodio del cautivo, poética del Quijote: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría." *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1991. 433-41.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.
- Sánchez, Alberto. "Revisión del cautiverio cervantino en Argel." *Cervantes* 17.1 (1997): 7-24.
- Sieber, Diane E. "Mapping Identity in the Captive's Tale: Cervantes and Ethnographic Narrative." *Cervantes* 18.1 (1998): 115-33.
- Stackhouse, Kenneth. "Beyond Performance: Cervantes's Algerian Plays, *El trato de Argel* and *Los baños de Argel*." *Bulletin of Comediantes* 52.2 (2000): 7-30.
- Zamora Vicente, Alonso. "El cautiverio en la obra cervantina." *Homenaje a Cervantes*. Vol. 2. Ed. Francisco Sánchez-Castañer. Valencia: Mediterráneo, 1950. 237-56.
- Zimic, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.