# EL HONDO SIMBOLISMO DE «LA HIJA DE AGI MORATO»

## A LOS TREINTA Y TRES AÑOS

En el mes de mayo de 1972 un energúmeno entró en la basílica de San Pedro, en Roma, se dirigió al recinto que cobija la célebre *Piedad,* de Miguel Angel, y, ante los ojos estupefactos de la muchedumbre que contemplaba el magnífico grupo marmóreo, sacó un martillo pesado y, sin más ni más, comenzó a descargar golpe tras golpe en la estatua de la Virgen, dejando ilesa la forma del Cristo que yace en su regazo.

Los periódicos, al publicar las noticias de uno de los actos más espectaculares y destructores de la historia del arte, dieron la edad del perpetrador enajenado, pero sin descubrir su trascendencia: tenía treinta y tres años, la edad de Cristo cuando fue crucificado, la misma edad del Cristo que yace muerto en el grupo de Miguel Angel y que, extrañamente, no sufrió un solo golpe destructor.

En el mes de octubre de 1580, el día 24 para ser más exacto, el recién libertado cautivo Miguel de Cervantes se embarcó en el navío de maese Antón Francés rumbo al puerto de Denia, en España. Después de cinco años de esclavitud y cuatro audaces tentativas de fuga, en cada una de las cuales estaba a pique de perder la vida, el héroe de Lepanto y Argel ya se hallaba libre. Como el enfurecido destructor de *La Piedad,* Cervantes acababa de cumplir treinta y tres años.

Cervantes, empero, no iba a destruir, sino a crear una de las obras maestras del arte universal. Si en la vida del autor del *Quijote* hay un hecho primordial, tiene que ser el cautiverio. Si en toda su larga experiencia como cautivo de los turcos hay un momento de honda trascendencia espiritual, tiene que ser el de darse cuenta que a los treinta y tres años renace a una nueva vida. Como Jesucristo, que murió y resucitó a los treinta y tres años para llevar a cabo la redención de la humanidad, Cervantes es redimido unos cuantos días después de cumplir aquella misma edad y sale del infierno del cautiverio de Argel para emprender un viaje de redención personal.

La edad de la muerte de Cristo tiene, al parecer, una importancia capital para ciertos individuos extraordinarios, ya sean éstos energúmenos, ya sean grandes ingenios del pensamiento y del arte o ínclitos próceres de hazañas bélicas. A los treinta y tres años, San Agustín, después de una juventud disoluta y sin dirección, se bautiza la víspera

del Domingo de Resurrección e inicia una de las más brillantes carreras cristianas de todos los tiempos. A la misma edad, Hernán Cortés, con sueños de aventura y gloria raramente soñados por seres menos extraordinarios, se lanza con energía y determinación inquebrantable a una de las más grandes hazañas realizadas por el hombre, a una proeza imposible: la Conquista del Imperio azteca. Y en tiempos más modernos, Vicente Huidobro, el poeta-mago-dios de la poesía vanguardista, escoge la edad de Cristo crucificado para emprender con su paracaídas el apasionante viaje nihilista de apocalíptica «descreación» creadora, viaje que terminará en el caos más absoluto y anticristiano.

Pero el caso de la creación artística más genuinamente apoteósico emprendido a la edad de la muerte de Cristo es el de Miguel Angel. En 1508, precisamente a los treinta y tres años, subió al andamiaje instalado en el interior de una capilla del Vaticano para dar comienzo al sueño más grandioso jamás soñado por pintor cualquiera: toda la historia de la Creación pintada en el inmenso techo de la Capilla Sixtina. Y qué del tremendo sueño de reforma cristiana de Martín Lutero cuando, martillo en mano, alzó su brazo, cual iracundo carpintero inmenso, para clavar en la puerta de la catedral de Wittenberg las famosas 95 tesis, golpes que resonaron en la misma basílica de San Pedro, sacudiéndola en sus cimientos con temblores anunciadores del próximo cisma, golpes terribles dados por un «carpintero» de treinta y tres años.

Si en la vida de los ínclitos varones que dejaron su impronta en el curso de la historia hay una edad decisiva y altamente significativa, tiene que ser la que vio a Jesús de Nazaret subir al apogeo de su gloria terrenal, que culminó, en el sentido histórico, en la muerte más crucial y trascendente de todo el largo acontecer de la humanidad.

Cervantes, al salir de Argel, de aquel infierno y «herrerías propias y naturales del demonio», a los treinta y tres años, no pudo menos que sentir en su alma la honda significación cristológica de la coincidencia. Es el momento más significativo de toda su vida y el que iba a marcar honda huella espiritual en toda su producción literaria. Como en el caso de San Agustín —bautizado a los treinta y tres años—, Cervantes renace a una nueva vida después de sufrir un cautiverio infernal. La tremenda importancia de aquel momento —cuando Cervantes se da cuenta de que emprende un viaje de redención y libertad a la misma edad que Cristo cuando se libró de la esclavitud de la carne— será evidente al estudiar el hondo simbolismo de la novela de *El capitán cautivo,* cuyo personaje central es nada menos que el Hijo de Dios.

## EL VALOR SIMBOLICO DEL CAUTIVERIO

Dos años de investigaciones y una tesis doctoral sobre el tema del cautiverio nos han revelado que muchas composiciones poéticas de la Edad Media y el Siglo de Oro daban al cautiverio un particular enfoque religioso. En uno de los primeros documentos de la Edad

Media que habla del tema de los cautivos, el cristiano que pierde su libertad atribuye su cautiverio a sus pecados:

> Peccatis enim meis exigentibus fui captivatus in Aier (?) cum uxore mea et filio et filia quando venit Alinnafq (?) in terra de Osca, in multitudine grandi, et levaverunt nos sarraceni et misserunt in carcerem et in cathennas... (1).

Y en el *Romancero General* (Durán, núm. 279), un cautivo español sube a una colina cerca de Argel y lamenta su cautiverio, equiparando a Argel con el purgatorio:

*—Purgatorio*
*De mi mocedad pasada,*
*¡Cuán hermosa eres por fuera*
*De mil torres almenadas!*

Lope de Vega también recoge el mismo motivo en uno de sus romances y le da un claro sentido religioso:

*Llorad, lágrimas, mis culpas,*
*y creed que el sol saldrá,*
*porque sale más sereno*
*después de la tempestad.*
*Decid'e, lágrimas mias,*
*al Príncipe de la Paz,*
*que en el Argel de la tierra*
*el alma cautiva está* (2).

Pero la obra que resume toda la experiencia de los cautivos espapañoles, en el sentido más hondamente religioso, es la *Topographia e historia general de Argel*, de Diego de Haedo, pero probablemente compuesta por el doctor Antonio de Sosa, uno de los compañeros más íntimos de Cervantes durante su cautiverio en Argel. En el *Diálogo de la captividad*, uno de los cinco tratados de la *Topographia*, una de las ideas más prevalecientes es la de Argel y la vida de sus galeras como un infierno en el que la humanidad cristiana sufre un tormento atroz a manos de los secuaces de Satanás. Haedo afirma que «todo Argel y todas sus casas, las calles, los campos, la marina y sus bajeles no son menos que unas herrerías propias y naturales del demonio», donde no se oye otra cosa, sino «golpes, tormentos y dolores, tan abundantes y copiosos, de todas las invenciones de inhumanos y crueles instrumentos para matar cristianos». Hecho un larguísimo inventario de los atroces suplicios que padecen los cristianos de Argel, el autor resume y compendia todos los sufrimientos del cautiverio en la Pasión de Cristo:

> Y si queremos hablar cristianamente, si en el mundo puede haber, ni hallarse algún estado, el cual, en su modo y con sus

(1) Charles Verlinden: «L'esclavage dans le monde ibérique médiéval», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XII (1935), p. 381.

(2) *Obras escogidas*, II, ed. Sainz de Robles (Madrid, Aguilar, 1961), p. 128.

males, represente en alguna manera en una suma y por junto aquella tan dolorosa pasión del Hijo de Dios (que excedió todos los males y tormentos, según dicen los doctores, porque en ella padeció el Señor todo género de ma'es y trabajos), éste, sin falta y sin duda, y no otro, será la esclavitud y cautiverio de Argel y Barbaría, cuyos males infinitos, terribles tormentos, miserias sinnúmero, aflicciones sin medida, imposible es que aquí se comprehendan en tan breve plática y tiempo (3).

Al abordar el estudio de *El Cautivo*, naturalmente tuvimos presente la gran importancia del tema religioso en el motivo de los cautivos y, en particular, el enorme peso de lo cristiano en la *Topographia de Argel*, puesto que representa *el más hondo sentir de un compañero íntimo de Cervantes.* Esta particular manera de acercarse al sentido íntimo de la novela nos reveló todo un mundo de simbolismo religioso que empieza desde el momento mismo en que el Capitán Ruy Pérez de Viedma llega a la venta acompañado de Zoraida montada en un jumento. Al entrar en la venta, pide un aposento y le contestan que no hay, pues con la mucha concurrencia de huéspedes la venta se encuentra completa. Dorotea, entonces, explica que ese inconveniente es propio de ventas, y con palabras llenas de sentido añade: «quizá en el discurso de este camino habréis hallado otros no tan buenos acogimientos» (4).

Ahora bien, si pensamos en la profunda adoración y respeto que guarda la morisca para *Lela Marïén* o la Virgen María, comenzamos a sospechar que se trata de una representación de la llegada de José y María a la posada de Belén, donde tuvo lugar el nacimiento de Jesucristo. La llegada del Cautivo con Zoraida montada en un jumento es igual a la de José y María. El paralelismo continúa porque venta y posada están completas y es necesario recurrir para su alojamiento a la buena voluntad de las personas allí alojadas. Las palabras de Dorotea entonces sólo pueden referirse a las muchas posadas donde José y María buscaron en vano alivio para las fatigas del camino (5). Como el Capitán y la Mora fueron bien recibidos por todos los que se hallaban en la venta, «otros no tan buenos acogimientos» tiene forzosamente que significar que la pareja fue rechazada en varias ventas antes de llegar a la del capítulo 37, una clara alusión a la historia religiosa de la Natividad.

Una vez dentro de la venta, Zoraida proclama con rotundidad y firmeza su nuevo nombre: «¡No, no, Zoraida; María, María!» Y con esta afirmación la venta se llena de un entusiasmo y una alegría resaltados aún más por la hermosura resplandeciente de las tres mujeres más bellas de la primera parte: Zoraida, Luscinda y Dorotea.

---

(3) *Topographia de Argel*, ed. Sociedad de Bibliófilos Españoles, tomo II (Madrid, 1928), página 125.

(4) F. Rodríguez Marín: *Nueva edición crítica*, tomo III (Madrid, 1948), p. 146.

(5) El hecho de ser José y María rechazados en varias posadas antes de llegar a la de Belén es de una fuente apócrifa, pues no consta en el Nuevo Testamento. Sin embargo, es una historia tan arraigada en la tradición religiosa que en algunos países de la América española todavía se celebra en las famosas festividades de las «posadas», las cuales conmemoran los «no tan buenos acogimientos» recibidos por los padres de Jesús.

Entre aquellos tres soles es la hermosura de Zoraida la que se lleva la palma. Al quitarse el embozo «descubrió un rostro tan hermoso que Dorotea la tuvo por más hermosa que a Luscinda y Luscinda por más hermosa que a Dorotea, y todos los circunstantes conocieron que si alguno se podría igualar al de las dos, era el de la Mora, y aún hubo algunos que le aventajaron en alguna cosa» (6). Ninguna belleza, ni siquiera la de Luscinda y Dorotea, puede equipararse con la hermosura divina de la Madre de Dios y por eso todos se rindieron «al deseo de servir y acariciar a la hermosa Mora». La superioridad de la belleza de Zoraida sobre todas las otras mujeres de la primera parte se mantiene a lo largo de su intervención en la novela; así que, con la llegada del oidor y su hija (cap. 42). Cervantes, haciendo una comparación implícita entre Clara y Zoraida, escribe: «allí la cristiana hermosa y la mora hermosísima renovaron las lágrimas de todos», frase que no deja ninguna duda sobre cuál de las cuatro bellezas que se encuentran en la venta es la más bella de todas (7).

Alegría y hermosura encierran ahora un profundo sentido religioso: es la hermosura única y divina de la Virgen María y la alegría general que anuncia el nacimiento del Cristo. Cervantes ha conscientemente elaborado la llegada del Cautivo y Zoraida en términos llenos de reminiscencias de la Natividad, porque, como iremos viendo, en la venta-posada del mundo va a renacer, con las palabras simbólicas de la narración del Capitán, nada menos que el Redentor de los hombres.

El simbolismo José-María-Natividad sólo tiene vigor en la escena de la llegada a la venta. Con el comienzo del relato de Viedma hay un cambio radical en el valor representativo de Zoraida, pues ésta, paradójicamente, llega a ser figura de Cristo. La escena de la Natividad representa en rigor una alusión al «renacimiento» de Cristo en la narración que sigue. Esta afirmación sale reforzada con otra alusión, muy significativa también, que hace el oidor en el capítulo 42. Después de escuchar el resumen que hace el cura del relato de Viedma y de la prodigiosa ayuda que Zoraida dio a su hermano el Cautivo, el oidor exclama: «¡Oh Zoraida hermosa y liberal, quién pudiera hallarse al *renacer de tu alma,* y a las bodas, que tanto gusto a todos nos dieran» (8): Aunque sea difícil captar el sentido antes de conocer el simbolismo del relato de Viedma, lo subrayado en la cita es una clara alusión al «renacimiento» espiritual de Cristo, que se realiza en la historia de *El Cautivo.* De ahí el cuidado mostrado por Cervantes en rodear la llegada del capitán y Zoraida con elementos que recuerdan claramente la Natividad del Señor.

El motivo primordial de la novela viene a ser el del rescate de Viedma o, para emplear un sinónimo más significativo, de la *redención* de un cautivo. Punto muy interesante es que el Capitán no alcanza la libertad por uno de los dos modos usuales —el rescate enviado por medio de una de las dos órdenes redentoras o el éxito de una tentativa de evasión—, sino por el camino de una redención

(6) Edición citada III, p. 148.
(7) Ed. cit. III, p. 256.
(8) Ed. cit. III, p. 255.

milagrosa que raya en lo inverosímil. Curiosamente, durante todos los largos años de su cautividad, Viedma no hace absolutamente nada para que le envíen el rescate desde España, a pesar de que su padre tenía más de lo necesario para pagar el rescate de un cautivo como él. No le escribe pidiendo su rescate porque el padre, como veremos, es la figura del mundo y no puede efectuar una redención espiritual con los bienes mundanos. La redención del Cautivo, figura de la humanidad, vendrá inopinadamente un día por medio de la virtud mágica de una caña manejada misteriosamente por una mano blanca y divina y por medio de una cantidad inagotable de monedas de oro que caen a los pies del Capitán cautivo como «maná del cielo».

*El Cautivo*, pues, es una obra transida del más hondo sentido místico que nos habla de la redención no de un particular que se llama Ruy Pérez de Viedma, sino de la humanidad entera redimida por una bellísima argelina que encarna el papel de Jesucristo en su figura de Redentor del género humano. Por sorprendente que sea este curioso simbolismo de una mujer, y por más señas musulmana, como figura de Cristo, a medida que penetramos en el hondo alegorismo de la novela nuestra primera extrañeza se disipará y veremos que se trata de una interpretación necesaria apoyada en argumentos lógicos y de una solidez raras veces alcanzada en los estudios cervantinos.

## UNA FUENTE DIRECTA DE «EL CAUTIVO»

La *Historia del capitán cautivo* no es, de ningún modo, una obra autobiográfica. Los únicos puntos de contacto entre la narración de Viedma y la vida de Cervantes se reducen a la participación del Capitán en la batalla de Lepanto y en su estancia en Argel como cautivo de Hasán Bajaá. En todo lo demás se destacan tantas diferencias que es imprescindible buscar en otra parte el modelo que sirvió de base para la elaboración de la novela, en particular para el «cuento de amor» que empieza en el patio del baño y narra la milagrosa redención del Cautivo.

Este modelo, que da hondo sentido místico al relato de Zoraida y Viedma, se encuentra en una famosa colección de fábulas latinas, la *Gesta Romanorum*, recopiladas en la Edad Media y cuyo rasgo más notable viene a ser la *moralisatio* que figura al final de cada cuento y que le da a la narración un sentido alegórico y cristiano. El capítulo 5 se titula *De sectanda fidelitate* y narra la historia de un joven apresado por unos piratas, con detalles de sumo interés para nuestro propósito. Por ser muy breve y por tratarse de la fuente directa del «cuento de amor» en *El Cautivo*, transcribimos el relato en su integridad:

### DE SECTANDA FIDELITATE

Rex quidam regnavit, in cujus imperio erat quidam juvenis a piratis captus, qui scripsit patria suo pro redempcione. Pater [3*b*]

5 noluit eum redimere sic quod juvenis multo tempore in carcere erat maceratus. Ille, qui eum in vinculis habebat, quandam pulchram filiam ac oculis hominum gratiosam genuerat, que nutrita in domo erat quousque viginti annos in etate sua compleverat, quae sepius incarceratum visitatum ivit ac consolaba-
10 tur. Sed ille in tantum desolatus erat, quod nullam consolacionem recipere poterat, sed suspiria et gemitus continue emittebat. Accidit quodam die, quod, cum puella eum visitaret, ait juvenis ei: O bona puella, utinam velles pro mea liberacione laborare! Que ait: Quomodo potero hoc attentare? pater tuus, qui
15 te genuit, non vult te redimere, ego vero, cum sim tibi extranea, quomodo deberem hoc cogitare? Et si te liberarem, offensionem patris mei incurrerem, quia tuam redempcionem perderet pater meus. Verumtamen michi unum concede, et liberabo te. Ait ille: O bona puella, pete a me quid tibi placuerit! Si michi est pos-
20 sibile, ego concedam. At illa: Nichil aliud peto pro tua liberacione, nisi quod me in uxorem ducas tempore opportuno. Qui ait: Hoc tibi firmiter promitto. Statim puella patre ignorante ipsum a vinculis liberavit et cum eo ad patriam suam fugit. Cum vero ad patrem suum venisset, ait ei pater: O fili, de tuo
25 adventu gaudeo. Sed dic michi, qualis est ista puella, quam tecum duxisti? Ait ille: Filia regis est, quam in uxorem habeo. Ait pater: Sub pena amissionis hereditatis tue nolo, ut eam in uxorem ducas. Ait ille: O pater, quid dicis? Plus ei teneor, quam tibi. Quando captus eram in manus inimici et fortiter vinculatus,
30 tibi pro mea redempcione scripsi, et noluisti me redimere. Ipsa vero non tantum a carcere, sed a periculo mortis me liberavit; ideo eam in uxorem ducere volo. Ait pater: Fili, probo tibi, quod non possis in eam confidere, et per consequens nullo modo in uxorem ducere. Patrem proprium decepit, quando ipso ignorante
35 te a carcere liberavit. Pro qua liberacione pater ejus multa perdidit, que pro tua redempcione habuisset. Ergo videtur, quod tu non possis in eam confidere et per consequens nullo modo in uxorem ducere. Item alia racio est. Ista licet te liberavit, hoc fuit causa libidinis, ut posset te in virum habere, et ideo quia
40 ejus libido erat causa liberacionis tue, non michi videtur, quod uxor tua erit. Puella audiens istas raciones ait: Ad primam respondeo, quando dicis, quod ego decepi patrem meum proprium, quod non est verum. Ille decipitur, qui in aliquo [4] bono diminuitur. Sed pater meus tam locuples est, quod alicujus auxilio
45 non indiget. Cum hoc perpendi, juvenem istum a carcere liberavi, et si pater meus pro eo redempcionem accepisset, non multum propter hoc dicior fuisset, et tu per redempcionem depauperatus esses. Ergo in isto actu te salvavi, quod redempcionem non dedisti, et patri meo nullam injuriam feci. Ad aliam
50 racionem, quando dicis, quod ego ex libidine hoc feci, respondeo: hoc nullo modo potest fieri, quia libido aut est propter pulchritudinem aut propter divicias aut propter fortitudinem. Sed filius tuus nullum istorum habuit, quia pulchritudo ejus per carcerem erat annichilata; nec dives fuit, quia non habuit unde

55 se ipsum redimeret; nec fortis, quia fortitudinem perdidit per carceris maceracionem. Ergo sola pietas me movebat, quod ipsum liberavi. Pater hoc audiens non potuit filium arguere ulterius. Filius ergo cum magna solennitate eam in uxorem duxit et in pace vitam finivit (9).

En resumidas cuentas, y subrayando los detalles esenciales, lo que la fábula narra es la historia de un joven cautivo que no tiene los medios para rescatarse porque su padre no quiere mandarle el dinero. En esta triste circunstancia, la hija del rey se compadece de él y consiente ponerle en libertad si el Cautivo promete casarse con ella. Los dos, fugándose de los piratas, llegan a la patria del joven, donde el padre, no contento con la elección matrimonial del hijo, le amenaza con deshereditarle si persiste en casarse con su libertadora. Le explica a su hijo que no debe fiarse de una hija que traicionó a su propio padre y que, además, sólo le puso en libertad para poder satisfacer su lascivia *(causa libidinis)*. La hija del rey se desquita bien de estas dos acusaciones convenciéndoles, con argumentos sutiles, que su padre, por ser infinitamente rico, no perdió nada al no cobrar el precio del rescate de un cautivo y en cuanto a la acusación de lascivia, dice que, por ser el joven tan pobre y falto de atractivos físicos a causa de su encarcelamiento, no cabe argüir que ella obrará por motivos concupiscentes. Al final del cuento, como queda claro, explica que sólo la piedad le hizo poner al joven en libertad, y esto basta para convencer al padre de la bondad de esta curiosa redentora.

Como en la Edad Media casi todo tenía su razón de ser en la doctrina cristiana, este cuento insulso sólo sirvió para dar una lección religiosa por medio de una alegoría cristológica. En efecto, es en la *moralisatio* que sigue donde la fábula cobra su sentido verdadero:

[*Moralisatio.*] Carissimi, filius captus a piratis erat totum genus humanum captum per peccatum primi parentis in carcere demonis sc. in ejus potestate. Pater, qui noluit eum redimere,
20 est mundus iste, qui nullo modo volebat hominem juvare a carcere diaboli, sed pocius eum tenere. Filia, que eum in carcere visitavit, est divinitas anime conjuncta, que humano generi compaciebatur, que post passionem suam ad infernum descendit et hominem a vinculis diaboli liberavit. Pater vero celestis nos-
25 tris diviciis non indiget, quia super omnia est dives et summe bonus. Ideo Christus motus pietate ad nos de celis descendit, nos visitavit, quando carnem nostram assumpsit, et tamen nichil aliud peciit pro nostra redempcione, nisi quod sit homini desponsatus, juxta illud Osee II: Desponsabo ean michi in fide.

Según esta explicación muy explícita de la alegoría del cuento, resulta que el joven cautivo es una figura representativa de todo el género humano que sufre, a causa del pecado de los primeros padres, el cautiverio en la cárcel del demonio. Su padre, el cual no quería

(9) *Gesta Romanorum*, edición y notas de Hermann Oesterley (Berlín, 1972).

redimirlo, simboliza el Mundo que no es capaz de liberar al hombre del poder de Satanás. La hija, entonces, viene a ser la representación de la divinidad de Jesucristo, el cual después de su Pasión descendió al infierno y liberó al hombre de las cadenas del demonio. Esta redención, Cristo la hizo movido sólo por piedad, y únicamente exigiendo que sea desposado con la humanidad *(quod sit homini desponsatus)* (10). Para justificar este tipo de desposorio simbólico, el autor anónimo cita los conocidos versículos del profeta Oseas (2:19,20), que rezan: «Seré tu Esposo para siempre y te desposaré conmigo en justicia, en juicio, en misericordias y piedades, y yo seré tu Esposo en fidelidad, y tú reconocerás a Yahvé.» Lo significativo de esta cita bíblica es que revela que nuestro tema en *El Cautivo,* de Cervantes, tiene sus raíces no sólo en una fábula medieval, sino también en la antigua tradición profética que habla de aquellas bodas eternas que Yahvé sellará con su esposa Israel, recién liberada del cautiverio egipcíaco. Cervantes ha escogido para el núcleo del «cuento de amor» uno de los temas más antiguos y hondamente enraizados en la tradición judaicocristiana, un tema universal y sempiterno que habla el lenguaje místico de desposorios cósmicos y lazos entrañables entre Dios y su pueblo escogido. ¿Quién dijo que *El Cautivo* es un relato de meros recuerdos autobiográficos?

Pero antes de perdernos en las regiones cósmicas y en el éter sideral de la inspiración de nuestro primer ingenio, conviene volver a tierra y asentar argumentos más sustanciales que prueban que Cervantes efectivamente se inspiró en el capítulo 5 de la *Gesta Romanorum.* En primer lugar, y punto importantísimo, todos los cuatro personajes de *De sectanda fidelitate,* sin excepción alguna, figuran en *El Cautivo,* de Cervantes. Tanto el joven cautivo y la hija del rey de los piratas como los dos padres, el del cautivo y el de la hija, corresponden y funcionan casi de idéntica manera a los de la narración cervantina. El traslado de la fábula latina a *El Cautivo* se hace sin ninguna violencia. La pareja de protagonistas de la *Gesta* se transforma fácilmente en la de Zoraida y el Cautivo con sólo añadir el más marcado desarrollo y profundidad de los personajes en Cervantes.

Por otra parte, notamos una extraordinaria correspondencia en el tema principal de las dos narraciones: una joven, bella y rica dama principal que se compadece de un cautivo y le facilita su libertad bajo promesa de que el preso se case con ella al llegar a su patria, todo lo cual se lleva a cabo con aparente traición hecha a su padre (en el sentido literal de las narraciones). Otro paralelismo importante es que el Cautivo en los dos casos sufre un largo y riguroso cautiverio *sin ninguna esperanza de ser rescatado por su padre,* si bien en *De sectanda fidelitate* es porque el padre no quiere sufragar el importe de un rescate, y en *El Cautivo,* porque Viedma no se lo pide al suyo. Podemos, además, señalar un detalle más en la primordial

(10) La moralización no dice explícitamente que el padre de la hija es Dios; sin embargo, es evidente, que el padre de Cristo tiene que ser el Dios padre. Por otra parte, al mencionar que al Padre celeste no le hacen falta nuestras riquezas por ser rico sobre todo, hace una correspondencia muy clara entre el padre de la hija y el Dios del cielo.

importancia que desempeña la riqueza inmensa del padre de la dama libertadora: en la fábula latina, ella insiste en este punto cuando afirma que su padre es tan rico que no necesita más dinero *(pater meus tam locuples est, quod alicujus auxilio non indiget);* y la *moralisatio* vuelve a tocar en lo mismo con la frase *super omnia est dives.* En *El Cautivo,* Cervantes reproduce la misma idea con una correspondencia muy estrecha, pues Zoraida, después de haber ya entregado a Viedma una gran cantidad de oro, le dice que le daría cuanto pidiese porque «su padre tenía tantos, que no lo echaría de menos» (11).

Por último, debemos considerar que en los dos relatos la hija salvadora es acusada de haber obrado por motivos concupiscentes. El motivo de la *causa libidinis* de la *Gesta* surge con toda claridad en *El Cautivo* cuando Agi Morato se lamenta que la única consideración que le mueve a su hija a ponerle en libertad en una playa es el «estorbo que le dará [su] presencia cuando quisiera poner en ejecución sus malos deseos», y añade que ella se mudó de religión únicamente para poder ir a una «tierra [donde] se usa la deshonestidad más libremente» que en Argel (12).

Las coincidencias y paralelismos apuntados arriba señalan muy a las claras la más íntima relación posible entre dos narraciones; una estrechísima relación que se manifiesta *en todos los niveles:* en los personajes, en ciertas ideas precisas como la riqueza y el motivo de la lascivia, y sobre todo en el tema principal de la libertad de un cautivo condicionada en una promesa de matrimonio. Es patente, pues, que en *El Cautivo* el autor bebió hondamente en las aguas fecundas de una de las colecciones de fábulas más populares de la Edad Media y una de las piedras angulares de la novelística moderna. Lo que hizo Cervantes para que no resultase fácil el hallazgo de su fuente fue sencillamente dar un desarrollo genial tanto a los personajes como a los episodios, intercalando al argumento principal, por un lado, una gran dosis de historia contemporánea y, por otro, asuntos que tienen su origen en fuentes asombrosas y, por lo mismo, insospechadas hasta ahora (13). Pero una vez que arrancamos y despojamos la narración de estos elementos superpuestos, y una vez que suprimimos los personajes superfluos —los tres compañeros de Viedma en el patio del baño, por ejemplo, son meros comparsas cuya intervención se puede eliminar sin dificultad— quedamos con un sencillo «cuento de amor» que en su esencia misma no es otro que el de la *Gesta Romanorum.*

Como ya se ha dicho, el verdadero sentido de *De sectanda fidelitate* surge en la explicación alegórica que se da en la *moralisatio.*

---

(11) Ed. cit. III, p. 205.

(12) Ed. cit. III, p. 230. La única diferencia entre los dos relatos, lo cual no altera casi nada lo esencial de una correspondencia importante, es que en la fábula latina viene a ser el padre del joven el que pronuncia el motivo de la *causa libidinis.*

(13) Algunos de estos asuntos, como el desmayo fingido de Zoraida, serán tratados detalladamente en este artículo; otros, como el episodio del abandono de Agi Morato cuyo simbolismo viene a ser verdaderamente sorprendente, saldrán explicados, en un futuro no muy lejano, en nuestro libro sobre *El Cautivo,* donde serán desarrollados con el debido esmero y la necesaria extensión.

*El Greco:* La Piedad *(Hispanic Society of America)*

Esta alegoría, como es de esperar, ha sido incorporada a *El Cautivo* y es la que otorga un auténtico valor trascendente a la obra. Y como en el plano literal existe una íntima correspondencia entre los cuatro personajes comunes a los dos relatos, los valores simbólicos de los del relato latino se encajan a los personajes de *El Cautivo* de un modo muy natural. De ahí Zoraida, en su nuevo papel de un Cristo que redime al género humano (el cautivo) del cautiverio de Satanás, y Agi Morato en el de un Dios infinitamente rico que ni siquiera se da cuenta de los repetidos «hurtos» de su hija divina. El padre del Cautivo, en cambio, es la figura de un mundo derrochador que, a pesar de su riqueza, no es capaz de redimir a su hijo.

Este profundo sentido místico, elevado al alto plano de una redención cósmica, nos permite despejar las nieblas de incomprensión y calar por primera vez en la verdad íntima de Cervantes. Ahora sí que tienen sentido los veinte y tantos años del largo cautiverio del Capitán. Ruy Pérez de Viedma, cuyo nombre no se menciona ni una sola vez en toda la narración y que sólo se conoce por el genérico de *Cautivo* escrito con mayúscula, lleva a cuestas, año tras año, el cautiverio de la humanidad entera. Por eso boga al remo de una galera por lo que parece una eternidad de tiempo sin escribir a sus parientes, y sobre todo a su padre, pidiendo que le rescaten. No lo hace porque sabe que su padre-Mundo no puede redimirlo con sus bienes mundanos. Sin embargo, no está desesperado, pues sabe bien que su redención vendrá, un día, inopinadamente por medio de la virtud mágica de una caña manejada misteriosamente por una mano blanca y divina, y por medio de una cantidad inagotable de monedas de oro que caerán a sus pies como «maná del cielo» (14).

## EL SIMBOLISMO DE LA HIJA DE AGI MORATO

Nuestro buceo en el mar de la simbología religiosa de *El Cautivo* nos va a brindar una serie impresionante de detalles y situaciones que unen, a veces de un modo insospechado e incluso espectacular, la figura de Zoraida con la de Jesucristo. Uno de los elementos cristológicos más concretos e inconfundibles se da en el nombre árabe de la hija de Agi Morato. El nombre «Zoraida» corresponde al árabe «Turayya», que significa *Pléyades,* constelación o grupo de siete estrellas (15). Este símbolo de las Pléyades aparece también en los primeros capítulos del Apocalipsis de San Juan como uno de los atributos principales de Cristo, quien llegó «con las nubes» y se presentó ante el Apóstol visionario «vestido de ropa que llegaba hasta los pies, y ceñido con una cinta de oro por los pechos... Y tenía en su mano derecha siete estrellas» (16).

El símbolo de las siete estrellas es uno de los más sostenidos en la Revelación Joánica y se repite varias veces, sobre todo en los

(14) «Maná del cielo» es lo que les llama Don Lope en la versión del mismo episodio en *Los baños de Argel,* BAE, tomo 156, p. 125.

(15) Jaime Oliver Asín: «La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes», *Boletín de la Academia Española,* XXVII (1947-48), p. 321.

(16) Apocalipsis de San Juan (1: 13,16).

primeros capítulos, como sinónimo del nombre de Cristo: «El que tiene las siete estrellas en su diestra, el cual anda en medio de los siete candelabros de oro, dice estas cosas» (17). En el capítulo siguiente, surge casi en el mismo contexto: «El que tiene los siete Espíritus de Dios, y las siete estrellas, dice estas cosas» (18).

En vista de la correspondencia entre el sentido árabe del nombre y el símbolo del grupo de siete astros en el Apocalipsis, y puesto que se trata de conceptos poco frecuentes en la literatura del tiempo de Cervantes, es preciso ver en la coincidencia otra prueba de la simbología cristológica de Zoraida. El nombre de la gallarda mora viene a ser un símbolo de resplandeciente trascendencia, el cual, además de insinuar la utilización del Apocalipsis como fuente, convierte a la hija de Agi Morato en una rutilante figura de destellos astrales hondamente significativos.

Con la tercera aparición de la caña de Zoraida, y después de saber Viedma que la mora quería marcharse con él a España para hacerse cristiana, el caballero español recibió «un papel donde decía que el primer *jumá,* que es el viernes, se iba al jardín de su padre» (19). Es muy significativo aquí notar que Cervantes señala el día santo de los musulmanes, pero también, para nuestro propósito, Viernes Santo de los cristianos. Y con esta precisión ya comenzamos a sospechar que algo trascendental va a suceder en el jardín de Agi Morato.

Pocas líneas más adelante, el narrador, después de rescatarse con el dinero de la hermosa argelina, explica: «El jueves antes del viernes que la hermosa Zoraida se había de ir al jardín, nos dio otros mil escudos y nos avisó de su partida, rogándome que, si me rescatase, supiese luego el jardín de su padre.» Cervantes, *en el mismo párrafo,* vuelve a insistir en el día de la semana; pero esta vez, en lugar de hacerlo con el empleo de dos idiomas, como en el primer caso, resalta la importancia primordial del viernes con la frase «el jueves antes del viernes», en vez de decir sencillamente «el día antes del viernes». Con esto, no sólo destaca la importancia del viernes, sino que nos da otro detalle interesante: Zoraida anuncia el *jueves* que partirá el *viernes* para el jardín de su padre. Ahora, pues, tenemos no sólo el Viernes Santo, sino el Jueves Santo también. La correspondencia con los acontecimientos de la Semana Santa es clarísima. El Jueves Santo fue el día de la Ultima Cena del Señor con sus doce Apóstoles, cuando Cristo les anunció su inminente Pasión y Muerte:

> Y antes de la fiesta de la Pascua, sabiendo Jesús que su hora era venida para que pasase de este mundo al Padre, como había amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el fin (20).

Volviendo a nuestra novela, podemos estar casi seguros, tomando en cuenta el cuidado y esmero con que Cervantes insiste en los dos días santos y en el hecho de que la partida será el viernes, de que

(17) Apoc. (2: 1).
(18) Apoc. (3: 1).
(19) Ed. cit. III, p. 205.
(20) Evangelio de San Juan (13: 1).

el autor nos está preparando algo de primera importancia. El Jueves Santo, Zoraida-Cristo anuncia que el viernes tendrá lugar su partida para el jardín de Agi-Morato-Dios. Vamos a ver lo que va a pasar en el jardín de Dios.

Con pretexto de coger una hierbas, Viedma acude al jardín de Agi Morato. Ya prevenidos por el sentido escondido de las palabras de Cervantes, presentimos que va a realizarse un acontecimiento extraordinario. Mientras habla el español con Zoraida y su padre, llega un moro corriendo y diciendo a grandes voces que «por las bardas o paredes del jardín habían saltado cuatro turcos y andaban cogiendo la fruta, aunque no estaba madura» (21). Son soldados turcos —genízaros probablemente, Cervantes no especifica— y la idea de cuatro orgullosos genízaros, la flor y nata del ejército turco, *robando fruta no madura* nos pone sobre aviso. Con la noticia de los soldados, Zoraida se sobresalta, y también su padre. Este le ordena a su hija que se retire a la casa y va a ahuyentar a los turcos, dejando al Capitán solo con la Mora. Zoraida, empero, después de dar muestras de ir adonde su padre le había mandado, se vuelve hacia el galán y con ojos llenos de lágrimas le dice: «¿Vaste, cristiano? ¿Vaste?» Parece que el momento que esperábamos ha llegado. Zoraida echa un brazo al cuello del español, y con desmayados pasos comienza a caminar hacia la casa. Escuchemos ahora las palabras de Cervantes: «y quiso la suerte, que pudiera ser muy mala si el cielo no lo ordenara de otra manera, que yendo los dos de la manera y postura que os he contado, con un brazo al cuello»; Cervantes vuelve a mencionar la posición del brazo, y en la frase *manera y postura* insiste en la plasticidad del cuadro con la palabra *postura.* Entonces «su padre, que ya volvía de hacer ir a los turcos, nos vio de la suerte y manera que íbamos, y nosotros vimos que él nos había visto; pero Zoraida, advertida y discreta, no quiso quitar *el brazo de mi cuello;*». Esta es la tercera vez en unas cuantas líneas que el autor describe la posición del brazo. También nos llama la atención a esta curiosa postura cuando dice que el padre los vio *de la suerte y manera que íbamos.* Ya no cabe duda: Cervantes nos está diciendo algo asombroso.

Zoraida, entonces, finge un desmayo: «Antes se llegó más a mí y puso su cabeza sobre mi pecho, doblando un poco las rodillas, dando claras señales y muestras que se desmayaba, y yo, ansimismo, di a entender que la sostenía contra mi voluntad.» Ahora tenemos dos detalles más para añadir a nuestro cuadro extraño: la cabeza apoyada sobre el pecho y las rodillas dobladas un poco. Cervantes ha dirigido el desarrollo de la escena con la habilidad de un pintor. Cervantes nos está, en efecto, pintando un cuadro muy particular. Zoraida-Cristo en la posición descrita con sumo esmero, sólo puede indicar una escena de la Pasión y Muerte de Jesucristo. Con intuición inexplicable abrimos un libro de El Greco y en segundos damos con un cuadro extraordinariamente parecido: la *Piedad* (22).

---

(21) Ed. cit. III, p. 215.

(22) El tema de la Piedad se da en el arte desde el siglo XIV. Casi siempre el cuerpo de Jesús se ve tendido horizontalmente en el regazo de su Madre. La *Piedad* de El Greco

El cuadro de El Greco muestra el llanto de la Virgen ante el cuerpo de Cristo, que se ve inanimado, pero en posición vertical con la cabeza inclinada a la derecha. El cuerpo, sostenido por María Magdalena y el discípulo Josef de Arimatea, tiene las rodillas dobladas un poco y los dos brazos echados al cuello de cada una de las dos personas que lo sostienen. Al comparar, pues, la *Piedad* con el desmayo de Zoraida, salta a la vista la correspondencia gráfica entre el cuerpo de Cristo y la forma desmayada de la mora. Sólo una diferencia se nota: en El Greco son dos las personas que llevan el cuerpo, mientras que en Cervantes, Zoraida tiene sólo uno de sus brazos echado al cuello de Viedma.

Al continuar la lectura, no obstante, vemos que el padre de Zoraida llega corriendo, y viendo a su hija de aquella manera, la quita de Viedma y la arrima a su pecho. Pues bien, si sacamos una instantánea en el momento preciso del traslado del cuerpo desmayado, al pasarse del Cautivo a Agi Morato, tendremos un retrato fidelísimo de la *Piedad*, con la misión, naturalmente, de la Virgen. En ese momento del traslado, vemos a Zoraida, las rodillas un poco dobladas, con la cabeza apoyada en el pecho del Capitán y uno de los brazos echado al cuello del español y el otro al de su padre. Esta correspondencia plástica tan perfecta no puede ser mera coincidencia. La descripción del desmayo de la mora constituye un caso insólito en la literatura, y si reflexionamos un poco, diríamos hasta extraño. En primer lugar, nos sorprende un tanto la intimidad del abrazo de la mora cuando se encuentra por primera vez con Viedma. Además, para una mujer de talla normal, es algo difícil andar con el brazo echado al cuello de un caballero; normalmente le cogería por el brazo o por la cintura. Cervantes, además, ha insistido tres veces en esa postura curiosa, y esa insistencia sólo puede indicar una intención bien marcada de parte del autor. Ahora bien, esa repetición de una posición algo extraña, la correspondencia perfecta de los cuerpos con cabeza inclinada y rodillas ligeramente dobladas, y la insistencia en un día muy preciso (el viernes que sigue al jueves), son pruebas irrecusables de que Zoraida representa la figura de Cristo (23). Si no fueran

(Hispanic Soc. of America) es el único cuadro del XVI que muestra el cuerpo de pie y sostenido por los brazos echados al cuello. El modelo del cuadro es una estatua de Miguel Angel (catedral de Florencia) con la misma configuración. Según Camón Aznar, el cuadro de la Hispanic Society fue pintado en España y es copia de otra *Piedad* de El Greco ejecutada en Italia. Es posible que Cervantes conociese la estatua de Miguel Angel en Italia; sin embargo, la *Piedad* del cretense constituye un modelo mucho más cercano en el tiempo y el espacio, y todas mis primeras investigaciones indican esta fuente como inspiración del desmayo de Zoraida. Véase J. Camón Aznar, *Domenico Greco* (Madrid, 1950), II, pp. 133 y 213-14. Es preciso apuntar, por otra parte, que el cuadro es, según opinión unánime de la crítica, de la primera época toledana de El Greco, lo cual quiere decir que fue pintado bastante antes de 1600 en Toledo mismo. Como Cervantes escribió la primera parte del *Quijote* en un pueblo de las cercanías de Toledo, no existe ninguna razón lógica para creer que no tuvo amplias ocasiones para contemplar la *Piedad*.

(23) La inspiración cervantina en un cuadro de El Greco no debe extrañarnos si pensamos que en el capítulo 25 del *Quijote* de 1605, Cervantes nos alumbra sobre este particular: «Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y ésta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas». Al decir que la regla de imitar a los cuadros originales de los pintores más excelsos vale también para todos los demás oficios, Cervantes estaba pensando, por supuesto, en la literatura como uno

suficientes estas pruebas, podríamos añadir el antecedente de la moraleja latina de la *Gesta Romanorum* en cuya alegoría la hija del carcelero aparece explícitamente como encarnación de la Divinidad de Jesucristo.

No hemos agotado todavía el simbolismo del episodio en el jardín. Volviendo atrás, recordaremos que la escena del desmayo se inicia con el extraño caso de los cuatro soldados turcos que habían saltado por las tapias del jardín para coger fruta no madura. Al volver el padre para encontrar a su hija desmayada, explica que sin duda alguna la causa fue el sobresalto producido por la entrada de los turcos. Pues lo interesante del caso es que Cervantes no dice *unos hombres* o *algunos muchachos,* lo que sería más verosímil; al especificar el número *cuatro* y señalar, además, que son *soldados* los que causaron el desmayo-muerte de Zoraida, nos está dando, en efecto, la clave: los cuatro genízaros representan a los cuatro soldados romanos que crucificaron a Cristo según se infiere del Evangelio de San Juan:

> Y como los soldados hubieron crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos e hicieron cuatro partes (a cada soldado una parte), y también la túnica, mas la túnica era sin costura, toda tejida desde arriba (19:23).

El texto no deja lugar a dudas: se trataba de cuatro soldados. Ahora, con este detalle, cobra su verdadero sentido la escena algo incongruente de genízaros o leventes turcos invadiendo el huerto de Agi Morato para coger fruta no madura, puesto que no son turcos, en el plano alegórico, y la fruta no madura sólo puede referirse a Jesucristo.

El cuadro que tenemos ahora es impresionante. El arte complejo de Cervantes ha presentado simbólicamente, en el jardín de Agi Morato, uno de los moros más ricos y principales de Argel, nada menos que la Pasión y Muerte de Cristo. El autor no nos da la escena de la Crucifixión, sólo el cuerpo ya descendido de la cruz, y es de suponer que el desmayo representa la Muerte misma de Cristo en la cruz. Pero antes del fingido colapso, Zoraida comenzó a caminar hacia la casa «con desmayados pasos», lo que podría interpretarse como una sutilísima representación de la Pasión de Cristo llevando la cruz camino del Gólgota. La maestría de Cervantes, en toda la escena del jardín, es extraordinaria. Lo esencial de la Pasión y Muerte ha sido escondido artificiosa e ingeniosamente en el aparente jugueteo amoroso del Cautivo y Zoraida y en el engañoso desmayo de ésta al darse cuenta de que su padre les miraba. Escena verdaderamente magnífica en todo el sentido de la palabra, una de las mejores de un Cervantes algo juguetón, pues el fingido desmayo de la hermosa mora

---

de estos oficios. Es más: el autor alcalaíno afirma que es preciso tratar de imitar «los más únicos pintores», lo cual, en la época en que escribió aquella frase, únicamente puede referirse a El Greco, pues ningún pintor español antes de Velázquez se atrevía a hombrearse con el ilustre pintor de *El entierro del conde de Orgaz.* Con el desmayo de Zoraida, pues, Cervantes hace precisamente lo que aconseja en la frase citada: imita el original de uno de «los más únicos pintores» que conoce.

no sólo engañó a su padre, sino a los lectores y pensadores más perspicaces de casi cuatro siglos (24). El aura de misterio y curiosidad que rodeaba esta escena comienza a disiparse, pero en su lugar surgirá el profundo éxtasis de haber penetrado en la raíz misma de la inspiración cervantina y de haber columbrado, por un instante, el alma de Cervantes en efervescencia creadora.

## MAS SIMBOLISMO ZORAIDA-CRISTO

Después de la segunda aparición de la caña en la ventana del patio, Viedma le encargó al Renegado la tarea de enterarse de la mora que con tan extraña generosidad le favorecía. El Renegado volvió aquella misma noche y le informó que en la casa misteriosa vivía un moro «que se llamaba Agi Morato, riquísimo por todo extremo, el cual tenía *una sola hija, heredera de toda su hacienda*» (25). Me parece muy improbable que uno de los moros más ricos de un país polígamo tuviera un solo retoño; y como Oliver Asín no ha encontrado pruebas de que Agi Morato tuviera sólo una hija (26), tenemos que aceptar las palabras de Cervantes en el sentido alegórico: Zoraida-Cristo como *Hijo único de Dios,* y, por consiguiente, *heredero de toda su hacienda.* Además de representar la figura del Unigénito de Dios, Zoraida es la que tiene las llaves del reino de Dios. Por boca del Cautivo, sabemos que el padre de la argelina es riquísimo, que tiene tesoros infinitos y que Zoraida «tenía las llaves de todo» (27). El Capitán no dice que ella tiene las llaves «de todas las puertas», o «de los cofres», o «de la casa»; sino que sencillamente tiene «las llaves de todo». Y aquel modo de decirlo resuena con claras alusiones a las llaves sagradas del reino de los cielos, las cuales son, en rigor, «las llaves de todo».

Y en el jardín de Agi Morato, cuando el cautivo vio por primera vez a su misteriosa benefactora, se quedó deslumbrado por la hermosura de Zoraida y exclamó: «Me parecía que tenía delante de mí una deidad del cielo, venida a la tierra para mi gusto y para mi remedio» (28). Sin conocer el sentido simbólico de la obra, estas palabras serían una simple exaltación de la belleza femenina, comparándola, como en otros muchos casos de la literatura del Siglo de Oro, a la belleza divina. Pero ahora hay que aceptarlas como una expresión de la honda emoción de la Humanidad ante la belleza del Señor. El Cautivo, por otra parte, dice que la mora divina ha venido a la tierra para su gusto y su remedio. En el plano alegórico, la alu-

(24) El desmayo hondamente alegórico de Zoraida no es un caso insólito en la literatura. Edmundo Spencer representó el mismo recurso con posibles interpretaciones cristológicas en el desmayo del caballero Guyon en el libro II del *Faerie Queene* (VII, 66), obra caballeresca entretejida con el más intrincado simbolismo religioso. Sobre este punto, consúltese: Harry Berger, *The Allegorical Temper: Vision and Reality in Book II of Spencer's Faerie Queene* (Yale Univ., 1957), p. 5.

(25) Ed. cit. III, p. 201.

(26) Art. cit., p. 250 y s.

(27) Ed. cit. III, p. 205. Además de las llaves del cielo, Cristo tiene «las llaves de la muerte y del infierno» (Apoc. 1: 18).

(28) Ed. cit. III, p. 213.

sión es clara: Cristo vino al mundo para liberar al hombre del cautiverio espiritual de Satanás.

La misma idea se expresa aún más explícitamente cuando el Renegado, ya todos embarcados y camino de España, explica al padre que su hija es cristiana «y es la que ha sido la lima de nuestras cadenas y la libertad de nuestro cautiverio» (29). El doble sentido es evidente; las palabras pueden referirse tanto a la mora rescatando con su dinero a los cautivos, como a Jesucristo en su papel de Redentor de la Humanidad. El que tengan estas palabras un sentido religioso surge con toda evidencia en *El Persiles* (III, 5), cuando Cervantes, hablando del monasterio de Guadalupe y de rescates milagrosos que la Virgen efectuaba, dice que «la emperadora de los cielos... es libertad de los cautivos, *lima de sus hierros* y alivio de sus pasiones». El autor, pues, emplea las mismas imágenes y casi las mismas palabras en los dos casos, lo cual es una prueba de que Cervantes, al decir que Zoraida ha sido la lima de las cadenas de los cautivos y la libertad de su cautiverio, estaba pensando en un rescate por intervención divina.

Continuando con la misma cita del Renegado, vemos que anuncia al padre que Zoraida no es cautiva, sino que «ella va aquí de su voluntad, tan contenta, a lo que yo imagino, de verse en este estado como el que sale de las tinieblas a la luz, de la muerte a la vida y de la pena a la gloria» (30). Aplicando nuestra simbología, el sentido salta a la vista: Cristo, al morir y resucitar, salió de las tinieblas a la luz de la verdad, de la muerte a la vida eterna, y de la pena de la cruz a la gloria de la Resurrección. Como se puede ver, la dualidad Zoraida-Cristo viene a ser tan íntima en estos últimos ejemplos aducidos, que parece que sobran las palabras de explicación.

Con la nueva simbología de la obra las ideas nuevas surgen a cada paso. Al tener ya bastante dinero por medio de la caña milagrosa, el Cautivo se rescató a sí mismo y pagó el rescate de sus tres compañeros, explicando que lo hizo «porque viéndome a mí rescatado y a ellos no, pues había dinero, no se le alborotasen y les persuadiese el diablo que hiciesen alguna cosa en perjuicio de Zoraida» (31). Si sustituimos el nombre de Cristo por el de la mora, la frase ahora reza así: *que no hiciesen alguna cosa en perjuicio de Cristo.* Los dos planos, el alegórico y el de la realidad, encierran, por lo visto, sentidos completamente independientes. Ahora, con la nueva significación de las palabras, Cervantes nos está diciendo que en muchos casos los cautivos cristianos, cuando el rescate tardaba demasiado, apostataban de su religión, es decir, hacían algo *en perjuicio de Zoraida-Cristo.*

Para terminar, pero sin agotar el tema, podemos mencionar a los doce españoles, «todos valientes hombres del remo» (32), que Viedma escoge para la barca que los llevará a España. Zoraida, conducida por doce «valientes hombres del remo» en una obra tan repleta de

(29) Ed. cit. III, p. 226.
(30) Ed. cit. III, p. 227.
(31) Ed. cit. III, p. 206.
(32) Ed. cit. III, p. 209.

recuerdos del Nuevo Testamento, sólo puede ser una alusión a los doce Apóstoles del Señor. Podemos ahora aventurar, ya que tenemos los doce Apóstoles como remadores, otra representación no menos aparente: la barca como figura de la Iglesia cristiana. En las alegorías medievales este recurso no era infrecuente. En un cuento de la *Gesta Romanorum* (cap. 15), la nave se explica en la moralización como representación de la Iglesia: *Navis ista est sancta ecclesia, per quam nos oportet ascendere, si volumus vitam eternam obtinere.* La misma alegoría de la nave como figura de la Iglesia consta en la fábula de San Gregorio, en el capítulo 1 (vol. II), y también en el capítulo 110. Por otra parte, Rosemund Tuve señala lo frecuentísimo de este símbolo, lo cual nos permite concluir que el simbolismo nave-Iglesia es un tópico de la literatura alegórica (33). Ahora bien, si la nave es la Iglesia y los doce valientes hombres del remo son los doce Apóstoles, verdaderas columnas de la Iglesia, de aquí que surja, por inferencia muy lógica y necesaria, la figura del Renegado, *el armador de la embarcación,* como encarnación de San Pedro, el que renegó tres veces de Jesucristo (34).

Existe, por otra parte, un simbolismo algo discreto, pero no por eso menos significativo, en las palabras de Viedma cuando afirma que Zoraida, aunque hablaba la lengua franca de Argel, «más declaraba su intención por señas que por palabras» (35). Y ésta es precisamente la concepción que los españoles de aquellos tiempos tenían de Dios. Más que un Dios que hablaba a sus creyentes, Cristo, para ellos, era la divinidad que manifestaba su voluntad *por señas;* hecho confirmado por las numerosas relaciones contemporáneas que mencionan la aparición prodigiosa de señales divinas antes de casi cada acontecimiento de gran importancia.

Estos ejemplos nos muestran que el plano alegórico de la obra revela aspectos no sospechados y hasta interpretaciones completamente nuevas, como en la alusión a los cautivos que amenazan con renegar si no son rescatados. Por otra parte, el número elevado de pasajes citados y la facilidad de la exégesis simbólica sin forzar la alegoría ni buscar interpretaciones tiradas por los cabellos y problemáticas, son argumentos contundentes para una tesis que ya no necesitaba más pruebas.

En la enumeración de argumentos hemos casi pasado por alto uno de los aspectos más cristológicos de la figura de Zoraida: la significación cristiana del acto de rescatar al Capitán cautivo. Al entregarle a Pérez de Viedma monedas de oro en suficiente cantidad para poder rescatarse, la divina argelina está efectuando, en el nivel literal, un gesto caritativo que corresponde, en el plano alegórico, a la redención de la humanidad realizada por el Salvador cuando murió en la cruz. Tan estrecha e íntima viene a ser la correspondencia entre los dos niveles de inteligencia que no hace falta forzar el sentido literal para sacar una dudosa y problemática significación simbólica. El verdadero sentido alegórico surge de lo literal fácilmente y de una

(33) *Allegorical Imagery.* Princeton Univ. Press, 1966.
(34) En un apartado posterior volveremos a hablar de este personaje interesante.
(35) Ed. cit. III, p. 215.

manera natural sin ningún esfuerzo de prestidigitación interpretativa. Tenemos, además, antecedentes muy ilustrativos del sentido religioso que los españoles de aquellos tiempos daban al rescate de los cautivos. El sentido cristológico del rescate se da de un modo impresionante nada menos que en las palabras que pronuncia el mismo compañero de Cervantes en el *Diálogo de la captividad*. Como hemos ya insinuado, el doctor Antonio de Sosa daba a toda la experiencia «cautiveresca» de los cristianos de Argel el más hondo sentido religioso e incluso llegó hasta el extremo de cifrar y compendiar todos los sufrimientos y tribulaciones de los cautivos en la Pasión y Muerte de Cristo, muerte cuya finalidad era la redención del género humano.

En todo el *Diálogo de la captividad*, el sentido religioso del cautiverio es el tema más prevaleciente y el que se mantiene a lo largo de toda la obra. En las últimas dos «divisiones» del *Diálogo*, el doctor Sosa, autor e interlocutor principal de la obra, insiste una y otra vez en la íntima cristología del acto de rescatar a los cautivos cristianos. Apostrofando con vehemencia a los ricos de España por su indiferencia y falta de caridad para con los cristianos de Argel, Sosa trata de estimular su generosidad y hacerles contribuir más a las órdenes redentoras, equiparando el rescate a la obra de redención que Cristo realizó en el mundo. Lo mismo vemos en la «división» siguiente, cuando el doctor Sosa narra el origen de la Orden de la Trinidad. Aquí el amigo de Cervantes apunta que el papa Inocencio III, al instituir solemnemente la primera orden redentora en 1198, dijo que frailes redentores, con su obra caritativa, hacen «el mismo oficio que el Hijo de Dios hizo en el mundo, que fue rescatar a los hombres en la Cruz» (36).

En vista de esta manifiesta y profunda significación cristiana del rescate, no podemos hacer menos que aceptar el gesto caritativo de Zoraida como un acto que simboliza la obra soteriológica de Jesucristo. Si consideramos que, incluso en el plano literal de la narración, la manera en que la hija de Agi Morato facilita el rescate de Pérez de Viedma tiene muchísimo de prodigioso —Cervantes mismo subraya este aspecto con frases como «el milagro de la caña para alcanzar su rescate» y «uno de los más estraños casos que en el mundo han sucedido» (37)— la aceptación de la interpretación simbólica de su rescate llega a ser un imperativo insoslayable.

Zoraida «lima de las cadenas» del Cautivo y la que le libera del infierno de Argel, es el Salvador que redime y rescata el género humano del duro cautiverio de Satanás.

## ZORAIDA Y LA ULTIMA CENA

Una prueba impresionante y muy importante en favor de la hipótesis que ve en Zoraida la figura de Cristo se da en la disposición de los comensales en la mesa durante la cena en la cual el Cautivo narra sus extrañas aventuras. Cervantes, con detalles muy precisos

(36) Diego de Haedo, *Topographia de Argel*, ed. cit. II, p. 203.
(37) Ed. cit. III, pp. 254 y 255, respectivamente.

y con esmeradas descripciones, nos da *la forma exacta de la mesa y la posición inequívocable de cada uno de los comensales:*

> Ya en esto llegaba la noche, y por orden de los que venían con Don Fernando, había el Ventero puesto diligencia y cuidado en aderezarles de cenar lo mejor que a él le fue posible. Llegada, pues, la hora, sentáronse todos a una larga mesa como de tinelo, porque no la había redonda ni cuadrada en la venta, y dieron la cabecera y principal asiento, pues que él lo rehusaba, a Don Quijote, el cual quiso que estuviese a su lado la señora Micomicona, pues él era su guardador. Luego se sentaron Luscinda y Zoraida, y fronteros de ellas Don Fernando y Cardenio, y luego el Cautivo y los demás caballeros, y al lado de las señoras, el Cura y el Barbero, y así, cenaron con mucho contento, y acrecentóseles más viendo que, dejando de comer Don Quijote, movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar tanto como habló cuando cenó con los cabreros, comenzó a decir: (38).

Se trata de una cena muy importante, pues el Ventero había puesto «diligencia y cuidado en aderezarles de cenar lo mejor que a él le fue posible». De la mesa Cervantes nos dice su forma exacta sin términos equívocos: no es redonda ni cuadrada, sino «una larga mesa de tinelo». Con el mismo cuidado, el autor coloca a cada uno de los comensales en un sitio determinado. La clave para determinar el número total de personas que van a cenar en aquella mesa larga de tinelo se halla en la frase «los demás caballeros». Estos caballeros son los que acompañaban a Don Fernando y Luscinda cuando llegaron a la venta al principio del capítulo 36. Al acercarse a ellos, el Ventero dice que «Cuatro hombres... vienen a caballo, a la jineta, con lanzas y adargas», y como luego se explica que Don Fernando es uno de los cuatro, resulta que el número de «los demás caballeros» es tres. Ahora bien, contando bien el número de los comensales que Cervantes nombra, llegamos a la cifra de nueve, y con la adición del número de los caballeros, la suma se eleva a doce: la misma cantidad de personas que asistieron a la Ultima Cena, con la excepción del que traicionó al Señor. Con el mismo cuidado que Cervantes ha mostrado en decirnos que una cena muy importante va a tener lugar en una mesa no redonda ni cuadrada, sino larga, como de tinelo, se dedica a colocar a cada una de las personas en su sitio. Tan importante y precisa es la disposición de los personajes que nos pareció bien presentarla con el siguiente diagrama:

| | Dorotea | Luscinda | ZORAIDA | Cura | Barbero | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | X | X | X | X | X | | |
| Don Quijote | X | | | | | X | Cab. |
| | X | X | X | X | X | | |
| | D. Fernando | Cardenio | Cautivo | Cab. | Cab. | | |

(38) Ed. cit. III, pp. 148-49.

La disposición de los comensales que hemos esbozado es la única posible, según demuestra el cotejo con el texto cervantino. Al colocar a Don Quijote, Cervantes dice que le dieron «la cabecera y principal asiento», lo cual es exacto, según la concepción normal y corriente de la cabecera de una mesa larga. Pero Cervantes ha intercalado este detalle a fin de desvíar nuestra atención de la verdadera cabecera de esta mesa divina, la ocupada por Zoraida-Cristo. La iconografía de la Ultima Cena, por razones de configuración artística, siempre ha situado la cabecera al sitio ocupado por Zoraida en el diagrama. Por otro lado, la diferencia que se nota entre la disposición de los comensales en el texto cervantino y la iconografía tradicional —la de Leonardo da Vinci, por ejemplo— se debe a que en la representación de la Cena en un lienzo el pintor se ve forzado a desplazar a los apóstoles que ocupan los sitios que corresponden a Don Fernando, Cardenio, el Cautivo y los dos caballeros de nuestro esbozo y ponerlos, sentados o de pie, al mismo lado donde está sentado el Señor, dejando el otro lado completamente libre de personas. Cervantes, empero, no está constreñido por las exigencias de un arte plástico y, por consiguiente, los coloca en la única disposición lógica para que doce personas cenen en «una larga mesa de tinelo». Es más: Cervantes, en el párrafo siguiente, destaca la importancia tanto del momento que celebran los comensales como la disposición en que se hallan reunidos alrededor de la mesa:

> Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería. Si no, ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora por la puerta de este castillo entrara, y de la suerte que estamos nos viera, que juzgue y crea que nosotros somos quien somos? ¿Quién podrá decir que esta señora que está a mi lado es la gran reina que todos sabemos, y que yo soy aquel Caballero de la Triste Figura que anda por ahí en boca de la Fama? (39).

Al decir Don Quijote *los vivientes*, está hablando como si las personas reunidas allí no fuesen vivientes, sino personajes divinos y simbólicos, y en la frase «de la suerte que estamos nos viere» hay una clara referencia a la peculiar y especial orden de aquellos personajes. Todo el pasaje está repleto de alusiones interesantísimas. Cuando el caballero andante pregunta si hay algún viviente capaz de verlos sentados así y adivinar la identidad de aquellos seres, está casi diciéndonos que se trata de personas no corrientes, de símbolos crípticos cuyos valores representativos tienen que ser descifrados. Lo que sigue es el célebre *Discurso de las armas y las letras*, y en ese discurso Don Quijote pronuncia algunas frases que profirió Cristo cuando cenó con sus discípulos la última vez:

> y la salutación que el mejor maestro de la Tierra y del Cielo enseñó a sus allegados y favorecidos fue decirles que cuando

(39) Ed. cit. III, pp. 149-50.

entrasen en alguna casa dijesen: «Paz sea en esta casa»; y otras muchas veces les dijo: «Mi paz os doy; mi paz os dejo; paz sea con vosotros»... (40).

De modo que no sólo tenemos la disposición de la Ultima Cena, sino las frases mismas que el Señor pronunció durante aquel momento cumbre de su vida. Lo interesante del caso es que con aquella misma disposición el Cautivo, después del *Discurso de las armas y las letras*, narra la historia de Zoraida con la hermosa argelina sentada frente a frente con él y *ocupando el sitio de Cristo según la iconografía sagrada.* El cuidado que ha manifestado Cervantes en decirnos que se trata de una cena importante, su esmero en fijar el número exacto de personas, en colocar a cada uno de los comensales en un sitio muy preciso y en establecer la forma de la mesa con frases que no dejan lugar a dudas, su manera de llamar nuestra atención a la disposición especial de las personas reunidas en aquella mesa y a la posible identidad simbólica de ellas, la cita de las frases que pronunció Cristo durante la Ultima Cena y el sitio muy especial que ocupa Zoraida durante la narración de su extraña y prodigiosa historia, todo indica que Cervantes estaba pensando en la Cena del Jueves Santo. De ahí que el lugar especial que tiene la hermosa hija de Agi Morato en la mesa constituya un elemento de primera importancia para agregar a la larga lista de posibles valores cristológicos que rodean a Zoraida y que le hacen casi reventar de simbología críptica.

## EL SIMBOLISMO DE LOS DEMAS PERSONAJES

Con la figura de Zoraida ya iluminada con la verdad de su hondo simbolismo cristológico, debemos ahora considerar a los otros personajes de la novela para determinar hasta qué punto corresponden con la alegoría de la fábula latina. Según ésta, el hijo que cae en el cautiverio representa a todo el género humano (41). En *El Cautivo* este papel simbólico correspondería a Viedma y al tratar de encontrar pruebas nos damos cuenta de que no las hay tan impresionantes como en el caso de Zoraida. La razón es que la figura de Cristo, con los decantados episodios de su vida y muerte, se presta con más comodidad a las representaciones alegóricas, mientras que la Humanidad, por su naturaleza casi abstracta, no se adapta fácilmente a los moldes simbólicos. Podemos, sin embargo, señalar algunos ejemplos en los que Viedma parece encarnar a todo el género humano.

En primer lugar, toda la acción de la novela, con la excepción de Zoraida y Agi Morato, se desarrolla en la anonimidad más rigurosa en cuanto a personas que intervienen directamente en la obra. Hay una

(40) Ed. cit. III, pp. 151-52. La segunda frase que cita Cervantes es de San Juan (14: 27) sobre la Ultima Cena. No corresponde exactamente ni a las traducciones en castellano ni a la *Vulgata*, que reza: «Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis: non quomodo mundus dat, ego do vobis». Es posible que Cervantes haya tratado de citar de memoria esta frase del cuarto Evangelio, con una consecuente ligera modificación del texto canónico.

(41) Filios captus a piratis erat totum genus humanum captum per peccatum primi parentis in carcere demonis sc. in ejus potestate.

gran cantidad de nombres citados en la parte histórica, pero estas figuras no toman parte en la verdadera acción de la novela; son meramente personas históricas que el Capitán menciona en su relación. Por lo que se refiere al desarrollo de la obra, con la excepción de Zoraida y su padre, no tenemos ni un nombre, ni siquiera el del protagonista. Cervantes nos lo presenta como «el Cautivo» y no llegamos a conocer su verdadero nombre hasta que Viedma termine su historia y llegue su hermano a la venta. El nombre «Cautivo», además, no está sin valor representativo en una obra tan alegórica como ésta. Podría interpretarse en el sentido de la Humanidad cautiva de las fuerzas de Satanás antes de la venida de Cristo, quien es «la lima» de las cadenas del cautiverio espiritual del género humano. Viedma entonces viene a ser la figura de toda la raza humana en su fase de cautiverio antes de su redención por Jesucristo.

Al comenzar el episodio de la caña, otras figuras toman parte en la acción, pero de una manera extraña. Los tres compañeros del Cautivo se mueven como sombras dentro del hondo simbolismo de la novela. No tenemos ni un detalle para diferenciarlos o caracterizarlos de una manera u otra. Son, en realidad, comparsas de la figura de la Humanidad encarnada en el Cautivo. Dar nombres y datos personales sería disminuir el valor simbólico del Cautivo y sus comparsas. Como ejemplo, podemos citar lo que dice Viedma en su carta a Zoraida: «De mi parte y de la de todos estos cristianos que están conmigo te ofrezco de hacer por ti todo lo que pudiéramos, hasta morir» (42). Como figura de la Humanidad, el Cautivo puede afirmar que habla no sólo por sí, sino por *todos los cristianos.* Es el género humano que declara su fe y adhesión al Señor y que está dispuesto a morir por El.

La anonimidad absoluta se aplica de igual modo a la figura del Renegado. Es uno de los personajes principales de la obra y es muy significativo el que Cervantes siempre le introduzca con el nombre «Renegado». La importancia del papel que desempeña este personaje nos inclina a sospechar que detrás de su figura anónima se esconde un alegorismo trascendental. Su intervención en la narración es decisia. Junto al Cautivo, Zoraida y su padre, es una de las personas, a diferencia de los comparsas de Viedma, que participan en el diálogo. La identificación del Renegado se encuentra en el carácter de su función primordial en la novela y esa función es la de aprestar y capitanear la embarcación que llevará a Zoraida, el Cautivo y los otros cristianos a España. Pues bien, si la embarcación con sus «doce valientes hombres del remo» es la Iglesia fundada y conducida por los doce Apóstoles, entonces el armador y capitán de esa nave no puede ser otro que San Pedro, el que renegó tres veces de Cristo y el que fundó la Iglesia Apostólica de Roma.

Negar tres veces a Cristo es, por definición, *renegar;* de ahí el nombre «Renegado». Como San Pedro, el Renegado de Cervantes es un apóstata arrepentido y con cierta experiencia con embarcaciones, lo cual nos hace sospechar que encarna, en el plano alegórico,

(42) Ed. cit. III, p. 200.

la figura del apóstol que negó tres veces a Cristo (43). Esta conclusión viene a ser casi un imperativo si consideramos que la presencia del Renegado tiene su razón de ser en el relato casi exclusivamente en su comisión de comprar y aprestar la barca para el día de la evasión. Antes, en el primer momento de su intervención, está encargado de enterarse de quién vive en la casa en cuya ventana se asomó la caña (44). Pero esta función es muy breve y sin importancia cuando se compara con la primaria de armar la embarcación. Es el Renegado, en realidad, el que hace todos los trámites necesarios, cuyos detalles ocupan una parte bastante extensa de la narración y están tan imbuidos de la realidad argelina —sobre todo los problemas que se presentan cuando un renegado quiere armar un barco en Argel— que ha sido imposible siquiera sospechar que el Renegado y la embarcación fueran simplemente símbolos de algo más trascendente.

Cervantes, con el Renegado en el papel de armador de una nave alegórica, nos está preparando, casi con el mismo esmero que desplegó en la escena del desvanecimiento fingido de Zoraida, un cuadro de deslumbrante belleza en alta mar. La embarcación que el Renegado arma y luego capitanea no es otra que la nave de la Iglesia impulsada por los doce apóstoles-remadores.

## LA COMPLEJA SIMBOLOGIA EN TORNO A LA FIGURA DE AGI MORATO

Como el padre del Cautivo no interviene de un modo directo en la narración, no podemos explayarnos mucho sobre su valor simbólico del mundo. Este simbolismo, que ya fue tratado en otra parte, se infiere de las coincidencias que esta figura presenta con el padre del joven en *De sectanda fidelitate*. Si la alegoría del padre del Cautivo se pierde un tanto en las montañas del Norte, la de Agi Morato, en cambio, es, después de la de Zoraida, la más compleja de la novela, con un trastrueco radical de su simbolismo cuando los cautivos se llevan a su hija. En la primera parte del cuento el padre encarna la figura de Dios. Sin embargo, los indicios de este simbolismo no se encuentran tanto en su persona como en lo que dicen de él Zoraida, el Cautivo y el Renegado. Este, al informarse del padre de la mora, vuelve y le cuenta a Viedma que Agi Morato era «riquísimo por todo extremo, el cual tenía una sola hija, heredera de toda su hacienda». Dios, infinitamente rico en valores espirituales, naturalmente tiene un sólo vástago y heredero. Por otra parte, el silencio absoluto de la madre de Zoraida resalta aún más el simbolismo de la relación divina entre padre e hija. En otra ocasión, Zoraida insiste en la misma riqueza simbólica al decir que su padre tenía tanto dinero que no lo echaba

(43) Sobre el arrepentimiento del Renegado y su deseo de «reducirse al gremio de la santa Iglesia su madre», véase la página 199 de la edición citada de Rodríguez Marín.

(44) El Renegado, al informarse de Zoraida y Agi Morato y hablar de ellos al Cautivo, está desempeñando la misma función de San Pedro, que comunicó a la humanidad lo que sabía de Cristo y de Dios.

de menos. Conviene indicar aquí que el dinero como símbolo del amor y caridad de Dios consta también en la fábula latina, y como tal constituye otra prueba de la identidad alegórica de Agi Morato.

Como resulta de lo dicho hasta ahora, el simbolismo Agi Morato-Dios está escondido más en lo que se dice de él y en las cosas que le rodean: la riqueza y el jardín. Así como en el caso de los personajes el anonimato intencional de Cervantes da más relieve a las figuras alegóricas, así también la falta de nombres topográficos realza estéticamente el simbolismo geográfico. Aparte de la casa de Agi Morato y el patio del baño, se nota una ausencia total de las calles, zocos, puertas y otros rincones de un Argel que Cervantes conocía posiblemente mejor que cualquier ciudad española. Dentro de esta mudez toponímica, brota de los labios de Zoraida el nombre sugestivo del jardín de su padre, el jardín de Agi Morato, *el único lugar de todo Argel que tiene nombre preciso.*

En sus cartas a Viedma, la hermosa argelina le exhorta una y otra vez a que no falte de ir al jardín de su padre. Las palabras que emplea en esto descubren las dos vertientes ambiguas de las expresiones anfibológicas. En su segunda carta dice: «procura saber el jardín...» (45). En otra ocasión el Cautivo cuenta que Zoraida le rogó que «supiese luego el jardín de su padre» (46). Estas expresiones, formadas con el verbo *saber,* parecen encerrar cierto interés. En un primer plano *saber* significa informarse del camino para ir al jardín. Pero también, en un plano más espiritual, tiene el sentido de conocer o experimentar algo espiritualmente, y en esa aceptación las frases se traducen por *procure conocer y experimentar con el alma el mundo de Dios y conozca con su espíritu el reino del Señor.*

Al llegar el Cautivo al jardín, la primera persona que encuentra es Agi Morato, el cual le habla «en lengua que en toda la Berbería, y aún en Constantinopla, se habla entre cautivos y moros, que ni es morisca, ni es castellana, ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual nos entendemos» (47). El Dios de todos los pueblos y de todas las naciones no necesita intérprete para hablar con los hombres; no habla un idioma determinado, sino *una mezcla de todas las lenguas* universalmente inteligible. Cervantes, en otro alarde de su arte simbólico, ha convertido la vulgar lengua franca de un musulmán en el habla divina de Dios.

La noche de la fuga, Viedma y sus cristianos llegan al jardín del padre y el Cautivo exclama: «quiso la buena suerte que, llegando a abrir la puerta, se abrió con tanta facilidad como si cerrada no estuviera». El jardín de Dios no se cierra con llaves y candados. Sus puertas se abren con mucha facilidad; sólo hace falta que lleguen los fieles con deseos sinceros de penetrar en él. Se trata, en rigor, de una puerta abierta en la morada de Dios y esta idea se halla con bastante frecuencia en el Nuevo Testamento y en la literatura religiosa. En el Libro del Apocalipsis, del evangelista San Juan, leemos:

---

(45) Ed. cit. III, p. 202.

(46) Ed. cit. III, p. 205. El mismo empleo de la palabra consta en *Los baños:* «escribió en fin / que sepamos el jardín de su padre Agimorato». BAE, tomo 156, p. 151.

(47) Ed. cit. III, p. 210.

> Yo conozco tus obras: he aquí, te he dado una puerta abierta delante de ti, y ninguno la puede cerrar; porque tú tienes una poquita de potencia, y has guardado mi palabra, y no has negado mi nombre (3:8) (48).

En este versículo Cristo habla a los fieles y les explica que para los que no han negado su nombre hay una puerta abierta en el cielo, la cual «ninguno la puede cerrar». Y en el capítulo siguiente del mismo libro bíblico, el primer versículo reza así:

> Después de estas cosas miré, y he aquí una puerta abierta en el cielo; y la primera voz que oí era como de trompeta que hablaba conmigo; la cual dijo: Sube acá, y yo te mostraré las cosas que deben suceder después de éstas (4:1).

La misma idea apunta José de Valdivielso en su *Vida y muerte del patriarca San Josef* (Toledo, 1604). En el Canto VII, el arcángel Gabriel es llamado a la morada de Dios, donde recibirá el encargo divino de anunciar a la Virgen que será Madre de Dios:

> *Humilde llega a la dorada puerta*
> *De oro terso labrada y cristal puro,*
> *Y al joven bello, por sí misma abierta*
> *Sobre los quicios de diamante duro* (49).

La morada de Dios, en donde entra Gabriel, es descrita por Valdivielso como un opulento palacio real. Según María Rosa Lida de Malkiel, la fuente de esta descripción es la Jerusalén celeste del Apocalipsis, libro bíblico, que, como iremos viendo, influyó enormemente en *El Cautivo*. Lo importante aquí, empero, es señalar la estrecha vinculación entre la puerta abierta del jardín y la misma idea que consta en el Apocalipsis y en el poema épico-religioso de Valdivielso. Los ejemplos citados son sólo algunos de los muchos que se encuentran en las obras de temas religiosos. El fenómeno de la puerta abierta es tan corriente en estas obras que incluso se ha dado el título de «apertura milagrosa». En otro estudio que preparamos volveremos a hablar de este motivo tan interesante y citaremos otros ejemplos que comprobarán el carácter divino del jardín de Agi Morato, verdadera morada de Dios en la tierra (50).

---

(48) Viene a ser muy significativo notar aquí que es, en efecto, el Renegado que llega al jardín primero, como guía de los otros, y encuentra la puerta abierta (p. 220). Sólo como renegado arrepentido puede entrar en el jardín de Dios. Es evidente que Cervantes, al presentar al Renegado encontrándose con una apertura milagrosa, pensaba en este versículo del Apocalipsis con su advertencia a los que niegan el nombre de Cristo.

(49) BAE, tomo 29, p. 164. Sobre este pasaje y el motivo de la apertura milagrosa, véase: María Rosa Lida de Malkiel, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», trabajo incluido como apéndice al libro de H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Méjico, 1956. La cita de Lida de Malkiel es de la p. 437.

(50) Como el nombre de Zoraida, el de Agi Morato es susceptible de una interpretación simbólica. Como es bien sabido, «Agi» es la forma española de «hayyi», el título honorífico que se da a los que habían hecho la peregrinación a La Meca. Pero el sentido propio

Con estas pruebas creo que se puede ver que el simbolismo Agi Morato-Dios, aunque tenemos un ejemplo interesante en la lengua franca que habla, más se manifiesta indirectamente por medio de las palabras de los otros, del hondo y significativo simbolismo del jardín. y del hecho de que se trata del padre de Zoraida-Cristo.

## LA TECNICA DEL AISLAMIENTO DE LAS FIGURAS ALEGORICAS

Muy sugestivo y curioso es el hecho de que en el jardín y casa de Agi Morato sólo tenemos noticias del padre y su hija. Zoraida surge ante nosotros no sólo como hija única y heredera de toda la hacienda de su padre, sino como una riquísima joven argelina que vive en una casa donde no vemos ni a los criados ni a los jardineros, ni a las amas y dueñas que siempre acompañan a las damas principales. En el jardín, cuando los cuatro soldados saltan las tapias para coger la fruta no madura, no es ni un criado ni un jardinero quien da la alarma, sino «un moro» sin calificativo («llegó un moro corriendo»). No hay ninguna indicación en la frase que siquiera nos dé a entender que se trata de un empleado de la casa. La noche de la fuga, además, no aparece ningún guardián, ningún criado, para dar voces de alarma. Misteriosamente, como la puerta que se abre milagrosamente, el hombre más rico de Argel vive sin mujeres, con una sola hija, en una casa donde falta, sin excepción, todo el personal numeroso que normalmente se encuentra en las casas de los hombres principales. La razón es evidente: Cervantes no quiere desviar la atención de la profunda alegoría del jardín y de sus dueños. En el pensil maravilloso de Agi Morato, en el jardín de Dios y Jesucristo en la tierra, sólo viven el Padre y el Hijo.

En realidad, lo que está haciendo Cervantes es aislar sus dos figuras principales para realzar su carácter alegórico. Es la misma técnica que se emplea en las artes plásticas, especialmente en la pintura. Según lo explica Angus Fletcher, el pintor alegórico presenta sus símbolos —balanzas de justicia, bolas de cristal, anillos, etc.— aislados y en un plano sin perspectiva, lo cual da la impresión, a veces, que el objeto simbólico sobresale del lienzo (51). También produce el mismo efecto con objetos desmesuradamente grandes y claramente perfilados en sus contornos. El propósito, evidentemente, es llamar la atención del público sobre la importancia del símbolo y es

---

de la palabra también es «santo», y este sentido agregado al apellido «Murad», la forma árabe de «Morato», produce algo que suena como «santa morada», si se añade una «a» final. De modo que Cervantes, al escoger el jardín de Agi Morato para su novela, pensaría en algo como «el jardín de la santa morada». El que salga este sentido, sin forzar en absoluto el valor de la palabra «hayyi» y con muy ligeros cambios foné.icos, es otra prueba del profundo valor simbólico del único lugar en Argel con nombre preciso. Otro detalle interesante que señala cierta divinidad en torno a la figura de Agi Morato viene a ser la representación de *Dios como dueño o jardinero de un jardín*, representación bastante frecuente en las alegorías de la Edad Media. Un ejemplo típico es el cap. 176 de la *Gesta Romanorum*.

(51) *Allegory: The Theory of a Simbolic Mode* (Cornell University, 1964), p. 87.

uno de los procedimientos más utilizados por el pintor catalán Salvador Dalí.

Cervantes, sin las ventajas de un pincel, tiene que recurrir a otros procedimientos, pero el resultado viene a ser idéntico. Su técnica de aislamiento de sus alegorías, en este caso Zoraida-Cristo y Agi Morato-Dios, es la de reducir al anonimato a todos los demás personajes y eliminar absolutamente todo lo accesorio y prescindible. De ahí la ausencia total de la verdadera vida argelina con sus famosas puertas, fuentes, zocos, templos de todas las tres religiones y mercados de esclavos. Cervantes ni siquiera nos da una descripción de la vida de los cristianos de los baños, sino una lista de las crueldades de su amo y la escena del patio que prepara la aparición de la caña, después de lo cual ya no se menciona más. En la parte del argumento que se desarrolla en Argel mismo, lo único que se nombra, lo único que verdaderamente cuenta es el jardín de Agi Morato. Todo va encaminado hacia aquel rincón mágico, todo lo que se dice o se refiere al jardín del moro más rico de Argel. Por eso Zoraida repite con resonancias místicas: «procura saber el jardín».

El jardín así entendido constituye el centro absoluto de la narración con el olvido total del resto de una ciudad y gran puerto que en aquellos tiempos palpitaba y vibraba con los múltiples incidentes de su diario acontecer. El jardín es el centro absoluto porque allí va a realizarse el hecho más trascendente de la historia: la Crucifixión de Cristo. De suerte que el autor siente la necesidad de separar y aislar aquel lugar sagrado, de apartarlo de lo vulgar y cotidiano, realzándolo por la eliminación de toda mención topográfica que pueda distraernos de la verdad esencial del centro. En el lienzo de Argel que pinta Cervantes sólo percibimos un patio, una ventana y un huerto, todo extrañamente perfilado y engrandecido por el prodigioso pincel de un visionario tocado por la gracia inefable de una maravillosa y peregrina inspiración.

Con la misma técnica empleada en el aislamiento estético del jardín, Cervantes llega a idénticos resultados con Agi Morato y su hija, sobre todo con ésta, la verdadera protagonista de la obra. Ya hemos notado que en la casa y en el jardín del moro, Zoraida vive sin madre, hermanos y demás parientes, y curiosamente sin el personal doméstico imprescindible para el mantenimiento de una casa principal. Más curioso aún es el que la crítica no se haya fijado en esta situación desconcertante, incluso cuando Cervantes mismo insiste explícitamente en lo misterioso del asunto. En la tercera jornada de *Los baños de Argel,* mientras tiene lugar la procesión de la boda, con Halima disfrazada de novia, Zahara se asoma a la ventana, llama la atención de don Lope y luego baja a abrirle la puerta. En esta escena, que se supone que tiene lugar en la entrada de la casa de Agi Morato, Don Lope y Vivanco se extrañan de la soledad de la casa y curiosamente de *la falta de criados:*

Vivanco: *De misterio no carece*
*estar Zara aquí y allí.*

Don Lope: *Este bien su fe merece,*
*y el estar tan sola aquí*
*la admiración en mí crece;*
*adonde ay tanto criado,*
*tal soledad se ha hallado;*
*todo es milagro y ventura* (52).

Las palabras claves de «admiración», «milagro» y «ventura», siempre muy importantes en Cervantes, revelan el desliz intencional de un autor que nos indica claramente que la soledad de la casa de Agi Morato tiene mucho de misterio. En *Los baños* este desliz pasa inadvertido, puesto que la gran cantidad de personajes y la riqueza episódica de la pieza no nos permiten descubrir la misma técnica de aislamiento que se manifiesta en *El Cautivo.* En cambio, si trasladamos el sentido de los versos de Don Lope a la novela, donde la soledad de la casa y del jardín es aún más notoria que en la comedia, tenemos la comprobación dramática de todo lo que veníamos afirmando acerca de símbolos aislados. Indica, además, que el procedimiento de realzar el valor simbólico por medio de la misteriosa aureola que el aislamiento produce, fue efectivamente algo consciente y meditado por el autor.

Con esta técnica, Cervantes ha engendrado de nuevo el arquetipo eterno de un mito divino. El jardín y su protagonista principal, perfilados con el pincel de un artista alegórico, se elevan a categoría de genuinos mitos poéticos. Tanto el jardín como Zoraida son los centros mismos de toda la obra; todo gira en torno a ellos, todo se dirige a ellos. Estamos aquí en lo que se llama la teoría de los «símbolos del centro». En la vida del hombre y en la expresión más espiritual de esa vida hay lugares sagrados que están libres de toda contaminación física y moral, lugares nimbados de la espiritualidad más pura donde el vicio y el mal no penetran. Ejemplos en la literatura son el *House of Holiness* y el *House of Tempereance,* en el *Faerie Queene,* de Edmundo Spencer; también los templos sagrados de la *Eneida,* de Virgilio. Estos lugares son auténticos campos sacrosantos, zonas de verdad absoluta donde tenemos la impresión que estamos a punto de captar la esencia misma de la existencia y del cosmos.

La novela corta de Cervantes, lejos de ser una narración de la vida de los cautivos de Argel, es un poema del cautiverio espiritual del género humano, el mito eterno y arquetípico del hombre en busca de su razón de ser y de su destino final. El lugar sacrosanto de ese poema mítico en *El Cautivo* es el jardín de Agi Morato, el centro de la verdad esencial de Cristo y de Dios. El lugar puro y libre de contaminación viciosa, el lugar donde ni siquiera se recuerdan los abominables vicios, crueldades y sevicias de la parte histórica de la novela. Como si fuera un imán espiritual, todo se encamina hacia ese centro de pureza con sus hierbas milagrosas y árboles frutales, todo se dirige hacia ese centro de verdad absoluta, donde con soledad divina vive el Hijo en el pensil encantado del Padre.

(52) *Obras dramáticas de Cervantes,* BAE, tomo 156 (Madrid, 1962), p. 176.

## CONCLUSION

Conviene ahora reunir todos los argumentos en torno a la cristología de Zoraida a fin de presentarlos esquemáticamente en un conjunto de pruebas, las cuales, al ser consideradas en su totalidad, demostrarán la solidez de las diversas y a veces sorprendentes afirmaciones que veníamos subrayando. El núcleo primordial de todas estas aserciones es, por supuesto, la figura de Zoraida; y al establecer definitivamente el valor simbólico de la gallarda argelina, los demás asertos acerca de los otros personajes llegan a ser patentes.

Zoraida es una figura alegórica conscientemente elaborada por un Cervantes imbuido del más hondo esteticismo cristológico. La misteriosa argelina presenta la siguiente serie de elementos que la enlazan entrañablemente con la personalidad divina y estética de Jesucristo:

1. La cristología fundamental de la narración de Ruy Pérez de Viedma se insinúa desde la primera aparición de Zoraida y el Cautivo en la venta: la llegada de la pareja se realiza con inconfundibles reminiscencias de José y María arribando a la posada del Nacimiento, reminiscencias subrayadas con la alusión a las malas acogidas que tuvieron los padres de Jesús en otras posadas antes de encontrar dónde alojarse. Este primer cuadro cristológico establece de un modo clarísimo el hondo ambiente simbólico del drama cristiano que se desarrollará en la relación del Cautivo.
2. La fábula latina de la *Gesta Romanorum*, ya establecida como fuente directa de *El Cautivo*, es una de las más importantes pruebas que señalan una cristología esencial en la figura de Zoraida. Cada uno de los cuatro personajes del relato alegórico de la *Gesta* figura en *El Cautivo* con idéntica función; y, como la hija del pirata en *De sectando fidelitate*, Zoraida desempeña la misma función literal de dar libertad a un cautivo con quien quiera casarse, y a la vez realiza el mismo gesto alegórico de librar al género humano de la esclavitud de Satanás.
3. La detalladísima correspondencia plástica entre el desmayo fingido de Zoraida y la *Piedad* de El Greco constituye una prueba verdaderamente espectacular e irrebatible en todo el sentido de las dos palabras.
4. En la escena del desmayo, el número de soldados turcos que saltan las tapias para coger la fruta no madura corresponde al número de soldados romanos que crucificaron a Jesucristo. El desmayo provocado por la idea de cuatro soldados que vienen a coger *fruta no madura* se explica mucho mejor dentro de la interpretación alegórica, pues en el plano literal un desmayo así provocado tiende hacia lo inverosímil.
5. El sentido árabe del nombre «Zoraida» se une de un modo inconfundible con uno de los símbolos más cristológicos del Apocalipsis de San Juan.

6. La existencia de una serie de detalles menores de inconfundible cristología: Zoraida, como hija única y heredera de toda la hacienda de su padre; como «deidad del cielo», venida a la tierra para el gusto y remedio del Cautivo; figura divina que habla *por señas;* lima de las cadenas del Capitán y sus cristianos; la que tiene «las llaves de todo», etc.
7. La función primordial de Zoraida —la de facilitar el rescate del Cautivo— ha sido explícitamente equiparada a la obra de redención de Cristo por el mismo doctor Antonio de Sosa, compañero íntimo del cautiverio de Cervantes.
8. Como remate para esta serie de elementos cristológicos, tenemos el impresionante cuadro de Zoraida-Cristo en la Ultima Cena. Mientras se desarrolla, en la narración del Cautivo, el apasionante drama de un Cristo que redime al género humano, Zoraida está sentada en una mesa no redonda ni cuadrada, sino *larga como de tinelo;* la hermosa argelina, nimbada de destellos astrales implícitos en el sentido árabe de su nombre, está colocada con precisión cervantina en el mismo lugar que ocupa Cristo en la Ultima Cena, según el modelo iconográfico establecido por el célebre cuadro de Leonardo da Vinci.

La cantidad y, sobre todo, la calidad de los argumentos aducidos aquí hacen la tesis de la cristología de Zoraida un imperativo insoslayable. Toda la intervención de la argelina, desde su llegada a la venta, se desarrolla dentro del más profundo alegorismo, el cual llega a su punto culminante cuando ella abandona al padre y la barca emprende la última etapa de su viaje. La cronología muy precisa de los acontecimientos desde la evasión del jardín hasta la llegada a España muestran claramente que la fuga se hace el viernes, el abandono el sábado y el arribo a la patria de los prófugos el domingo; es decir, la acción culminante de la novela se verifica, en el sentido místico, en los tres días cumbres de la Semana Santa. Toda esta cronología primordial cobra un sentido auténticamente apoteósico en la escena de la nave de la Iglesia triunfante, escena que tiene lugar precisamente al morir el sábado de la ley vieja (53).

Al dejar a Agi Morato solo, triste y abandonado en una solitaria playa desierta, la nave de la iglesia se aleja lentamente de la orilla bajo la luz crepuscular de un cielo meridional irisada de anuncios del Domingo de Resurrección que se acerca. Con el gozoso batir de doce santos remos, impulsados por doce santos hombres del remo, la nave surca el mar azul y resplandece, en toda su gloria mística, un cuadro primoroso: el deslumbrante e impresionante retablo divino de Cristo y sus doce Apóstoles en la nave de la iglesia, bajo el mando del renegado San Pedro, camino de la salvación del mundo.

Esta preciosa estampa no es, de ningún modo, el final de la historia alegórica que en *El Cautivo* yace enterrado en olvido secular;

(53) El muy interesante simbolismo del abandono de Agi Morato que gira en torno al conflicto entre las dos leyes y el tema del abandono de la madre Sinagoga por la hija Iglesia, tema de cierta frecuencia en la Edad Media, será tratado a fondo en nuestro futuro trabajo sobre *El Cautivo*.

no constituye lo más esencial y fundamental de la narración. Cervantes no se limita a la mera representación de unos cuadros religiosos, de unas sencillas estampas divinas en las que descubrimos al Cristo Redentor, la nave de la Iglesia, la superación de la ley vieja y la espléndida escena de la *Piedad*. Cervantes, en *El Cautivo*, se eleva a algo mucho más espiritual y original, se eleva a una altura simbólica jamás alcanzada por genios menos extraordinarios y solamente igualada en rarísimas ocasiones por los verdaderos gigantes de la literatura universal.

En nuestros futuros estudios veremos que Cervantes, como el ingenio que es, se yergue a una tremenda y espectacular cosmovisión que abarca y comprende el «Universo todo», según él mismo nos dice tan claramente en el *Quijote* de 1615. Y en aquella prodigiosa visión cósmica que se despliega milagrosamente con el toque mágico de una varilla de virtudes, las estampas divinas de Cristo y la Iglesia vienen a ser meras imágenes secundarias, ingeniosamente superpuestas a la insólita visión apasionante de un drama cósmico transido de los más hondos y originales conceptos escatológicos.

*GEORGE CAMAMIS*

96-02 57th Avenue
CORONA, New York
USA. 11368