

Imágenes cautivas y la convivencia con las imágenes en el Mediterráneo de Cervantes

Catherine Infante
University of Wisconsin–Madison

Las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas y emprenden viajes para llegar hasta donde están; se sienten calmadas por ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta. Con ellas expresan agradecimiento, esperan sentirse elevadas y se transportan hasta los niveles más altos de la empatía y el miedo. Siempre han respondido de estas maneras y aún responden así [...]. (Freedberg 19)

En un sugerente episodio a comienzos del cuarto libro del *Persiles*, es un retrato de la bella Auristela el desencadenante de una violenta contienda a muerte entre dos rivales ávidos por su deseo de posesión, el duque de Nemurs y el príncipe Arnaldo (IV, 2-3, 637-43). Todo comienza cuando el duque, mientras mantenía un íntimo e intenso diálogo con el lienzo de la anhelada Auristela, es sorprendido por el príncipe Arnaldo, una situación que genera un arrebato de furia y celos que cristaliza en un sangriento episodio. Este desenlace quizás no llamaría tanto la atención si el motivo de la disputa girara sólo en torno a la persona de Auristela; sin embargo el hecho de que el eje central del conflicto sea una pintura da una idea del influjo y relevancia que una imagen puede suscitar. Incluso la aparición en escena de la misma Auristela no ensombrece la trascendencia que su propia imagen posee, ya que los dos pretendientes a pesar de contar con la presencia física de su amada no desisten en el deseo de posesión de la pintura. Durante el transcurso de las páginas, humano e imagen establecen un paralelismo donde la representación de Auristela cobra la misma relevancia y significado que la propia persona a la que reproduce y tal y como afirma Mercedes Alcalá Galán, “Auristela se ha reducido a ser retrato de ella misma, o mejor, los retratos se han humanizado y poseen el mismo poder de atracción que la mujer a la que representan” (102). Este episodio de cierta manera propone un mismo estatus tanto para la imagen como para la persona, compartiendo ambas un mismo entorno en el que la humanización de la imagen es parte fundamental de su desarrollo, lo cual provoca diferentes tipos de reacciones y comportamientos en la mayoría de personajes implicados. Esta misma idea de un paralelismo conceptual entre imagen y persona definitivamente también se despliega en el mundo mediterráneo y además con el añadido de un entorno manifiestamente heterogéneo y cargado de matices.

En el Mediterráneo de los siglos XVI y XVII, además del continuo flujo de esclavos, cautivos, renegados, comerciantes y redentores, a veces las imágenes sagradas también se vieron envueltas en este escenario y de una forma u otra convivieron conjuntamente en este hábitat. Como muestra escrita, en su tratado del cautiverio argelino *Escuela de trabajos* (1670) el mercedario fray Gabriel Gómez de Losada dedica nada menos que la totalidad de su cuarto y último libro al cautiverio sufrido por una efigie de Cristo en Argel, la cual circuló entre musulmanes, cristianos y judíos. Este reiterado intercambio de manos y el cruce de fronteras geográficas, culturales y religiosas sin duda aportan a la imagen una peculiar condición, ya que su valor y deseo de posesión aumentan considerablemente a través de esta errante suerte. En este sentido, la figura de la cautiva Leonisa en *El amante liberal* de Cervantes también se ve abocada a este ávido intercambio y deseo de posesión. Su condición de esclava cautiva la predispone a ser deseada y valorada por diferentes propósitos, como amorosos, económicos o lujuriosos, y por personajes tanto cristianos como musulmanes y judíos. Este escenario de intercambios y anhelos relatado y vivido en primera

persona por la figura de Cervantes fue compartido y soportado tanto por personas como por imágenes, las cuales en diversas ocasiones experimentaron una suerte similar en ambos casos.

El presente trabajo tiene el fin de explorar este otro mundo del cautiverio mediterráneo, el de la circulación y uso al que las imágenes cautivas y demás símbolos religiosos se vieron sometidos en tierras africanas, y de qué manera diversos escritores de la época relataron esta convivencia e interacción con las imágenes en el cautiverio, ahondando en los efectos que para los diferentes integrantes de este medio propinó su puesta en contacto y en todas las repercusiones que se crearon a partir de esta coexistencia. Al contextualizar las imágenes en una variedad de obras de diferentes géneros, indagaré en la función que la imagen religiosa cumple en este contexto y de qué manera los diferentes miembros de este mundo se ven movidos o afectados por ella dentro de los testimonios escritos. Para esta causa, la obra de Cervantes nos proporciona algunas claves para entender desde otra perspectiva este otro ámbito del cautiverio, ya que dentro de este entorno en diversas ocasiones Cervantes pone ante nuestros ojos ciertos objetos de culto que aportan un significado oportuno a la situación vivida en tierras africanas. Al centrarnos principalmente en las obras cervantinas que tratan el cautiverio argelino, veremos entre otras cosas que si bien la imagen religiosa suele asociarse con el martirio en *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*, en “La historia del cautivo” del *Quijote* la imagen parece cobrar un uso más práctico en manos del renegado de Murcia y la argelina Zoraida.

Antes de adentrarnos en la obra de Cervantes, indagaremos en cómo otros autores de la época relataron la circulación de estas imágenes por el Mediterráneo, manteniendo, claro está, la ponderación oportuna y teniendo en cuenta que estos hechos descritos no son necesariamente un fiel espejo de la realidad. Con un telón de fondo en el que se conjuga de cierta forma lo divino y lo humano, llama la atención de qué manera tanto imágenes como personas se vieron envueltas en las mismas vicisitudes. No en vano algunos relatos ponen de manifiesto la captura sufrida por ciertas imágenes en compañía de personajes humanos, de la misma manera que se nos presenta su rescate. El mismo Antonio de Sosa hace alusión a algunas imágenes que, junto con otros cautivos reales, fueron capturadas de galeras cristianas por el famoso renegado calabrés ‘Ulūy ‘Alī, el mismo personaje que con el nombre de Uchalí es representado por Cervantes en el *Quijote*.¹ Curiosamente estas mismas imágenes cautivas fueron posteriormente quemadas en 1579 por orden del renegado Hasan Veneciano, a quien también Cervantes le hace un hueco en su obra. Según Sosa, éste mandó que “llevasen a la puerta de su casa las tres imágenes que diximos, y en una plaçuela que allí delante está, por orden de los morabutos, las hicieron pedazos y quemaron en un gran fuego”, todo ello debido a que se achacó a las imágenes la sequía que en aquella época asolaba la región (I: 159).

Otros como Jaime Bleda (398-403), uno de los más influyentes apologistas de la expulsión de los moriscos, y el cronista Gaspar Escolano (I: 508b-509a) relatan cómo se produjo en Argel el cautiverio y posterior rescate de un crucifijo junto a otros cautivos cristianos. Según Escolano, en 1539 “tomaron los corsarios moros de Argel un vajel de cristianos, y aportando con él a su muelle

¹ Antonio de Sosa ofrece un resumen de lo acontecido en las aguas del Mediterráneo a estas imágenes hechas cautivas por ‘Ulūy ‘Alī, y que posteriormente fueron a parar a Argel: “una dellas era la imagen de San Juan Baptista, que el Ochalí tomó en una de las galeras de Malta el año 1570, junto a la Licata, ciudad de Sicilia, y que se llamaba del nombre del mismo santo San Juan, y otra era del apóstol San Pablo, que tomaron en la galera *San Pablo*, de Malta, el año 1577, el primer día de abril junto a Cerdeña, y la tercera era del Angel santo, que tomaron en la galera *Santángel*, a los veintisiete de abril 1578, junto a la isla de Capri, pasando el duque de Terranova de Sicilia para Nápoles y España [...]” (I: 159). En la reveladora introducción a la obra de Sosa, María Antonia Garcés detalla la captura de Antonio de Sosa producida el 1 de abril de 1577 en la galera *San Pablo* (41-42). Según relata Sosa, una de estas imágenes provino de la misma galera en la que el propio Sosa fue cautivado.

al desbalijar la ropa, toparon con un grande y formado Crucifijo” (I: 508b). Después de este suceso, unos mercaderes cristianos de Valencia que se encontraban en Argel para negociar el rescate de sus dos hermanas cautivas, al conocer la existencia de este crucifijo y como si de un cautivo humano se tratara, también intentaron rescatar esta figura y ofrecieron “por el rescate lo que podía costar el mejor cautivo” (I: 508b). La continuación de este relato es narrada tanto por Bleda como por Escolano de manera análoga. Según ambos autores los argelinos que estaban en posesión del crucifijo no quedaron satisfechos en un primer momento con la cantidad ofrecida por su rescate, así que creyendo que sacarían un mayor rédito fijaron el precio de la figura en base a su peso. Pero lo que parecía ser un lucrativo trato para los poseedores de la imagen acabó tornándose en un acto milagroso que no reportó los beneficios esperados, ya que la balanza no se compensó hasta que no quedaron de un lado la suma de treinta monedas, curiosamente la misma cantidad con la que según el Nuevo Testamento fue vendido Jesucristo. Este rescate culminó con el traslado a Valencia de la imagen y a su llegada con una devota y solemne procesión.

Unos años más tarde, en 1625, Fray Juan Ximénez publica un libro que previamente fue escrito por Fray Antonio Juan Andreu de San Joseph y que trata también sobre el rescate de esta misma imagen cautiva, describiéndose con todo lujo de detalles los milagros asociados a su liberación. A pesar de que este libro se titula *Relación del milagroso rescate del Crucifijo de las monjas de S. Joseph de Valencia, que está en Santa Tecla, y de otros*, la obra en realidad aborda otros temas además del rescate de esta imagen. El texto fundamentalmente relata la historia de este crucifijo describiendo los condicionantes que provocaron su viaje entre Argel y Valencia, pero además va intercalando sin ahorrar en sentimientos y emociones encontradas las historias de las dos hermanas Medina, Úrsula y Madalena, quienes fueron cautivadas de la costa levantina por unos corsarios musulmanes. Después de hacer los hermanos de éstas hasta cuatro viajes a Argel con la intención de rescatar a las hermanas, Andrés y Pedro Medina acaban consiguiendo liberar a la hermana mayor, Úrsula, junto a su hijo y la imagen que titula el libro, pero Madalena no corre la misma suerte que su hermana y se queda en Argel en posesión del cadí, ya que “ni por oro, ni por plata, ni por algún otro interesse, ni por ruegos, ni obligaciones, había de vender ninguna de sus cautivas” (Andreu de San Joseph 273). Esta temática relacionada al rescate de una imagen religiosa es también tratada por el pintor valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa, el cual en 1623 representó sobre un lienzo el milagroso suceso ocurrido a los hermanos valencianos Andrés y Pedro Medina. Este cuadro recoge la escena en la que la balanza queda equilibrada en el momento que tan sólo treinta monedas actúan como contrapeso.²

² Sobre el Cristo del Rescate en Valencia y su culto véanse Rafael Lazcano; Carmen Rodrigo Zarzosa; Luis Arciniega García. En relación al cuadro del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa véase el catálogo de exposición editado por Alfonso E. Pérez Sánchez (32-33, 70-73).



Jerónimo Jacinto de Espinosa, *El milagro del Cristo del Rescate*, 1623
Valencia, colección particular

Estos relatos relacionados con imágenes cautivas no solamente revelaron supuestos actos de redención vividos en la figura de cristos y santos, sino que también la Virgen fue protagonista de algunas de estas relaciones de prodigiosos cautiverios y milagrosos rescates. El fraile trinitario Cristóbal Granados de los Ríos en una de sus obras cuenta el rescate en Argel de “una Imagen de Talla de la Virgen, con su hijo en los brazos” en 1618 (63). Esta imagen mariana parece que sigue la misma suerte descrita en el caso anterior, pues “Hizo el Turco en ella muchas irrisiones” y tras peligrar de ser arrojada a las llamas se intenta negociar un rescate que salvaguarde la integridad de la imagen y que la haga llegar a tierras cristianas. Los detalles que se establecieron para su venta

siguieron las mismas pautas que se llevaron a cabo en la transacción del Cristo del Rescate, ya que este corsario turco ofreció dar la imagen por su mismo peso en monedas. Milagrosamente la imagen de la Virgen “no pesó mas de quinze reales, que es la mitad en que su Hijo fue vendido”, y que curiosamente es justo también la mitad de las monedas que se requirieron para el rescate de la imagen de Cristo anteriormente mencionada (64). Tal y como les sucediera a otras imágenes religiosas que también fueron redimidas, esta figura de la Virgen vuelve con los redentores a Madrid y participa en una procesión encabezada por las autoridades eclesiásticas.

De la misma forma es significativa la situación que se daba con algunos redentores, los cuales se aventuraban al otro lado de la orilla con la esperanza de rescatar cautivos cristianos, dándose a veces el caso en el que se incluía alguna imagen que otra a la lista de rescates. Como muestra de ello, algunos redentores de la Orden de la Santísima Trinidad dejaron constancia escrita de las imágenes que se incorporaron en los rescates de cautivos. El padre fray Raphael de San Juan, por ejemplo, cuenta cómo en Argel y en el año 1642 además de rescatar a 156 cautivos también se recuperó “una Imagen de nuestra Señora” (103), y años más tarde, en 1674, se rescató en Tetuán y Salé “una Imagen de la Virgen Santísima Señora nuestra, muy ultraxada de los Moros” junto a 128 cautivos (104). Incluso este mismo padre trinitario da testimonio de cómo entre los 211 cautivos rescatados en 1682 también “redimieron diez y siete Imágenes Sagradas, con todos los Ornamentos, Cruces, y Vasos Sagrados, que los Moros avían cogido en el Presidio de la Mamora” (104-05). Entre estos objetos de culto se encontraba la escultura de Jesús de Medinaceli que quizás sea una de la imágenes rescatadas que cuente con un mayor reconocimiento y que en la actualidad es venerada devotamente en Madrid.³

Centrémonos ahora en la obra de fray Gabriel Gómez de Losada, la cual nos dará algunas claves a la hora de interpretar la peculiar relación que se produjo entre el cautiverio y la imagen religiosa, sin dejar atrás el empleo que de estas imágenes se llevó a cabo en este particular medio. Se trata de un entorno en el que acontece un cautiverio tanto humano como de imágenes y que se produce en el mismo Argel en el que Cervantes permaneció cautivo, eso sí varias décadas antes de que la acción de la obra del clérigo tuviera lugar. Tal y como Gómez de Losada relata en su prólogo, el propósito por el que es concebido su tratado *Escuela de trabajos* no es otro que el de mostrar la crueldad a la que fueron sometidos los cautivos cristianos confinados en Argel. Es innegable que con ello también se intente mover a los fieles a que se alineen de forma activa con la causa redentora, además de ofrecer prácticas recomendaciones a otros redentores que como él también se embarcaron en el rescate de cautivos en Argel, todo ello basado en su propia experiencia redentora. No en vano el fraile relata su vivencia personal acaecida en Argel en el año 1664 y posteriormente en un segundo viaje en 1667. En este sentido, su obra sigue las mismas líneas de otros tratadistas religiosos anteriores quienes también desarrollaron varias directrices sobre el cautiverio en el Norte de África, como Antonio de Sosa, Pierre Dan y Jerónimo Gracián. De hecho y como ha señalado María Berta Pallares Garzón, Gómez de Losada en algunos momentos de su obra usa como modelo la *Topografía e historia general de Argel* (1612) de Antonio de Sosa, todo ello a pesar de que el propio Gómez de Losada anuncie en su prólogo no tener conocimiento de que exista otro libro hasta la fecha con la misma temática que su obra (103). Sin embargo, lo que más llama la atención y que no está recogido en la obra de Sosa surge de su experiencia personal al rescatar una efigie de Cristo en Argel. Esta figura que circuló entre moros,

³ María Cruz de Carlos Varona estudia en su artículo citado la trayectoria de la imagen de Jesús de Medinaceli entre el Norte de África y España dentro del contexto de otras imágenes rescatadas en la misma época. Para más detalles sobre esta extraordinaria imagen, véase Domingo Fernández Villa.

cristianos y judíos se erige en protagonista central del último libro de su tratado, titulado “Del mejor cautivo rescatado”.

Gómez de Losada nos da a conocer la existencia de esta efigie a través del relato de una de sus incursiones redentoras en el Norte de África. Según se describen los hechos, los pormenores que acabaron situando a la imagen en Argel no son conocidos en primera persona por el fraile redentor y quizás debido a este desconocimiento empezamos a tener un conocimiento más exacto de esta figura una vez que ya se encuentra en el cautiverio y entra en contacto con el autor del relato. Según el testimonio del autor esta imagen fue cautivada en aguas mediterráneas por una embarcación de procedencia turca mientras era transportada en un navío italiano, siendo posteriormente trasladada a Argel donde fue vendida tres veces: “una en el Duan, donde se vende lo que apresan los Turcos; otra del Turco que la vendió al Judío, y la tercera vez, quando se la compré” (537). Dado que uno de los propósitos del tratado de Gómez de Losada era el de mostrar la crueldad existente en el cautiverio argelino, era de esperar que el personaje de un corsario turco hubiera jugado un papel más protagonista a la hora de tener bajo su posesión a esta efigie. Quizás por la falta de un testimonio fiel o por la no implicación del autor en los hechos, sorprende que se le atribuya un papel tan secundario a la figura del turco, del que tan sólo conocemos su genérica denominación. Gómez de Losada sólo da a entender que para este turco la efigie debería de haber tenido el suficiente valor como para apropiársela y luego venderla junto al resto de la captura, una venta que acaba consumándose en favor de un judío en Argel.

El primer encuentro de esta imagen de Cristo con Gómez de Losada se produce mientras éste se encontraba inmerso en la negociación del rescate de varios cautivos cristianos. El personaje judío que compra inicialmente la imagen, del cual tampoco se nos revela el nombre a lo largo del relato, es el que espontáneamente ofrece la imagen a Gómez de Losada, exclamando: “Papaz, detente, y cómprame este Christo tuyo, por lo que quisieres, que yo te le daré barato” (502). Al fraile mercedario le cuesta concebir que la imagen no sea estimada en la medida que según él le correspondería, y le contraría que alguien esté dispuesto a venderla por un precio tan bajo, de hecho en su opinión “el que dexa al arbitrio del comprador lo que vende, es señal, o que no sabe su valor, o que lo estima en poco” (502). De manera que Gómez de Losada, sin intentar rebajar el precio, acepta la oferta del judío y compra la imagen por treinta y dos reales de plata. A pesar del precio tan exiguo con el que bajo la óptica del autor es vendida la efigie, el fraile no desaprovecha la oportunidad de asociar al judío con la codicia, aunque proporcionando un incoherente motivo, ya que el judío se dispondría a quemar la imagen si no hubiera encontrado un comprador. En caso de que quedara algún género de duda para los lectores, Gómez de Losada hace la obvia conexión de asociar al judío, vendedor de esta efigie de Cristo, con el personaje bíblico de Judas. En relación a esta analogía con la figura de Judas, hubiera parecido oportuno que la imagen se vendiera por la cantidad de treinta monedas tal y como sucedió con la figura bíblica.⁴ Sin embargo parece que Gómez de Losada intenta amoldar su relato con una visión más práctica, ya que en este caso el precio en el que es fijada la venta es de cuatro reales de a ocho que equivaldrían a treinta y dos reales de plata.

Según el fraile mercedario, todo este regateo y proceso de negociación al que la imagen fue sometida es en cierto modo el mismo trámite que con los cautivos de carne y hueso se llevó a cabo para su puesta en libertad y posterior vuelta a España. De esta forma para Gómez de Losada esta imagen, la cual se convierte en protagonista de su cuarto libro, pasa por las mismas

⁴ Como ha señalado María Cruz de Carlos Varona al analizar la imagen rescatada del Cristo de Medinaceli, la cantidad de dinero en la que se pacta la venta no es arbitraria, ya que con ésta y otras imágenes rescatadas de la misma índole la cantidad de treinta monedas fue empleada para relacionar la historia de la imagen con la Pasión de Cristo (335).

penalidades y sucesos que muchos otros cautivos confinados en el Norte de África, y así de cierta forma se le imprime a esta figura un halo terrenal que le acredita unos atributos indudablemente humanos, situándola en un mismo plano que el resto de cautivos. No en vano a esta talla no sólo se le da un papel sagrado o de adoración, ya que la forma en la que Gómez de Losada la presenta incita a considerarla como si de un cautivo humano se tratara. De hecho el encabezamiento que elige el autor para comenzar este capítulo es bastante sugerente en cuanto a este concepto y el hecho de iniciarlo con el título “Del mejor cautivo rescatado” nos da una idea de hasta qué punto el autor trata de proveer a esta imagen de tintes humanos. Llama además la atención que el vocabulario empleado para relatar los diferentes episodios a los que la imagen se ve expuesta sea de la misma índole que el usado para describir los sucesos vividos por el resto de cautivos: es “cautivada”, “vendida”, “maltratada”, “injurada” y por fin “redimida”. Un ejemplo bastante visual de esta concepción humana además de divina de esta imagen de Cristo se produce en el momento en el que la imagen llega a la corte de Madrid y como si fuera uno más de ellos participa en una procesión junto al resto de cautivos: “Hizose la Procession en esta Corte tan solemne, y del concurso, qual no se veio jamas, con los Cautivos, y el Santíssimo Christo, como el principal rescatado” (511-12). Si el cautiverio es entendido a veces como una *imitatio Christi* donde los propios cautivos son infringidos con las mismas calamidades que padeció Jesucristo en su Pasión, esta imagen se convierte en efecto en el mejor de los cautivos, ya que no sólo imita a Cristo en su comportamiento sino también en su aspecto físico.⁵ De hecho, Gómez de Losada, antes de abordar cualquier otro tema y previo paso a entrar en los detalles de su cuarto libro, anuncia la clara relación en la trayectoria de esta imagen cautiva con la Pasión de Cristo: “Y para el assumpto del capítulo hemos de entrar en una meditación de la sacrosanta Passión de Jesu Christo, y es que en qualquier passo della, le hallaremos, no solamente con dolores intensísimos, y acervos, sino también sumamente injuriado, lleno de afrentas, oprobios, y valdones” (497-98).

Este mismo concepto de imagen y cautiverio asociado al momento de la Pasión y muerte de Cristo lo encontramos a veces insertado en actos de martirio, lo cual sin duda alguna dota al ya de por sí trágico episodio de mayor épica y dramatismo. Curiosamente en las dos comedias de Cervantes que se desarrollan en la ciudad de Argel, nos encontramos ante un episodio de martirio en el que trascendentalmente se ve envuelta una imagen de la cruz. Al final del primer acto de *El trato de Argel*, el muchacho cautivo Sebastián relata el martirio del que acaba de ser testigo y cuenta cómo en represalia por la condena a muerte y posterior ejecución en la hoguera de un morisco en Valencia, los parientes de este morisco movidos por la sed de venganza determinaron de la misma forma quemar a un cristiano en el mismo instante en el que se hicieron eco del fatal desenlace de su allegado.⁶ El cristiano escogido para pagar esta muerte fue un sacerdote valenciano, el cual significativamente llevaba entretejida en sus ropajes una cruz a la altura del pecho:

Prendieron éste a gran priesa
para ejecutar su hecho,
porque vieron que en el pecho
traía la cruz de Montesa,

⁵ Por citar algunos ejemplos, Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Beatriz Alonso Acero (12) señalan en la introducción del *Tratado de la redención de cautivos* cómo Jerónimo Gracián describe la experiencia en el cautiverio tunecino con un claro reflejo de la Pasión de Cristo, al igual que José María Parreño (16) aprecia este mismo paralelismo en la obra de Antonio de Sosa.

⁶ Se trata del martirio sufrido por el fraile valenciano Miguel de Aranda en venganza por la muerte del morisco Alicax narrado por Antonio de Sosa (III: 137-55). Steven Hutchinson (2012, 67-68) y Emilio Sola y José F. de la Peña (130-31; 196-203), entre otros, estudian el martirio de este fraile valenciano en la obra de Sosa y Cervantes.

y esta señal de victoria
 que le cupo en buena suerte,
 si le dio en el suelo muerte,
 en el cielo le dio gloria;
 porque estos ciegos sin luz,
 que en él tal señal han visto,
 pensando matar a Cristo,
 matan al que trae su cruz. (I, vv. 531-42)

Atendiendo estrictamente a los hechos acaecidos en el texto cervantino sería atrevido apuntar que la elección del religioso como chivo expiatorio se debiera primordialmente al emblema religioso del que hacía alarde, aunque parece oportuno reflexionar sobre el papel que de alguna forma desempeñó el símbolo cristiano en el infeliz desenlace. El acto de ejecutar en tierras africanas un ojo por ojo en la figura de un religioso y que curiosamente mostraba una cruz en su pecho parece que le aporta a la escena un mensaje subyacente. Más que una represalia particular se podría entender que se estuvieran traspasando las fronteras de lo individual para alcanzar así un daño más ambicioso y profundo, como sería el de embestir contra las creencias de toda una sociedad. Este mismo episodio también es recogido por Lope de Vega en su comedia *Los cautivos de Argel* aunque –como señala Steven Hutchinson– de una manera más trágica si cabe y añadiendo una vuelta más de tuerca al dramatismo de la escena (2012, 68-69). En la comedia de Lope, la cruz y el religioso también comparten protagonismo en el momento del martirio, salvo que esta vez la cruz no aparece sobre los ropajes del mártir sino que es marcada a cuchillo sobre su mismo pecho. El cautivo Saavedra relata la escena de esta manera:

Miró, en efeto, la cruz,
 y queriendo el enemigo
 hacer la misma en el pecho
 que adoraba en el vestido,
 otra le hizo (¡ay de mí,
 piedra soy, pues esto os digo!)
 con un cuchillo afilado,
 que fue pincel el cuchillo.
 La sangre dio la color,
 la tabla el pecho bendito,
 y así, en cruz, quedó en él
 de esmalte rojo encendido.
 Si le queréis ver, miralde,
 al sacerdote divino,
 ofreciendo a Cristo el alma
 que es hostia del sacrificio. (III, 248-49)

Esto sin duda aporta a la escena un tinte más macabro que intensifica el acto de martirio y a la vez une de cierta manera el destino de ambos, imagen y cautivo. Este escenario en el que tanto una imagen de culto como un cautivo se hallan destinados a una misma suerte y abanderando ambos una misma causa es en esencia similar a ciertos pasajes representados en el texto de Gómez de Losada, lo cual nos da una idea más fundada de la asimilación de las imágenes con el cautiverio y el martirio.

Esta serie de represalias que tienen como acicate un suceso ocurrido en la orilla contraria del Mediterráneo, además de encontrar venganza en una figura humana como fue el caso del fraile

Miguel de Aranda, también apuntan en ocasiones a imágenes sagradas, las cuales al estar igualmente marcadas con un carácter religioso las hacen valedoras de convertirse en el centro de las iras. Gómez de Losada relata cómo en el año 1666 unos cristianos genoveses capturaron a un renegado corsario de Argel y como castigo por sus actos de piratería y desobediencia a la fe católica fue condenado a ser quemado en la hoguera. Cuando esta noticia llega a Argel, se manda que “fuesen a los Oratorios [en Argel], y que quemasen todas las Imágenes, y cosas sagradas que hallassen” (368). No obstante en el caso de estas imágenes también condenadas al fuego, el destino aguardó un final más benévolo ya que algunos cautivos de Argel descubrieron las intenciones que para estas imágenes se tenía, poniéndolas a buen recaudo y salvaguardándolas de los musulmanes y de ser reducidas a cenizas. De esta forma vemos cómo en los casos mencionados anteriormente tanto imagen como persona, revestidas ambas de una aureola espiritual, comparten un mismo destino que les confiere una cierta similitud y que les aporta valores comunes que las ubican en un mismo plano.

Situándonos en la comedia cervantina *Los baños de Argel*, algunas de las imágenes de adoración que se dan cita en la obra también aparecen en escena en el preciso momento del martirio de algunos de los personajes o en relación a diversos pasajes asociados a la Pasión de Cristo. Es el caso del renegado Hazén, el cual en venganza por la despiadada crueldad que el también renegado Yzuf tiene con sus propios compatriotas, le da muerte a este último en un arrebato de cólera. En represalia a este crimen y con el añadido de anunciar Hazén públicamente su fe cristiana, el cadí de cierto modo se ve obligado a condenarle a un empalamiento inminente, lo cual es convertido por el propio Hazén en un acto de martirio y de expiación por sus faltas pasadas. Es precisamente en este momento cuando el doblemente renegado cervantino “saca una cruz de palo”, recreándose así una escena cargada de grafismo y que le otorga al acto de la muerte un valor vinculado a un sacrificio de origen piadoso (I, vv. 667-881). Esta instantánea recreada por Cervantes en la que una cruz es sostenida por las manos del renegado nos deja entrever una vinculación de un martirio sumamente anhelado con el sacrificio que está representado en el icono. Parecido a este acaecimiento, aunque en un contexto diferente, es el incidente descrito por Antonio de Sosa en su *Diálogo de los mártires de Argel*. El teólogo portugués describe cómo unos renegados de diversas naciones antes de partir en un viaje en barco junto a su amo Hasan Veneciano tramaron una rebelión contra éste durante el transcurso de la travesía marítima. La causa que les incitó a estos renegados a plantear una rebelión tiene tintes similares a la que movió al personaje cervantino Hazén a cometer el asesinato contra su semejante: la extrema crueldad con la que se empleaba y su maliciosa condición. Debido a que uno de los renegados se desmarca del intento de motín y revela el plan a su amo Hasan, esta rebelión no llega a buen puerto y en reprimenda se ordena la muerte de los conspiradores. Entre éstos se encontraba el renegado Yzuf, el cual en un momento de su martirio y tras perder las cualidades del habla “con los dedos de la mano derecha hacía de continuo la señal de la cruz” (III: 159). Al igual que en el caso de martirio del renegado cervantino, nos encontramos aquí a un personaje que en el momento quizás más dramático de su existencia es asociado con una imagen de una cruz, lo cual le concede un final que le emplaza a una dimensión más allá de lo terrenal.

Otro acto de martirio relatado en *Los baños de Argel* y que también cobra un especial sentido en su contexto visual, además de guardar relación con la imagería religiosa, es el suceso de martirio del personaje Francisquito. Al final del segundo acto se produce un diálogo entre los niños Francisquito y Juanico en el que a la vez que juegan se reafirman en su religiosidad cristiana y recitan diversas oraciones. Al presentarse el cadí y contemplar la escena, se desencadena una tensa situación en la que los niños se ven obligados a explicarle cuál es el motivo de sus oraciones

y a quién van dirigidas. Esta circunstancia es tomada por el cadí como una afrenta personal, así que se decide con determinación a que los niños renieguen de la religión cristiana, dejando en suspense los medios que serán empleados para llegar a este fin. Antes de saberse el desenlace deparado a los hermanos, y teniendo en cuenta el estudio que nos trae entre manos, parece significativo que Cervantes introduzca una escena en la que se recrea la celebración de la Pascua oficiada por los cautivos cristianos y observada con curiosidad por otros personajes musulmanes. Como preludeo de lo que más adelante verá encarnado en la figura de su propio hijo Francisquito, el padre de estos dos niños también es uno de los muchos personajes que participan en esta celebración conmemorativa de la Pasión de Cristo. Después de concluir esta escena, la obra se encamina por otros derroteros hasta que unas páginas más adelante nos encontramos con el padre de Francisquito abatido por la noticia del triste desenlace de su hijo. Como la crítica ha venido ya señalando, es evidente cómo los sucesos sufridos por este niño en Argel son un claro reflejo de la Pasión de Cristo,⁷ pero además, al recrearse una representación tan visual del trance al que es sometido el personaje y que la obra describe como “Atado está a una columna, / hecho retrato de Cristo, / de la cabeza a los pies / en su misma sangre tinto”, se nos evoca un ejemplar hecho hombre de la imaginería barroca y en concreto una figura de un Cristo pasionista (III, vv. 352-55). El cuadro que nos muestra Cervantes es uno de los instantes del martirio de un niño, un inocente que por su mera condición de cristiano es torturado hasta la muerte y de cuyo proceso de martirio sólo nos llega una estampa concreta. De esta forma además de asociarse el sufrimiento y muerte del niño con la Pasión de Cristo, nos encontramos ante una escena en la que por medio del martirio un personaje humano se convierte en cierto modo para el lector en una figura escultórica de Jesús durante su Pasión. De hecho, esta viva representación de Francisquito en el momento de su martirio recuerda la iconografía religiosa del Niño Jesús de Pasión en la que se le representa con una cruz, vinculando así la infancia de Cristo con su Pasión y muerte.⁸ El artista Alonso Cano plasma en una de sus esculturas esta asociación de la infancia con la Pasión, dando forma a un pueril Jesucristo portando una cruz al hombro.

⁷ Entre otros críticos, Jean Canavaggio puntualiza la siguiente aclaración en las notas de su edición de *Los baños de Argel*: “En este sentido, Francisquito viene a ser *figura* de Cristo, a quien imitará en el martirio, en tanto que en el *ser* del cadí, su verdugo, revive Poncio Pilatos” (180).

⁸ En lo referente a la imaginería del Niño Jesús de Pasión en la cultura barroca véanse el estudio de Juan Antonio Sánchez López y el de Ana García Sanz. Esta última también apunta cómo ciertos escritores áureos como Lope de Vega y Calderón de la Barca incluyeron esta temática en algunas de sus obras (302-03).



Alonso Cano, *Niño Jesús nazareno*, 1657
 Madrid, Iglesia de San Fermín de los Navarros
 Fotografía: Album /Art Resource, NY

Como hemos visto hasta ahora, algunas de las imágenes que en estas obras aparecen en escena, además de estar presentes en el momento del martirio, se convierten en testigos privilegiados de estos tormentos y de cierta forma ayudan a dar más valor al sufrimiento y muerte del reo. Toda esta suma de suplicios que se da en el cautiverio invita a una recurrente analogía con la Pasión de Cristo y es precisamente esta posibilidad de poder considerar estas imágenes que representan a Jesús en su Pasión lo que provoca una inexorable disyuntiva entre los escritores cristianos y los escritores musulmanes del Norte de África a la hora de relatar los pormenores del cautiverio, tal y como explica Nabil Matar (40-41). Según este crítico, podría ser este hecho una de las causas por la que podría explicarse el escaso volumen de escritura en árabe que tiene como temática el cautiverio de esta época. Ciertamente un cautiverio en el que el propio sufrimiento y

humillación pudiera equipararse al padecimiento que siglos atrás sufriera la principal figura de la cristiandad suponía un aliciente a la hora de su representación, del cual los escritores musulmanes carecían, teniendo además en cuenta la gran cantidad de iconografía existente que representaba la Pasión de Cristo y que podría haber servido de inspiración añadida. En otros textos donde se relatan sucesos en los que según estos autores son las mismas imágenes las que se consideran cautivas y expuestas al suplicio, es la propia imagen la que cobra valor precisamente al pasar por la experiencia del cautiverio y debido a las adversidades que sufre en este espacio mediterráneo. Tomando como referencia el cuarto y último libro del tratado de Gómez de Losada, vemos cómo la efigie de Cristo detallada en la obra adquiere más valor precisamente a través de su paso por el cautiverio en Argel, el cual –y su circulación por aguas mediterráneas– le hace sufrir una serie de afrentas y dificultades que dota a esta imagen de una particular consideración. Sin este proceso de sufrimiento y sin haber soportado toda una serie de calamidades, esta efigie de Cristo sería simplemente otra imagen religiosa más y no habría obtenido el estatus alcanzado, y como refleja el autor no representaría tan viva y eficazmente el sufrimiento que la propia figura encarna. Es por eso por lo que estas adversidades vividas en el cautiverio le otorgan un mayor valor y admiración, y es precisamente este motivo lo que incita al autor a compartir las desventuras y prodigios ocurridos en torno a esta imagen, “para avivar en su devoción la de los Fieles, que ha de ser muy grande, sabiendo el origen de su libertad, los portentos, y maravillas, que ha obrado después que está entre Católicos” (496). Es además esta experiencia la que le concede a la imagen la posibilidad de ser relacionada con la Pasión de Cristo, y todo ello por la “semejança con su original” (538). Para enfatizar este punto, Gómez de Losada explica cómo algunos de los más reputados pintores han intentado hacer una réplica de la imagen aunque siempre sin éxito. Según el fraile mercedario, ni los mejores artistas de la Corte que intentaron copiar la imagen pudieron captar en sus obras lo que tan “al vivo representa a Jesu Christo” (538).

Sería conveniente llegados a este punto contextualizar algunas de las obras mencionadas en este estudio y reflexionar sobre la intencionalidad de autores como Gómez de Losada y Antonio de Sosa a la hora de publicar estos textos que trataban la temática del cautiverio. Hay que tener en cuenta que la gran mayoría de estos relatos tenían un propósito principalmente propagandístico y su discurso estaba dirigido a concienciar a la sociedad de la importancia de una empresa tan estimable como la de rescatar cautivos, la cual requería la financiación adecuada. Es por eso por lo que sin duda alguna estos relatos no fueron escritos con una finalidad gratuita y sería oportuno cuestionar en cierta medida la manera en que estos autores conceptualizaron el valor atribuido a estos iconos, tomando como referencia para qué o para quiénes tendría un especial significado la circulación de estas imágenes. Si además el supuesto valor de algunas de estas imágenes dependía de su paso por el cautiverio o el nivel de crueldad al que eran sometidas por sus contrarios, es obvio que enfatizar este desacato sería un componente necesario para dar más peso a esta idea, independientemente de que haya ocurrido realmente o no. De hecho y a pesar de esta inclinación en dar testimonio de cierta aversión hacia las imágenes por parte de algunos individuos en el Norte de África, en otras ocasiones los mismos autores representan una coexistencia afable entre la imagen religiosa y fieles de diferentes religiones. El mismo Gómez de Losada, si bien encaminó parte de sus escritos a narrar con todo lujo de detalles y sin escatimar en adjetivos las provocaciones y afrentas recibidas por algunas de las imágenes que se encontraban en Argel, paradójicamente en determinados momentos de su relato parece ser consciente del respeto que bajo su óptica recibía especialmente el Santísimo Sacramento, incluso por parte de los musulmanes, ya que como él mismo relata, “algunas Turcas y Moras les dieron algunas veces velas de cera, para que ardiesen delante del Santísimo, y otras cosas tan particulares, de que se podría

hazer un largo tratado” (371). En este mismo sentido Jerónimo Gracián en su *Peregrinación de Anastasio* también representa la forma en que se usaba y valoraba la imagen en el cautiverio norteafricano, ofreciendo ejemplos de diferentes posturas en cuanto al tratamiento de objetos de culto. Por un lado, el autor relata con toda crudeza cómo, cuando fue cautivado, un turco le marcó las plantas de los pies con un hierro candente, dejándole grabada la señal de la cruz. Cuando Gracián pregunta el porqué de esta cruel práctica, unos cautivos cristianos le explican que “en oprobio de la cruz de Jesucristo la hacen en la planta del pie del sacerdote que hallan” (92).⁹ Es curioso cómo de forma contraria a esta demostración de vejación a la cruz nos encontramos ante un relato del mismo autor, el cual es recopilado por su biógrafo Andrés del Mármol, en el que la figura de otra cruz es tratada más benignamente por un personaje que no confiesa con el cristianismo. Este testimonio nos da una idea de los diferentes valores y usos que estos elementos podían adquirir entre la gran diversidad de géneros existentes en el cautiverio. El relato cuenta cómo al explicar el significado del crucifijo a un “turcazo borracho” llamado Resuán, cada vez que pasaba éste por delante de él “daba un áspero o dos para aceite de la lámpara y se enojaba mucho si la hallaba muerta” (Gracián 103, nota 3). En cualquier caso no deja de sorprender que esta anécdota benévola sobre este tratamiento hacia un icono cristiano sea descrita a través de un musulmán en estado de embriaguez. Esta valoración de las imágenes en el entorno mediterráneo por varias culturas de diferente índole, quizás nos recuerde al asombro expresado por algunos autores como Alonso de Contreras en cuanto a la existencia de un lugar común de culto establecido en la isla de Lampedusa y que según su punto de vista era respetado tanto por cristianos como por musulmanes:

está una imagen de la Madre de Dios que haze muchos milagros, está debajo de una gruta, a un lado tienen los moros un morabito en un sepulcro donde dejan sus limosnas y los cristianos la dejan a Nuestra Señora [...] Están esta Nuestra Señora y el morabito de tal suerte que ni los turcos quando llegan a esta isla maltratan la imagen de Nuestra Señora ni los cristianos al morabito. (192)

Esta variedad de ejemplos recopilados en estos textos nos deja ver la complejidad de una temática altamente propicia a la figuración y nos previene de la importancia de medir los posibles motivos del autor a la hora de dejar constancia escrita de cada caso. De esta manera tras la gama de relatos que hacen hincapié en las injurias a los iconos cristianos, también encontramos otros casos, como el de esta última visión de Alonso de Contreras, que dan fe de cierta convivencia entre personas de diferentes religiones y objetos de culto, lo cual nos propone una diversidad de escenarios que deben de ser tratados con una óptica adecuada.

Una vez ponderada la puesta en escena de estas imágenes, retomemos el enfoque en la imagen del cuarto libro del texto de Gómez de Losada donde nos encontramos ante una figura convertida en indiscutible objeto de deseo, que antes de ser rescatada por el propio fraile mercedario va pasando de unas manos a otras siendo comprada y vendida por musulmanes y judíos, multiplicándose progresivamente el deseo de poseerla durante el transcurrir de la obra. Este incremento en el anhelo de atesorar la imagen se concreta de manera elocuente una vez que tenemos noticia de un tal Antonio López. Según el relato, este personaje viajó desde Cartagena al Norte de África haciéndose pasar por un redentor y con el pretexto de ayudar a cautivos cristianos a regresar a España, aunque su verdadero propósito era el de alzarse con la imagen, ya que tenía el encargo de entregársela a una señora de su misma ciudad. Finalmente este falso redentor no

⁹ El padre trinitario francés Pierre Dan explica una práctica parecida en su *Histoire de Barbarie et de ses corsaires*. Relata cómo en Argel para causar oprobio a la religión cristiana se marcaba con un clavo incandescente la señal de la cruz en las plantas de los pies (328).

pudo cumplir su propósito y la imagen queda a recaudo de Gómez de Losada. Unas páginas más adelante, ya en España, aparece en escena la misma señora que encargó el traslado de la imagen cautiva y esta vez con una actitud lastimosa continúa persistiendo en su deseo de hacerse con la imagen. Es tanto el deseo de posesión que llega a ofrecer cualquier cantidad de dinero o incluso proveer la suma necesaria para el rescate de algún cautivo de Argel. Después de negar por segunda vez la petición de esta mujer cartaginesa, diversos individuos también se interesan por apropiarse de la imagen y ofrecen cantidades de dinero cada vez más elevadas. El primero de ellos propone entregar cuatrocientos reales de a ocho además de una pintura, y el siguiente ofrece la suma de hasta diez mil reales para poseer la efigie. Es significativo cómo el texto nos da a conocer la existencia de una efigie de Cristo en una calle recóndita de Argel y en posesión de un judío, casi sin ningún valor, pero mientras va progresando el relato el valor de la imagen aumenta con cada intento de compra, hasta que llega a ser deseada por cada uno de los individuos con los que entra en contacto, especialmente después de pasar por la experiencia del cautiverio.¹⁰

En este espacio tan singular en el que es recreado el cautiverio mediterráneo concurren y se entremezclan idiosincrasias, creencias y condiciones de diversas índoles, lo cual propicia el caldo de cultivo adecuado para desatar el deseo de los participantes de este conglomerado. Este deseo es en gran medida alentado por un entorno en el que se conjuga lo exótico con lo mundano a la vez que lo piadoso con lo profano, lo cual equipa tanto a personas como objetos de una particular naturaleza que a veces favorece su aumento de valor. La que podría ser una de tantas efigies de Cristo establecida en cualquier iglesia de España, al pasar por la experiencia del cautiverio y al coexistir en este espacio adquiere un extraordinario valor que despierta el deseo en todos los que entran en contacto con ella en ambas orillas del Mediterráneo, eso sí, el origen de este deseo y el motivo por el que se establece el mismo difiere dependiendo de los participantes implicados en cada intercambio. Es en este mismo espacio mediterráneo donde Cervantes retrata de forma primorosa este deseo de posesión focalizado en la figura de la cautiva Leonisa en *El amante liberal*. Al igual que en el caso de la imagen cautiva, Leonisa también es deseada por diversos individuos de distinta condición, sin importar su origen o la religión que profesan. Es llamativa la forma en la que todos los personajes que entran en contacto con Leonisa durante su cautiverio quedan prendados de su belleza y no conciben otra alternativa más allá de ella, todos muestran un deseo ciego por esta cautiva en particular como si ninguna otra pudiera equiparar su belleza. En este sentido Steven Hutchinson ya apunta la desorbitada reacción de los baxáes a la hora de querer poseer a la cautiva cristiana, aun suponiéndole a ésta una belleza por encima de lo común (2010, 145). Sin entrar a discutir lo agraciado y exótico que pudiera ser el personaje de Leonisa, este espacio mediterráneo sin duda alberga otros usos y valores que no necesariamente se emplearían para describirla en otro entorno, un ambiente que a la imagen también le aporta un

¹⁰ A propósito del aumento de valor adquirido por estas imágenes católicas tras su circulación por el Norte de África, cabe señalar un caso análogo observado y relatado por el ex-cautivo belga Emanuel d'Aranda en su obra *Les captifs d'Alger* (1656). En su decimotercera relación, relata su experiencia vivida en Tetuán durante la que es testigo de cómo un corsario musulmán intenta vender a un grupo de cautivos españoles una imagen de la Virgen tallada en madera que había robado de un navío cristiano. Al ver el fervor con el que estos cristianos querían poseer la imagen, el corsario decide aumentar el precio por cuatro y además amenaza con quemarla si no se produce el acuerdo, ya que los cautivos afirman: "Nous n'achetons pas l'image pour sa valeur, mais afin qu'elle ne reçoive aucune injure" (141). No obstante y finalmente tras la intervención de d'Aranda, la imagen es comprada por un precio más reducido. De cualquier forma es interesante observar cómo en este caso también se retrata a los españoles con un imperioso deseo de posesión y dispuestos a pagar cualquier cantidad a cambio de poder atesorar la imagen cautiva. En cambio, el corsario musulmán muestra una actitud hacia la imagen meramente mercantil, ya que intenta aprovechar la situación generada para obtener una ganancia económica y no por lo que representa la imagen.

valor añadido, o que por lo menos el autor así lo transmite. Ambos protagonistas comparten una cierta analogía en cuanto a su situación en el cautiverio y esencialmente en el espacio que los rodea. De cualquier forma y como ya hemos visto anteriormente en el análisis de diversos textos, las fronteras que podrían distanciar la imagen de la persona se diluyen de forma sustancial, ya que valores humanos son a veces atribuidos a imágenes y viceversa.

De la forma en la que Gómez de Losada describe la imagen cautiva en su cuarto libro de su *Escuela de trabajos* parece otorgarle un protagonismo y ciertos atributos que le hacen cobrar en determinados momentos rasgos humanos. En el caso de la figura de Leonisa nos encontramos con un personaje obviamente humano pero que por parte del también cautivo Ricardo recibe por un momento el tratamiento de una deidad o icono religioso. Es el mismo Ricardo quien, describiendo su desventura a su amigo Mahamut, se refiere a Leonisa en los siguientes términos: “no sólo la amé, mas la adoré y serví con tanta solicitud como si no tuviera en la tierra ni en el cielo otra deidad a quien sirviese ni adorase” (142). Esta concepción de Leonisa comprendida casi como un ídolo cobraría aún más sentido si entendiéramos a la figura de este personaje como si de un objeto se tratara, en su caso concreto siendo despojada por ciertos personajes de algunos de sus atributos humanos y siendo tratada como un objeto susceptible de ser adquirido. Ricardo, el cadí y el narrador en algún momento determinado del relato se refieren a ella como “prenda” de alguien, y en efecto así sería si juzgáramos a Leonisa en términos de posesión, considerando además cómo los baxáes y el cadí se lanzan a una frenética puja para adquirirla. Al ser reducida Leonisa a un “objeto” de intercambio y siendo tratada durante su venta como mera mercancía que pudiera ser manejada al antojo del mayor postor, es indudable que los condicionantes de esta escena en particular sugieren que la cautiva sea entendida como un objeto de compra y venta. En cualquier caso no sólo en el mundo del cautiverio se encuentran situaciones donde el personaje humano es proyectado también como un objeto. En el cuarto libro del *Persiles*, una vez que los peregrinos llegan a la ciudad de Roma, se dan ciertas situaciones en las que el duque de Nemurs y el príncipe Arnaldo basan su concepción de Auristela en la de una imagen que la representa, convirtiéndose esta reproducción del original en el objeto de deseo de ambos a pesar de que la propia Auristela también se encuentre presente. Ya vimos en la introducción de este ensayo cómo el príncipe y el duque mantuvieron una lucha a muerte por poseer una pintura de Auristela; pues bien, otro retrato también se convertirá en elemento de pretensión y discordia, esta vez representando a una Auristela con tintes de la iconografía religiosa, con una corona partida sobre su cabeza y plasmada con el mundo a sus pies (IV, 6, 659-63). Es significativo cómo en diferentes momentos del relato la figura de Auristela para estos dos personajes se confunde con la de sus propias imágenes, convirtiéndose éstas en el verdadero anhelo de sus pretendientes, los cuales llegan a ofrecer desorbitadas cantidades de dinero como en este último caso en el que se la representa como una divinidad. Parece evidente que el hecho de tomar una imagen como el elemento pretendido en lugar del propio personaje hace más viable la disposición de un precio, la creación de una puja al alza y la consideración así de la imagen como evidente objeto de deseo.

Más allá de esta concepción de una imagen deseada y expuesta al antojo de sus pretendientes, en ciertos relatos podemos encontrarnos con una implicación más activa del icono, utilizándose éste con una finalidad determinada. Poniendo la lupa en la iconografía religiosa veamos ahora cómo la imagen tiene un empleo distinto en “La historia del cautivo” en el *Quijote* (I, 37, 39-42). En este episodio, narrado y protagonizado por el cautivo Ruy Pérez de Viedma, las únicas imágenes religiosas que aparecen en escena se relacionan curiosamente con dos personajes fronterizos: el renegado de Murcia y la argelina Zoraida. Tras recibir el capitán cautivo la primera de las cartas de Zoraida se nos da a conocer la existencia del renegado murciano. Debido a su

dominio del árabe y a petición del capitán, es el propio renegado el primero en ser consciente del contenido del escrito, lo cual le pone en alerta del clandestino plan que se está urdiendo para salir de Argel. Una vez que la voluntad y disposición de la misteriosa Zoraida son conocidas por los cautivos allí presentes y con la oportunidad real de mudar su condición de cautivos, se despierta en ellos la esperanza de una, hasta ese momento, quimérica huida del cautiverio. El renegado, consciente de que la carta iba destinada a uno de los cautivos y viéndose ante la posibilidad de tomar parte en esta empresa, intenta ganarse la confianza del grupo de cautivos con el fin de unirse a ellos en la fuga a tierras cristianas. Es significativo que para reforzar su compromiso con éstos y dar un testimonio fehaciente de su lealtad, el renegado de Murcia recurra a una imagen:

sacó del pecho un crucifijo de metal, y con muchas lágrimas juró por el Dios que aquella imagen representaba, en quien él, aunque pecador y malo, bien y fielmente creía, de guardarnos lealtad y secreto en todo cuanto quisiésemos descubrirle, porque le parecía, y casi adivinaba, que por medio de aquella que aquel papel había escrito había él y todos nosotros de tener libertad, y verse él en lo que tanto deseaba, que era reducirse al gremio de la santa Iglesia, su madre, de quien como miembro podrido estaba dividido y apartado, por su ignorancia y pecado. (I, 40, 490)

Es precisamente en el momento en el que el crucifijo es empuñado por el renegado cuando la acción incorpora una relevante carga emocional y un punto de inflexión a la hora de constituir un vínculo entre renegado y cautivos, estableciéndose un compromiso que ambas partes necesitan. Esta imagen de la cruz es usada por un personaje cuya condición de renegado le exige tener que acreditar su inclinación a la fe católica, ya que Zoraida en el contenido de su primera carta advierte al cautivo con las siguientes palabras: “mira a quién lo das a leer: no te fies de ningún moro” (I, 40, 490). Por lo tanto, el posible lazo del renegado con la fe musulmana pone en entredicho su honestidad y fidelidad, situándolo en una tesitura un tanto comprometida. Es por esta misma razón por la que no se antoja fortuita la materia de la que se compone la cruz enarbolada por el renegado. La acción de ampararse bajo un crucifijo forjado en metal ciertamente evoca una sólida y contundente promesa, un acto que inspira una tajante declaración de intenciones y que parece despejar toda duda en cuanto al posicionamiento e integridad de su portador. Resulta reveladora la comparación que se establece entre la sólida afirmación del renegado y la solidez del propio crucifijo, sobre todo si la comparamos con la cruz que unas líneas antes exhibe el personaje que podría poner en duda su credibilidad, que no es otra que la argelina Zoraida tan sólo avalada por una pequeña cruz de cañas. Incluso el propio Ruy Pérez de Viedma, a pesar de declarar abiertamente la amistad que le unía al renegado y de señalar ciertos intereses que sellaban este apego común, todavía parece albergar algunas reservas en cuanto a la lealtad del renegado, ya que en un principio le oculta la procedencia de la carta que es entregada por Zoraida: “antes que del todo me declarase con él, le dije que me leyese aquel papel, que acaso me había hallado en un agujero de mi rancho” (I, 40, 489). Curiosamente el contenido de este pasaje gira de cierto modo en torno a la lealtad o desconfianza que los diferentes personajes comparten entre ellos, estableciéndose así relaciones que determinan el devenir del relato. No en vano la confianza que Zoraida deposita en el capitán provoca una serie de efectos colaterales que implican a la práctica totalidad de personajes, así como la suspicacia que un personaje como el renegado despierta en una fuga de cristianos. Así, sólo tras el preciso instante en que el renegado hace gala del crucifijo, apoyado en un emotivo discurso, es cuando el capitán cautivo accede a compartir con él la integridad de lo sucedido hasta el momento y cuando realmente se produce un acercamiento firme entre ambos: “Con tantas lágrimas y con muestras de tanto arrepentimiento dijo esto el renegado, que todos de un mismo parecer consentimos, y venimos en declararle la verdad del caso; y así, le

dimos cuenta de todo, sin encubrirle nada” (I, 40, 490). No cabe duda que el empleo de esta imagen como muestra gráfica de su intención le da al personaje el crédito suficiente para ganarse la confianza de sus compatriotas y la oportunidad de poder adherirse al grupo de confabulados.

Este uso práctico de la imagen no sólo se ciñe al caso de este renegado cervantino que nos revelan las páginas del *Quijote*, sino que otros textos de la época también hacen mención de este particular uso de iconos religiosos por parte de renegados. Fijándonos en algunos de estos textos, llama la atención de qué manera la imagen sirve en ocasiones de herramienta para moldear la identidad del renegado en cuestión, generalmente en un momento clave de su existencia en el que el personaje necesita demostrar algún valor o creencia que le ayudará a conseguir un propósito, o en ocasiones a sortear una situación no deseada. Esta funcionalidad de la imagen religiosa está encaminada en numerosas ocasiones a hacer labores de mediación entre personajes de religiones enfrentadas o entre individuos susceptibles de ser identificados con una de estas creencias, tanto para alejarse como para estrechar lazos. Especialmente en el caso de los renegados, este uso de la imagen adquiere una connotación aun más práctica si cabe dado que su singular condición sitúa a estos personajes a caballo entre dos mundos, y siendo así, la imagen religiosa se convierte en un elemento que, utilizado en el momento propicio, apoya la reivindicación pública de su condición, ya sea cristiana o musulmana. En el sugerente texto de Gómez de Losada, el autor expone este uso funcional de la imagen en la figura de un arrepentido renegado portugués, quien en un momento de su larga estancia en Argel se vio empujado a quemar una imagen de la Virgen, no por hacer daño a la misma sino por intentar ganarse los favores de otros que profesaban la fe islámica: “Y por dar a entender a los Turcos, lo era como ellos, hizo aquel sacrilegio tan grande, como arrojar al fuego la Santísima Imagen de Nuestra Señora” (366). Como vemos en este ejemplo, la imagen religiosa es empleada con una finalidad contradictoria al icono que representa ya que su empleo ayuda al renegado portugués a desmarcarse de su pasado e identificarse con lo que en ese preciso momento era más conveniente para su integridad. En este mismo sentido y según relata una carta escrita a mitad del siglo XVI por un cautivo español, una situación similar se recrea en el mismo Argel cuando unos cautivos desesperanzados por la espera de un rescate que no llega a consumarse se deciden a renegar de la fe cristiana. Para demostrar sus intenciones y poder cambiar el estatus de cautivos, también recurren a la imagen de la cruz como explica el remitente de la carta: “Lo primero que hacían en Casa del Rey era una cruz en tierra y escupirla y pisarla y a grandes bozes decir que heran moros negando al verdadero Jesucristo por dios” (Martínez Torres 172). Este tipo de comportamiento ante la cruz en este espacio mediterráneo también formó parte de la ceremonia de conversión al Islam de varias renegadas. Ana, una renegada de origen ruso, sólo pudo renegar de su religión después de “pisar una cruz, escupir tres veces encima y arrojarla al mar”, al igual que otras mujeres que relataron cómo tuvieron que repudiar el símbolo cristiano para ser acogidas en los brazos del islam (Bennassar y Bennassar 338). Esta misma imagen de la cruz que el renegado cervantino tan devotamente había empuñado para acercarse a la causa del capitán cautivo, como testifican estos últimos ejemplos, también puede ser usada por parte de otros renegados con un fin totalmente opuesto. Por tanto tenemos ante nosotros una misma imagen en manos de un mismo personaje, pero que en diferentes escenarios ofrece posibilidades diametralmente opuestas.

Otros relatos señalan cómo algunos renegados, al igual que el de Murcia en el *Quijote*, aprovecharon el símbolo de la cruz u otras imágenes religiosas para moldear su identidad con el fin de poder alinearse con el cristianismo en un momento comprometido de su existencia. El renegado francés Guillaume Bedos, también conocido en Túnez como arráez Xabán, después de ser capturado por una galera siciliana es llevado ante el tribunal de Palermo en 1619, donde se reafirma en la fe musulmana. En un principio, no sólo rechaza el culto a las imágenes, sino que

incluso llega a burlarse de ellas. No obstante, cuando es encaminado hacia el patíbulo, repentinamente se arrodilla ante una imagen de la Virgen, cuya acción le ayuda a reconciliarse con la Iglesia y a mitigar su pena (Bennassar y Bennassar 65-88). En este sentido y sin profundizar en la veracidad o no de su contenido, es también significativo el hecho de que algunos renegados durante sus procesos inquisitoriales o en confesiones a sus familiares decidieran declarar cómo durante su paso por tierras africanas y aun al haber renegado de la fe católica siempre llevaban consigo una imagen cristiana. Tal era el caso del renegado Jacobo de Maqueda, quien además de presentar algunas cartas que atestiguaban su no abandono de la fe católica, declaró a la Inquisición haber llevado siempre con él un rosario y una imagen de la Virgen María (Gonzalez-Raymond 119). El renegado portugués Gaspar Fernandes también testificó ante las autoridades que “fazia reverencia as imagens com mostras de christiam” (Braga 96). En esta misma línea, el renegado español Mateo Castellano, en una carta destinada a su esposa cristiana en Canarias, cuenta algunos de los sucesos que le sucedieron durante su cautiverio y menciona que llevaba consigo una imagen de Cristo y de Nuestra Señora del Rosario (Bennassar y Bennassar 444). Parece evidente que para estos renegados el hecho de asociarse con las imágenes religiosas durante su estancia en tierras africanas merece ser digno de alusión, sobre todo si el interesado estaba siendo sometido a un proceso inquisitorial o a la hora de afrontar un posible reencuentro con sus familiares.

Teniendo en cuenta estos ejemplos, se hace especialmente relevante el comportamiento del renegado de Murcia en “La historia del cautivo” y concretamente en el momento en que desembarca en las costas españolas. Una vez en Vélez Málaga, su primera parada es una iglesia donde instruye a Zoraida en el entendimiento de las imágenes, hecho que curiosamente y como apostilla Steven Hutchinson tiene lugar en los prolegómenos de comparecer ante la Santa Inquisición (2011, 158). Quizás la actitud adoptada por el renegado podría estar encaminada a allanar el camino de un posible reencuentro con la fe católica y por qué no también forzar algún antecedente que predispusiera el dictamen del inquisidor de turno. En otro orden de cosas, también llama la atención que el renegado centre su atención en la Virgen María a la hora de adoctrinar a Zoraida en cuanto a lo que a las imágenes se refiere. Según el testimonio del cautivo, ni el renegado ni Zoraida hacen alusión alguna de otro tipo de iconografía cristiana que probablemente también pudiera haberse encontrado en la iglesia malagueña. Curiosamente no se hace mención de ninguna efigie de Cristo presente en la iglesia y sin embargo tan sólo se sugieren imágenes de Lela Marién, figura a la que ya Zoraida había evocado varias veces en Argel. Como ya ha venido señalando la crítica, Cervantes sin duda era conocedor del destacado lugar que Maryam/la Virgen María ocupa en el Corán, luego no parece fortuito que una representación de la Virgen María esté presente en el momento en que llegan a España un grupo de cautivos acompañados de un renegado y una argelina.¹¹ El hecho de utilizar específicamente imágenes de la Virgen María para buscar un punto de encuentro entre cristianos y musulmanes en España es algo que ya el primer arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, hizo con el beneplácito de la reina Isabel la Católica para intentar la conversión de los moriscos en el reino de Granada, como ha estudiado en detalle Felipe Pereda. Según este crítico, el caso concreto de recurrir a la figura de la Virgen María con un motivo evangelizador y no de otro tipo de iconografía hace ver que Talavera también tenía conocimiento

¹¹ Son varios los críticos que han señalado el conocimiento de Cervantes en cuanto a la relevancia de la Virgen María en la cultura islámica. Oliver Asín en su citado estudio refleja la evidente noción de Cervantes en este aspecto por lo que no considera como ninguna “herejía”, como antes sí suponían varios críticos, que Cervantes pusiera unos versos en alabanza de la Virgen María en boca de un personaje musulmán, el Gran Señor, en *La Gran Sultana* (290-91). Más recientemente, Brownlee (580), Hutchinson (2011, 150) y Márquez Villanueva (109), entre otros, también han hecho mención a esta situación.

de la importancia de la Virgen en el islam, una situación que sobre el papel sería de gran ayuda para esta empresa catequizadora (249-373). No obstante, la comunidad morisca rechazó de forma generalizada esta imposición de imágenes a la que fueron sometidos, incluidas las de la Virgen María, aunque con menos firmeza que las de Cristo (Pereda 350-56; Franco Llopis 96-97). Aunque Zoraida no es evidentemente morisca, el texto deja un silencio en cuanto a la reacción adoptada por la argelina en el momento de ser instruida en el entendimiento de la iconografía religiosa y en ningún momento se nos revela en qué medida fue aceptado o rechazado este modo de proceder ante las imágenes, tan sólo se nos deja constancia de que las “entendió” (I, 41, 513).¹²

Para sintetizar los diferentes tipos de repercusiones provocados por las imágenes y como remate final al ensayo concluiré haciendo referencia a la cita de David Freedberg que encabeza este estudio. A lo largo de los diferentes textos analizados han sido pormenorizados los estímulos y reacciones que son capaces de suscitar las imágenes, las mismas imágenes que dan lugar a diferentes situaciones que no guardan una respuesta unánime en los personajes que comparten sus páginas, y más si cabe si encuadramos todo ello en un entorno tan misceláneo como el Mediterráneo áureo donde imagen y humano se vieron vinculados en un escenario común. En el Mediterráneo de Cervantes la imagen es indiscutible objeto de deseo y por ella se embarcaron en viajes con el fin de poseerla, como en el caso de la figura de Cristo rescatada por Gómez de Losada. La imagen es besada, como Zoraida con su cruz de cañas; la imagen se emplea como venganza, tal y como sufrió el sacerdote en *El trato de Argel* que mostraba una cruz en su ropa; la imagen provoca empatía hacia otros, al igual que el renegado murciano del *Quijote* se ganó la confianza de sus compatriotas con la ayuda de su cruz, e incluso esperan sentirse elevados mediante ellas, como Hazén en *Los baños de Argel* en el momento de su martirio. La imagen definitivamente no ha dejado indiferente a autores, personajes, o espectadores, generando en todos ellos multitud de respuestas y ante las cuales “aún responden así”.

¹² A pesar de que Zoraida no sea un personaje morisco, recientemente la crítica ha venido prestando atención a la analogía que guarda el personaje con la problemática referente a la cuestión morisca y cómo Zoraida de cierta forma podría haber sido considerada como una de ellos a su llegada a España, más si cabe en una época en la que el asunto morisco estaba muy presente. Véanse Avilés (184-85); Childers (178-80); Hutchinson (2011, 159-60).

Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Arciniega García, Luis. "Procesión, a su paso por el palacio del Real, por la llegada a Valencia del Cristo del Rescate." Felipe V. Garín Llombart & Vicente Pons Alós eds. *La gloria del Barroco. Valencia 2009-10. Catálogo*. Valencia: Generalitat Valenciana / La Llum de les Imatges, 2009. 268-73.
- Andreu de San Joseph, Antonio Juan. *Relación del milagroso rescate del Crucifijo de las monjas de S. Joseph de Valencia, que está en Santa Tecla, y de otros*. Valencia: Juan Chrysostomo Garriz, 1625.
- d'Aranda, Emanuel. Latifa Z'rari ed. *Les captifs d'Alger*. Paris: J.-P. Rocher, 1997.
- Avilés, Luis F. "El lenguaje oculto de Zoraida: tensión histórica y revelación narrativa en Cervantes." William Mejías López ed. *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*. 2 vols. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002. I, 180-89.
- Bennassar, Bartolomé, & Lucile Bennassar. José Luis Gil Aristu tr. *Los cristianos de Alá: la fascinante aventura de los renegados*. Madrid: NEREA, 1989.
- Bleda, Jaime. *Quatrocientos milagros y muchas alabanzas de la Santa Cruz: con unos tratados de las cosas más notables desta divina señal*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1600.
- Braga, Isabel M. R. Mendes Drumond. *Entre a cristandade e o islão (séculos XV-XVII). Cativos e renegados nas franjas de duas sociedades em confronto*. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes, 1998.
- Brownlee, Marina. "Zoraida's White Hand and Cervantes' Rewriting of History." *Bulletin of Hispanic Studies* 82.5 (2005): 569-85.
- Carlos Varona, María Cruz de. "Imágenes rescatadas' en la Europa Moderna: el caso de Jesús de Medinaceli." *Journal of Spanish Cultural Studies* 12.3 (2011): 327-54.
- Cervantes, Miguel de. Jean Canavaggio ed. *Los baños de Argel*. Madrid: Taurus, 1983.
- . Luis Andrés Murillo ed. *Don Quijote de la Mancha*. 5ª ed. 2 vols. Madrid: Castalia, 1978.
- . Harry Sieber ed. *El amante liberal. Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1980. I, 137-88.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . Florencio Sevilla Arroyo & Antonio Rey Hazas eds. *El trato de Argel*. Madrid: Alianza, 1996.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Contreras, Alonso de. Ignacio Fernández Vial ed. *Derrotero universal del Mediterráneo. Manuscrito del siglo XVII*. Málaga: Algazara, 1996.
- Dan, Pierre. *Histoire de Barbarie et de ses corsaires, des royaumes et des villes d'Alger, de Tunis, de Salé et de Tripoli*. 2ª ed. Paris: Pierre Rocolet, 1646.
- Escolano, Gaspar. Juan B. Perales ed. *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*. 3 vols. Valencia: Terraza, Aliena y Compañía, 1878-80.
- Fernández Villa, Domingo. *Historia del Cristo de Medinaceli*. León: Editorial Everest, 1982.
- Franco Llopis, Borja. "Los moriscos y la Inquisición. Cuestiones artísticas." *Manuscripts* 28 (2010): 87-101.
- Freedberg, David. Purificación Jiménez & Jerónima García Bonafé trs. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Garcés, María Antonia. Introduction. María Antonia Garcés ed. Diana de Armas Wilson tr. *An Early Modern Dialogue with Islam. Antonio de Sosa's Topography of Algiers (1612)*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2011. 1-78.

- García Sanz, Ana. “Los Niños de pasión: la infancia y la muerte.” *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2010. 299-387.
- Gómez de Losada, fray Gabriel. *Escuela de trabajos*. Madrid: Julián de Paredes, 1670.
- Gonzalez-Raymond, Anita. *La croix et le croissant: les inquisiteurs des îles face à l’Islam, 1550-1700*. Paris: Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1992.
- Gracián de la Madre de Dios, Jerónimo. Miguel Ángel de Bunes Ibarra & Beatriz Alonso eds. *Tratado de la redención de cautivos*. [Incluye *Tratado de la redención de cautivos*, “Del cautiverio del Padre Gracián” y *Peregrinación de Anastasio*]. Sevilla: Espuela de Plata, 2006.
- Granados de los Ríos, Cristóbal. *Historia de Nuestra Señora de los Remedios de la Fuensanta*. Madrid: Por Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- Haedo, fray Diego de [Antonio de Sosa]. Ignacio Bauer y Landauer ed. *Topografía e historia general de Argel*. [Incluye *Topografía o descripción de Argel y sus habitantes y costumbres*, *Epítome de los reyes de Argel*, *Diálogo de la captividad de Argel*, *Diálogo de los mártires de Argel*, *Diálogo de los morabutos de turcos y moros*]. 3 vols. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927-29.
- Hutchinson, Steven. “Esclavitud femenina y erotismo en el Mediterráneo áureo.” *eHumanista* 15 (2010): 136-53.
- . “Fronteras cervantinas: Zoraida en el exilio.” Carlos Javier García & Cristina Martínez-Carazo eds. *Variantes de la modernidad. Estudios en honor de Ricardo Gullón*. Newark: Juan de la Cuesta, 2011. 147-67.
- . “Martirios en Cervantes: contextos históricos y literarios.” *eHumanista/Cervantes* 1 (2012): 57-80.
- Lazcano, Rafael. “Avatares de la imagen del Cristo del Rescate de Valencia.” Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla coord. *Los crucificados: religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium, 3 al 6 de septiembre de 2010*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010. 355-72.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Moros, moriscos y turcos de Cervantes: ensayos críticos*. Barcelona: Bellaterra, 2010.
- Martínez Torres, José Antonio. *Prisioneros de los infieles. Vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVII)*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2004.
- Matar, Nabil. *Europe Through Arab Eyes, 1578-1727*. New York: Colombia University Press, 2009.
- Oliver Asín, Jaime. “La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes.” *Boletín de la Real Academia Española* 27 (1947-48): 245-339.
- Pallares Garzón, María Berta. “A la sombra de un redentor: el Padre Fray Gabriel Gómez de Losada, mercedario y su *Escuela de trabajos*.” Sara Cabibbo & Maria Lupi eds. *Relazioni religiose nel Mediterraneo: Schiavi, redentori, mediatori (secc. XVI-XIX)*. Roma: Viella, 2012. 101-33.
- Parreño, José María. “Experiencia y literatura en la obra de Antonio de Sosa.” Emilio Sola & José María Parreño eds. *Diálogo de los mártires de Argel*. Madrid: Hiperión, 1990. 9-23.
- Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. ed. *Jerónimo Jacinto de Espinosa: Museo de Bellas Artes de Valencia, del 28 de septiembre al 12 de noviembre de 2000*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

- Rodrigo Zarzosa, Carmen. "El Santísimo Cristo del Rescate de Valencia." Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla coord. *Los crucificados: religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium, 3 al 6 de septiembre de 2010*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010. 341-54.
- San Juan, fray Raphael de. *De la redención de cautivos. Sagrado instituto del Orden de la SS^{ma} Trinidad. De su antigüedad, calidad, y privilegios que tiene, y de las contradicciones que ha tenido*. Madrid: Antonio González de Reyes, 1686.
- Sánchez López, Juan Antonio. "Contenidos emblemáticos de la iconografía del Niño de Pasión en la cultura del Barroco." Santiago Sebastián López coord. *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994. 685-718.
- Sola, Emilio, & José F. de la Peña. *Cervantes y la Berbería. Cervantes, mundo turco-berberisco y servicios secretos en la época de Felipe II*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Vega, Lope de. *Los cautivos de Argel. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917. IV, 223-60.