

Zoopoética quijotesca: Cervantes y los Estudios de Animales

Adrienne L. Martin
University of California, Davis

Los animales representan una significativa, recurrente y paradójicamente supeditada presencia en los estudios literarios y culturales de los siglos de oro. Esto no debe sorprender ya que no es hasta finales del siglo veinte que los investigadores de la literatura europea empiezan a considerar a los animales como seres dignos de estudio. Por otra parte, en la temprana época moderna los animales eran absolutamente centrales en las vidas de los seres humanos, como alimento, ropa, medios de transporte y trabajo, y como compañía. En *Man and the Natural World*, Keith Thomas confirma que los animales se encontraban por todas partes en la Inglaterra de la temprana edad moderna y que frecuentemente se les percibía como individuos (95). Definitivamente, pasaba lo mismo en España donde entre otras especies, en entornos rurales y urbanos la gente convivía con perros, gatos, caballos, pájaros, gallinas, cabras, cerdos y vacas, entres otras especies.

Es muy probable que esa misma proximidad haya conducido a la invisibilidad histórica de los animales. Por esa razón he seleccionado el cuadro “La fábula de Aracne” (o “Las hilanderas”) de Velázquez¹ como metáfora inicial para explicar la ausencia o supeditación de los animales en nuestro campo, y de ahí pasar a la especificidad de algunos que aparecen en la obra magna de Cervantes.



¹ Diego de Velázquez, “La fábula de Aracne” o “Las hilanderas” (1641). Museo del Prado, Madrid. <http://artchive.com/artchive/v/velazquez/hilanderas.jpg.html>.

Este espléndido cuadro ha sido interpretado de diversas maneras: como representación de la fábula ovidiana de Aracne, de la labor de las hilanderas en una fábrica de tapices, y como una alegoría de las artes, entre otras. Sin embargo, ninguna de esas exégesis presta atención al pequeño felino que simplemente comparte el mundo retratado en el cuadro, y que a la vez cumple la función esencial en el taller de exterminador de ratones y otros bichos; y si juzgamos por su postura relajada y proximidad a las mujeres, probablemente de mascota también.

Más allá de los papeles pragmáticos que he mencionado antes, reitero que los animales también eran inextricables de la vida de palacio y la política. Por esto, los que se consideraban más importantes eran parte de representaciones artísticas, y son tan comunes en la pintura barroca como en la literatura.² En las familias nobles y la realeza, era práctica común comisionar retratos de mascotas favoritas a artistas de la talla de Anthonis Mor, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 441-443). Como ha notado Dickenson al respecto, “given the symbolic significance attached to specific creatures, it is evident that the inclusion of a beloved pet or other animal was a deliberate gesture on the part of both sitter and artist, a secular adaptation of the animal attribute more usually associated with a saint or holy figure” (193).

Hay varias muestras espléndidas de estas prácticas artísticas, como el retrato de Velázquez del Conde Duque de Olivares montado en un caballo en cabriola, una pose que tiene muy poco que ver con la realidad pero que conlleva una gran significación simbólica.³ Ya que el retratarse a caballo era privilegio exclusivo de los miembros de la realeza, el magnífico bayo hace resaltar el poderío del conde en esta composición que se ha descrito como excepcionalmente osada (Wolf 40-41).

² En las familias nobles y la realeza, era práctica común comisionar retratos de mascotas favoritas a artistas de la talla de Anthonis Mor, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 441-443).

³ Diego de Velázquez, “Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo.” Museo del Prado, Madrid. <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/gaspar-de-guzman-conde-duque-de-olivares-a-caballo/>.



O, se puede ver el cuadro tal vez más mimético, que compuso Velázquez del Cardenal Infante Fernando de Austria vestido de cazador,⁴ con uno de los valiosos perros de caza que aparecen en el grupo de tres retratos (al que pertenece este), destinado para adornar el pabellón de caza del rey.

⁴ Diego de Velázquez, "El cardenal infante Fernando de Austria cazador." Museo del Prado, Madrid. http://es.wikipedia.org/wiki/El_cardenal_infante_don_Fernando_de_Austria_cazador.



Perros de caza y falderos, caballos criados para montar o tirar carruajes, gatos, loros y pájaros cantores también eran una parte integral de las casas reales. Es más, los Habsburgo eran coleccionistas ávidos de mascotas exóticas, entre estas pájaros nunca antes vistos en Europa. Sus magníficos jardines y reservas de animales salvajes desempeñaban una función política, que les enaltecía como reyes cultos profundamente preocupados por los secretos de la naturaleza (Cañizares 98). Por extensión, los animales también eran enviados de corte a corte como obsequios diplomáticos costosos, para impresionar a otras casas reales y consolidar alianzas (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 426). Es más, servían como símbolos de lo conquistado, de las distantes tierras apropiadas que formaban parte de los vastos feudos de la corona. Veremos más adelante la conexión entre esta práctica y la obra de Cervantes.

En parte por las consideraciones anteriores, durante las últimas dos o tres décadas el interés en los animales como material que merece mayor análisis ha surgido de la confluencia en torno a crecientes preocupaciones sobre el medio ambiente y el bienestar de los animales. Eso por un lado. Por otro está la erudición interdisciplinaria del siglo veinte tardío acerca de grupos sociales marginados. En términos generales, los Estudios de Animales (Animal Studies), la plantilla conceptual de este ensayo, incorporan varios campos de investigación para explorar temas en torno al lugar, significado y estatus ético de lo que se tiende a llamar “animales no humanos.” Los críticos literarios tenemos un papel fundamental en este quehacer, debido a que la literatura está repleta de obras de ficción igualmente llenas de varias especies de animales. Sean domésticos, salvajes,

fantásticos o míticos, cada animal tiene una historia que se puede contar y nos urge crear una zoopoética que los atienda.

En los estudios literarios los animales han sido percibidos e interpretados convencionalmente de manera figurada, como meros tropos que funcionan como modelos o dobles negativos o positivos para características del comportamiento humano. A pesar de ese enfoque algo limitado, vale precisar que se halla un número considerable de animales en la literatura de la temprana época moderna, y que eran objetos de constante fascinación para los escritores de entonces. Esa es el área de los Estudios de Animales en que se centra mi investigación actual. Mi propósito en este ensayo es mostrar cómo varios animales pueden ser examinados como algo más que la abstracción que proveen las metáforas antropomórficas, ya que poseen una historia y presencia material de la cual ha surgido su empleo simbólico. Es decir, quiero expandir el análisis más allá de explicar el uso de estos animales para caracterizar a los humanos, y estudiarlos como sujetos de su propia historia, reconociendo a la vez que la de ellos está inextricablemente entrelazada con la historia humana. Y qué mejor obra para detallar esa zoopoética que con la historia de *Don Quijote de la Mancha*.

Esta novela en particular contiene una cantidad elevadísima de animales reales: caballos y yeguas, asnos y mulas (algunas tan grandes como dromedarios), bueyes, un mono adivino, ovejas, carneros y cabras, cerdos, toros, jabalíes, perros, gatos y leones. También hay animales alimenticios, como los que hacen de las bodas de Camacho una fiesta rabelaisiana: “un novillo entero relleno de lechones; carneros enteros, liebres, gallinas, pájaros, caza” (II, 20).⁵ Ninguno de estos animales es fantástico, y como grupo representan una zoología informativa de las criaturas que se encontraban en tiempos de Cervantes. De hecho, hay muy pocos capítulos en la novela en que no se menciona un animal de una manera u otra, sea como metáfora, como símil, o como actor en el drama de la vida cotidiana. Tal vez por esta razón Abel Alves ha escrito que “*Don Quixote’s* animals are the animals of Spain in literary microcosm” (58).

Por esa abundancia, difícilmente abarcable en un breve artículo, me concentro en tres animales quijotescos que son muy familiares a todos los lectores de la novela, para proponer que los Estudios de Animales pueden contribuir a un entendimiento cabal de ciertos aspectos la novela y de las vidas de animales de entonces. Mi meta es evaluar hasta qué punto Cervantes los presenta como eran en sí, como individuos poseedores de consciencia y como típicos de la manera en que una especie vivía en el mundo (Shapiro y Copeland 345). O sea, exploro cómo Cervantes configura el significado y la función material de los animales dentro del mundo social de su novela. Para hacerlo estudio primero el episodio del gateamiento que sufre don Quijote en el palacio de los duques, luego la aventura de los leones de la que el protagonista saldrá bautizado “el Caballero de los Leones,” y finalmente examino brevemente al amado rucio de Sancho.

El episodio de los gatos que ocurre en el palacio ducal es una de las bromas más crueles y físicamente apabullantes que los duques le hacen a don Quijote. El caballero está en su aposento cantando el romance que ha escrito para consolar y regañar a Altisidora por alentarle a que le sea infiel a Dulcinea. Todos los que están en el palacio se han juntado fuera para escuchar, cuando de repente:

⁵ Cito de la edición de Luis A. Murillo, con parte y capítulo entre paréntesis.

Descolgaron un cordel donde venían más de cien cencerros asidos, y luego tras ellos derramaron un gran saco de gatos, que asimismo traían cencerros menores atados a las colas. Fue tan grande el ruido de los cencerros y el mayor de los gatos, que aunque los duques habían sido inventores de la burla, todavía les sobresaltó, y, temeroso don Quijote, quedó pasmado. Y quiso la suerte que dos o tres gatos se entraron por la reja de su estancia, y dando de una parte a otra parecía que una región de diablos andaba en ella. (II,46)

Sabemos lo que ocurre después: don Quijote coge su espada y trata de repeler a los gatos; uno se escapa, y el que queda, “viéndose tan acosado de las cuchilladas de don Quijote, le saltó al rostro y le asió de las narices con las uñas y los dientes, por cuyo dolor don Quijote comenzó a dar los mayores gritos que pudo.” Al fin el duque interviene y logra arrancar al gato del rostro del caballero, y como resultado don Quijote pasa cinco días en cama recuperándose.

Críticos como Anson Piper han tratado de contestar la pregunta ¿por qué gatos? y ¿por qué gatos en un saco? (Piper 4). Este episodio esclarece actitudes comunes hacia los felinos, a la vez que dilucida dos corrientes fundidas de la historia social y animal. Una es la asociación convencional de los gatos con las mujeres; la otra es una tradición de tortura de gatos que data de la época pre-cristiana. Respecto a la primera corriente, la mayoría de los críticos ve en los gatos una alusión a Altisidora y su papel de seductora en la novela. Luis Murillo asevera que la broma es “female and thus a feline trick,” que Altisidora está “motivated by a feminine instinct deep in her carácter,” y que es incesante y frívola, calculadora y evasiva en el engaño que le quiere hacer a don Quijote. Aunque se presenta como una doncella casta pero perdidamente enamorada, Murillo ve en ella “a version of the diabolical female, for the torture and mortification she inflicts on him” (208-209). En una línea interpretativa similar a la de Murillo, Francisco Márquez Villanueva ha llamado a Altisidora una “sex kitten” (49).

La identificación de la mujer con este animal particular no empieza en la temprana modernidad, sin embargo, y remonta en Occidente por lo menos a Aristóteles y su afirmación en *Investigación sobre los animales* que “las gatas son de naturaleza lasciva, excitan a los machos al coito y chillan durante el acoplamiento” (citado en Pedrosa 128). El filósofo tiene razón en el sentido que el apareamiento de los gatos suele ser ruidoso y orquestado por la hembra. Como puntualiza el veterinario José Herranz Martínez, “el gato no se aparea con una hembra determinada, sino que es la hembra en celo la que acepta al macho más fuerte tras duras peleas bien acompañadas de maullidos insistentes con sus competidores, que suelen tener lugar de noche y por los tejados de las casas como si fueran canciones al amor” (180).⁶ Veremos más adelante cómo estas observaciones darán fruto en la pintura y la literatura del Siglo de Oro.

En su estudio del simbolismo animal Pedrosa resume las conocidas vinculaciones lingüísticas entre mujer y gato/a, apuntando que en la lengua gallega *gata* puede ser eufemismo para prostituta, y *jato* o *gato* para el sexo femenino. Ocurre lo mismo con *gato* en portugués y español, *chat* y *chatte* en francés y con *pussy* (gatita y coño) en inglés. Por consiguiente, este animal conlleva ciertas resonancias sexuales que los escritores del Siglo de Oro no dejan de explotar semánticamente. No extraña pues que

⁶ Explico la fisiología felina que determina sus rituales reproductores en “Erotismo felino: Las gatas de Lope de Vega.”

sea uno de los animales domésticos más privilegiados durante la época y ahora, y que su simbolismo y materialidad cobren particular protagonismo en la cultura erótica.

La confianza implícita y belleza de Altisidora tienen su paralelo en retratos renacentistas de mujeres con gatos. Estos cuadros tienden a enaltecer las cualidades atractivas de ambas al enfatizar similitudes en el color y la pose (Rogers 114), y por cierto de la expresión. Por ejemplo, en el cuadro de Francesco Bacchiacca, “Donna con Gatto”,⁷ un gato (o gata) marrón atigrado y una mujer de pelo castaño, con un vestido a rayas negras y doradas, miran de reojo al espectador con esencialmente la misma expresión: alerta, algo salvaje, voluntariosa y seductora. Como sugiere Rogers, la flagrante vitalidad animalasca del gato dirige la atención a la invitación sexual implícita de la mujer (114).



Según este procedimiento hermenéutico los gatos son transformados en un vehículo para criticar la presunta hipersexualidad de las mujeres, un punto de vista que reduce al animal a un tropo. Adams arguye que en ese tipo de procedimiento un animal real o literal (en este caso un gato torturado) queda oscurecido por su significante (la felina Altisidora), que convierte al animal en un “referente ausente” (42). Entonces ¿cómo recuperamos al animal en el episodio del gateamiento? Un resumen de la historia de los felinos en Europa nos puede ayudar a encontrar al gato detrás de Altisidora.

Bajo el cristianismo el gato dejó de ser venerado como el símbolo positivo de la fertilidad y maternidad que había sido para los antiguos egipcios. Las mismas características que lo hicieron mágico y sagrado en la antigüedad (su fertilidad, la aguda vista que le permite ver en la oscuridad, su inescrutabilidad), en siglos posteriores se asociaban con lo diabólico, con la herejía y las brujas, de quienes se creía que copulaban con el Diablo en forma de gata (Serpell 186-189). No extraña entonces que don Quijote

⁷ La pintura, de alrededor de 1525, pertenece a una colección particular en Nueva York. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bacchiacca_011.jpg.

llame a los gatos “malignos encantadores,” y que el que le araña es “demonio,” “hechicero,” y “encantador.”

Los gatos llegaron a ser considerados agentes del Diablo, y a través de la Edad Media y la temprana época moderna fueron brutalmente perseguidos en toda Europa. Fueron quemados vivos, arrojados de altas torres, azotados, sumergidos en agua hirviendo, y hasta masacrados.⁸ Evidentemente, esas prácticas sociales que parecen horribles hoy son la piedra de toque del episodio pertinente en *Don Quijote*, en el cual el vergonzante ritual llamado *charivari* (cencerrada) también juega un papel.⁹ La cencerrada frecuentemente incorporaba el abuso de gatos para ayudar a crear la música desagradable (debidamente llamada *Katzenmusik* en alemán) que proveía la banda sonora para los espectáculos humillantes que típicamente pretendían castigar la usurpación de papeles normativos sexuales: la infidelidad de la mujer, palizas dadas al marido, o relaciones desiguales de edad, como la que don Quijote supone que Altisidora desea (Boehrer 112-13). Es por estas razones que se les ata cencerros a los gatos: para que aumenten con sus maullidos el estrépito discordante.

Es verdad que la crítica sobre Cervantes ha considerado estas prácticas hasta cierto punto. Sin embargo no lo ha hecho desde la perspectiva que la ciencia física y la etología han podido determinar sobre los animales. Dentro de *Don Quijote* y por encima de su papel en la novela de metáfora desplazada de un humano —la seductora narrativamente degradada y diabólica— el gato sigue siendo un animal real que siente y reacciona como cualquier gato. Ya que es probablemente silvestre y por ende considerado desechable, los del palacio lo han atrapado y le han atado un cencerro a la cola, tarea nada fácil y que probablemente no se haya logrado sin cierta violencia. Y como para echarle sal a la herida, le han metido a la fuerza en un saco mal ventilado, lleno de otros gatos desconocidos, y le han suspendido en la oscuridad. Todo esto está acompañado del estruendo infernal creado por el repique de los cencerros.

No es difícil imaginar el terror que sentía aquella criatura, especialmente porque los gatos pueden oír sonidos estridentes de manera mucho más aguda que los humanos. Después de que voltean al aterrado animal del saco, le ataca un humano extraño que blande una espada. Y cuando se defiende de la única manera que puede, con dientes y uñas, es arrancado, arrojado por la ventana y olvidado inmediatamente. En *Don Quijote* los odiosos duques terminan “pesarosos del mal suceso de la burla,” porque la broma se les ha ido de las manos y su huésped ha resultado herido. Pero cabe notar que no se expresa nada acerca de los gatos abusados.

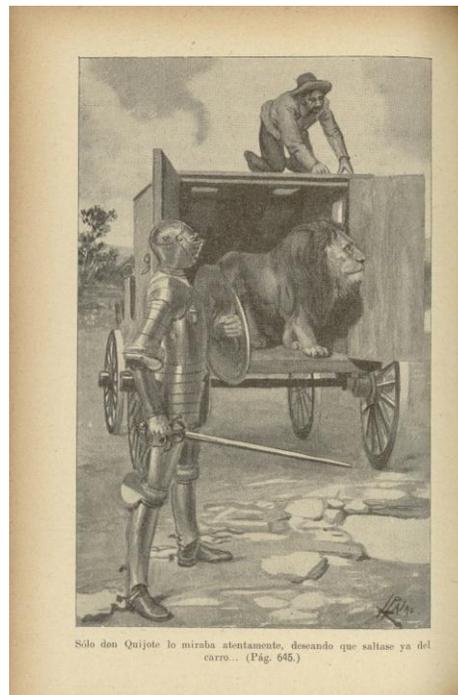
Paso ahora de los gatos domésticos y el tratamiento simbólico y real que reciben a manos de unos seres despreciables en la novela a los llamados “grandes gatos,” específicamente a la aventura de los leones en el capítulo diecisiete de la segunda parte. Numerosos investigadores han señalado que este episodio es una parodia del combate a mano con bestias salvajes en el cual los caballeros de los romances de caballerías probaban su valor (como lo hacen Amadís de Gaula, Palmerín de Olivia y Belianís de Grecia, entre otros). Este episodio también le permite a don Quijote exhibir su espíritu caballeresco y valor ante el displicente don Diego de Miranda, Caballero del Verde Gabán, quien observa el encuentro desde una distancia segura, lejos de cualquier riesgo.

⁸ Véase Darnton sobre las masacres de gatos en Francia durante la misma época.

⁹ Sobre la costumbre folklórica de la cencerrada (*charivari*) relacionada con el episodio del gateamiento que comento, véase 115-119 de la tesis doctoral de Amy P. Alfieri.

Pero Cervantes da un giro al momento, que examinado desde la perspectiva animal, ofrece más posibilidades hermenéuticas.

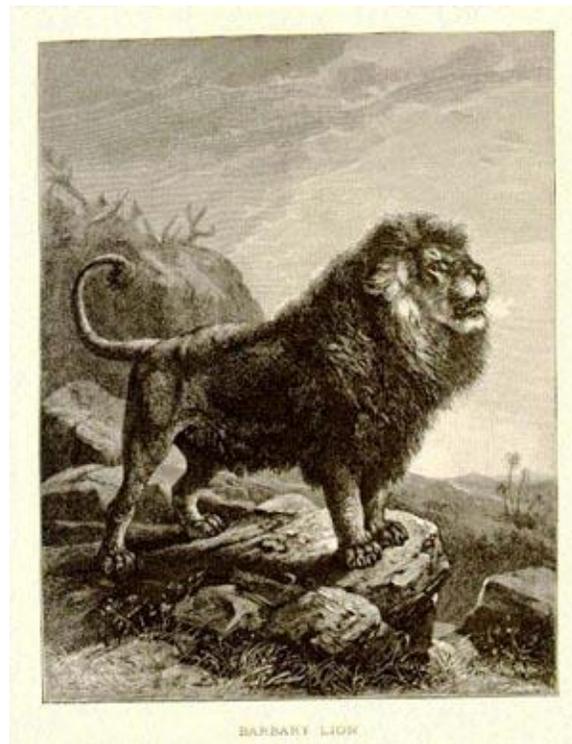
Cuando el leonero abre la jaula del macho, “lo primero que hizo fue revolverse en la jaula, donde venía echado, y tender la garra, y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro” (II, 17). El león, que en este caso encarna la caracterización del “león perezoso,” ignora totalmente a don Quijote, ni le mira ni le ve porque el animal no muestra el más mínimo interés en el humano, quien en resumidas cuentas no existe para él. Como afirma el narrador: “El generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte [...] volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote.” Es revelador notar que las ilustraciones de este episodio que aparecen en varias ediciones de la novela suelen hacer caso omiso de las palabras de Cervantes en el sentido que representan al león en estado de alerta: alterado y agresivo, muchas veces rugiendo o enseñando los colmillos. Son relativamente pocas las que lo muestran en la manera que describe Cervantes. Por ejemplo, en las ilustraciones recogidas en “The Cervantes Project” dirigido por Eduardo Urbina en la Universidad de Texas A&M (<http://cervantes.tamu.edu>), la siguiente (de la edición de Sopena, Barcelona, 1931) es casi la única que capta el total desinterés que el felino demuestra en el caballero.



Esta no-aventura, definida por la absoluta indiferencia e inclusive ofensa de parte del animal, puede adquirir un significado adicional si uno piensa en el león por lo que es en la ficción y era fuera de ella: un peón diplomático enviado para congraciarse con la corona española. Al principio del episodio se identifica a los animales como “dos bravos leones enjaulados que el general de Orán envía a la corte, presentados a su Majestad.” Este no es un acontecimiento fuera de lo corriente porque, por ejemplo, en 1550 el rey de

Túnez viajó expresamente a Génova con la intención de llevar caballos, leones y halcones a Carlos V, a cambio de favores políticos (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 434). Es más, hacia el fin de ese siglo el palacio real en Aranjuez se convertiría en un lugar célebre por sus jardines y sus reservas de animales salvajes, que junto con los otros jardines zoológicos de Felipe II hospedaban leones, tigres, osos, rinocerontes, elefantes y gatos de algalia. Durante el reino de Felipe II la jaula de leones del Alcázar de Madrid era famoso por los cuatro leones que el monarca había recibido del sultán Suleimán. Aunque la fecha de su llegada a palacio es desconocida, los leones llegaron equipados con correas de oro y collares grabados con el escudo de armas del rey español (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 435, n.58). Por lo tanto, no es imposible que la referencia al “general de Orán” contenga una alusión oblicua al regalo del sultán a Felipe.

Los leones en *Don Quijote* probablemente pertenecen a la subespecie conocida como leones de Berbería o Atlas. Estos animales eran particularmente grandes, y oriundos del noreste de África hasta que se volvieron extintos a principios del siglo veinte. Estos mismos leones de Atlas son el símbolo de la ciudad de Orán (cuyo nombre



se deriva de la raíz bereber HR, “león”), de donde han sido enviados los leones que aparecen en *Don Quijote*. Esto dicho, tampoco debe sorprender que esta ciudad ocupa un lugar privilegiado en la vida y en varias obras de Cervantes. Los reyes tenían los medios y los motivos para mantener a esos animales, pero ¿bajo qué condiciones vivían?

En su persuasivo ensayo “Why Look at Animals?”, John Berger proporciona algunas observaciones reveladoras sobre los zoológicos públicos, que comenzaron a establecerse hacia finales del siglo diecinueve, cuando los animales empezaban a desaparecer de la vida diaria que antes habían compartido con los humanos. Los nuevos zoológicos de Londres, París y Berlín aportaron considerable prestigio a las capitales, de la misma

manera que lo habían hecho las reservas reales, debido a que ambos sitios avalaban el poder colonial (Berger 269). Sin embargo, la reclusión en jaulas apretujadas significaba algo diferente para los animales. Berger puntualiza que los animales enjaulados y aislados en ambientes artificiales y sin interrelación con otras especies, se vuelven extremadamente dependientes en sus cuidadores y sus otrora reacciones naturales a los estímulos de la vida cambian (272). Lo que era el eje de su existencia (las interacciones sociales, la caza, el apareamiento) es remplazado por una espera pasiva de una serie de intervenciones externas, similares a las que ocurren en *Don Quijote*.

Los leones confinados ocupan un espacio antinatural en el cual nada les rodea excepto su propio aletargamiento o hiperactividad (como andar de un lado para otro en la jaula). Berger sostiene que este confinamiento marginaliza a los animales, y que su dependencia y aislamiento han condicionado tanto sus reacciones que tratan cualquier suceso que ocurre en su alrededor —o frente a ellos, donde generalmente está el público— como marginal. De ahí su falta de contacto visual y la indiferencia que asumen ante la gente que les observa (272). Como señala Berger, “The public purpose of zoos is to offer visitors the opportunity of looking at animals. Yet nowhere in a zoo can a stranger encounter the look of an animal. At the most, the animal’s gaze flickers and passes on. They look sideways. They look blindly beyond. They scan mechanically. They have been immunized to encounter, because nothing can any more occupy a central place in their imagination” (273).

De manera parecida, el león de *Don Quijote* es un animal enjaulado que ha sido arrullado por el balanceo de la carreta y forzosa inactividad, inducido al sopor, el aburrimiento y la indiferencia. Eso dicho, en su hábitat natural el león dedica pocas horas de cada día al “trabajo,” y pasa la mayoría de su tiempo descansando (Jackson 137). Aunque sea así, y no hay manera de determinar si Cervantes aplicó ese tipo de conocimiento a su representación, en ningún momento el soporífico león mira en dirección a don Quijote. En la novela estos poderosos animales que existen totalmente conectados a su ambiente natural han sido capturados, esclavizados, vendidos y transportados de sus tierras ancestrales en África a un jardín zoológico real para servir de emblema viviente del poder del monarca.

En una contextualización mayor, Pérez de Tudela y Jordan Gschwend observan que “in the Renaissance, theorists believed wild animals tamed by monarchs revealed their royal power and magnificence” (425). Así se entiende mejor el cuadro (posiblemente pintado por Alonso Sánchez Coello)¹⁰ de don Juan de Austria con su león, también llamado Austria¹¹:

¹⁰ El cuadro está reproducido en 442 del artículo de Pérez de Tudela y Jordan Gschwend. Las autoras lo identifican como una copia anónima de Scipione Pulzone en el Depósito del Museo del Prado, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con copyright del Patrimonio Nacional.

¹¹ El retrato y la historia de Juan de Austria y su león manso pueden encontrarse en: <http://nobility.org/2010/10/21/short-stories-on-honor-chivalry-and-the-world-of-nobility—no-18/>.



El vencedor de Lepanto atrapó al animal en Túnez y se lo llevó consigo a Nápoles. Se ha dicho que este león era tan manso que vivía y dormía en las habitaciones del monarca (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 441).¹² Manteniendo la costumbre, en la novela de Cervantes estas bestias subyugadas son transportadas a través de la tierra con su guardián a sueldo, quien es responsable de su cuidado durante el viaje y después de que lleguen al palacio. Es por este arreglo que don Quijote le da al leonero dos escudos de oro, para compensarle por la demora en llegar a su destino real.

El episodio del león también ha tenido varias interpretaciones complementarias: como un acto de rebelión contra la autoridad del estado, como el conflicto entre las exigencias de ser caballero y obedecer a la monarquía, y como una defensa de la locura frente a la complacencia vital. Pero el episodio refleja a la vez el tráfico de animales exóticos que se hizo cada vez más lucrativo y políticamente oportuno en una época de grandes complicaciones en las relaciones diplomáticas del Mediterráneo.

Un último animal quijotesco, el jumento de Sancho, es tratado con un grado notable de sentimiento y cariño en la novela. El rucio provee un ejemplo positivo de la devoción y amistad entre las especies, y a la vez una perspectiva auténtica del papel central de *equus asinus* en la vida rural de la época. En una de las descripciones más cálidas y simpáticas de los protagonistas equinos de la novela, el narrador declara que la amistad entre Rocinante y el rucio:

¹² En su breve estudio *Los leones del Quijote* (2005), parece que Luis Español Bouché afirma que existe un vínculo entre el episodio de los leones y el encuentro de don Juan de Austria con un león manso en Túnez, lo cual avalaría la historia. Hasta la fecha de esta escritura no he podido consultar el libro de Español.

Fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della; mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto, y escribe que así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio—que le sobraba de la otra parte más de media vara—, y mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días. (II,12)

Primero, hay que hacer notar que esta imagen es absolutamente fiel a la naturaleza de los equinos, animales sociables que prefieren vivir en manadas y que establecen amistades a veces sorprendentemente estrechas con miembros de su misma u otras especies. Y respecto a los capítulos dedicados al amor equino que Cide Hamete supuestamente omitió, ¡qué no darían muchos lectores por leerlos! Rocinante y el rucio son bestias tranquilas, leales y trabajadoras, profundamente apegadas a sus dueños, a quienes cargan sin queja a través de sus aventuras compartidas. No sorprende, más allá de cualquier sentimentalismo en que se quiera pensar, que don Quijote y Sancho están igualmente encariñados con sus compañeros equinos. Cuando no ejerce de montura para Sancho, el rucio se ocuparía de las tareas típicas para las que se usaba a los burros en el Mediterráneo en esa época y después: para arar, moler, cargar maíz al molino y productos de la granja al mercado, y tirar vagones ligeros. Estos pequeños pero fuertes animales requerían muy poco cuidado, y su dieta era frugal y económica (Edwards 80-81).

Tal vez debido a estos valores prácticos, o porque ella le ama también, cuando Sancho llega a casa al final de la primera parte de la novela, el narrador manifiesta de Teresa Panza que “lo primero que le preguntó fue si venía bueno el asno” (I, 54). Es por esta razón que Sancho está tan entusiasmado con el regalo de los potrillos de don Quijote: eran esenciales al sustento de un campesino de la época. Por cierto, Rocinante y el rucio funcionan alegóricamente para la naturaleza humana, y representan modelos de la amistad verdadera para don Quijote y Sancho. Como afirma Alves, las múltiples referencias a ellos les convierten en personajes importantes en la novela, y más de lo que se puede creer a primera instancia o lectura, permitiendo así un equilibrio entre actores humanos y animales no humanos en la novela. Además, señala también el historiador, el comportamiento de los cuatro personajes muestra un cruce literario de límites respecto a los humanos y otros animales (58-59).

En *Don Quijote*, reitero, ambos equinos son tratados bondadosamente por sus dueños, y por el narrador. El rucio no es abusado ni denigrado (actos asociados con la supuesta terquedad del animal, la cual no es más que inteligencia) sino apreciado por sus inquebrantables cualidades de lealtad y paciencia (Bough 136). En vez de presentar a este animal como emblema de la estupidez y del ridículo, Cervantes le otorga nobleza y dignidad como la criatura férrea y resistente que es: impasible aun cuando le llueven piedras y Sancho lo utiliza como escudo. Incluso en la aventura del rebuzno (II, 25 y 27) son los regidores los que hacen el ridículo y resultan tontos, no los burros.¹³ Otra vez, un mundo al revés llega a definir lo “quijotesco.” Por eso me atrevería a aseverar que *Don Quijote* es en parte una alabanza al burro, aun hoy uno de los animales más usados y abusados de la historia. Y como las ilustraciones pictóricas de esa condición son

¹³ Estos aldeanos personifican a la perfección el refrán inglés “Every ass loves to hear himself bray” (“a cada asno le gusta escucharse rebuznar” Brookshier 23).

numerosas, escojo una de la red que demuestra el estoicismo y la capacidad de trabajo de este fiel siervo del hombre:



Benjamin Arbel ha argumentado que la suposición común de que el Renacimiento fue una época caracterizada por una falta de empatía por los animales no se justifica. Por el contrario, este crítico afirma que los escritores de aquella época, influidos por un enfoque humanista en la ética y el laicismo, escribieron textos que mostraban una nueva actitud hacia los animales que no se había dado en la Edad Media. Esos textos revelan un reconocimiento creciente de la individualidad de los animales, un aprecio mayor de sus capacidades mentales, y una preocupación igualmente aumentada por su bienestar (Arbel 60). Arbel menciona una serie de escritores renacentistas como Petrarca, du Bellay y Leon Battista Alberti (pero ningún español), que escribieron panegíricos, epitafios y encomios a sus mascotas. Aunque lo hacían en tono humorístico, Arbel afirma que tejían estos escritos con sentimientos de afecto muy abiertos y de una manera que sería imposible de imaginar en la cultura medieval (67). Este tipo de despliegue afectivo y gracioso, pero no por ello negable, es lo que Sancho muestra por su rucio (y don Quijote por Rocinante), y el escudero no le escatima abrazos y besos a su compañero cuadrúpedo.

Paralelamente, también es verdad que los animales de Cervantes son infinitamente diferentes de las máquinas insensibles que imaginaba Descartes (en su *Meditationes de prima philosophia* de 1641) y otros como Aquinas y Kant, quienes niegan a los animales condición moral o consideración igual a las de los humanos debido a su presunta falta de consciencia, razón o autonomía. Los animales quijotescos, ahora vale concluirlo, no son autómatas que no entienden, sienten o aman, aun cuando don Quijote y Sancho comparten encarnaciones físicas con Rocinante y el rucio (Fernández Suárez, citado en Alves 58).

Para concluir, cuando se busca al animal en *Don Quijote* a veces tenemos que leer a Cervantes contra Cervantes, armar una zoopoética. Es decir, para encontrar al animal verdadero detrás del tropo antropomórfico tenemos que mirar dentro y más allá del texto en sí, y explorar la historia empírica que da significado cabal a su presencia. Una aproximación crítica que examina cómo se trata a los animales en la literatura y que busca reconstruir el punto de vista de los animales que aparecen en ella, como ha

afirmado Donovan (38), revela matices desatendidos y a veces sorprendentes, aun de obras tan estudiadas como *Don Quijote*.

Además, como el empleo figurado del animal suele ser antropocéntrico, podría ser visto por algunos teóricos de los Estudios de Animales como pura explotación estética (Donovan 39). Sin embargo, cuando lo figurado es tan absorbente y convincente, y magníficamente escrito, la búsqueda de lo real se puede convertir en una empresa quijotesca. Por lo tanto, ¿se puede convertir a los animales de Cervantes en “animales quijotescos,” seres de carne y hueso con una función más allá de la metafórica?

Al respecto, Shapiro y Copeland sugieren una alternativa al papel reduccionista y simbólico que se les ha atribuido a los animales, al expresar que: “An animal could appear as him or herself—as an individual with some measure of autonomy, agency, voice, character, and as a member of a species with a nature that has certain typical capabilities and limitations” (344). Es obvio que Cervantes logró esto hasta cierto punto con Berganza, Rocinante y el rucio. Los tres son personajes principales, además de típicos de su especie, e individuos que experimentan lo que les ocurre. O sea, Berganza discierne y actúa como un perro, y entiende el mundo de muchas maneras caninas. A su vez, Rocinante percibe y se comporta como un caballo. Desafortunadamente este último siente el mundo desde su condición de equino de la tercera edad; pero es quizás por esa misma madurez que se mantiene firme y calmado, aun cuando es recompensado con palos y piedras. Siguiendo sus instintos naturales, Rocinante se acerca a las yeguas para olisquearlas y no abandona a su amigo asnal (ni tampoco al humano). Y por su parte don Quijote le da rienda suelta para decidir la ruta compartida, lo cual “humaniza” a Rocinante de cierta manera. Al conceder a estos equinos estatus de protagonistas junto a sus dueños, entramos plenamente en un mundo definitivamente quijotesco.

Nigel Rothfels ha afirmado, y es obvio, que la manera en que se entiende a los animales está determinada por un tiempo y lugar, y que el escrutinio de ese entendimiento revela no sólo limitaciones importantes de nuestro conocimiento de los animales, sino también salvedades de nuestro autoconocimiento (xii). La literatura española de la temprana época moderna expande esa noción de Rothfels como escaparate de las interrelaciones que nos enlazan con otros animales, y provee numerosos ejemplos de cómo estos eran percibidos, utilizados, representados y valorados. En última instancia, como personajes, los animales como los que ofrece Cervantes nos permiten profundizar acerca de aquellas interrelaciones complejas, paradójicas, moralmente movedizas y ambivalentes con otras especies. Cervantes, en la larga aventura que es su novela, logra abrirnos una ventana hacia ese mundo paralelo que hay que recuperar y validar. Hacerlo es sólo una de las recompensas de los Estudios de Animales.

Obras citadas

- Adams, Carol J. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. Nueva York: Continuum, 1991.
- Alfieri, Amy Pettigrew. “*Burlas and Burladores in Don Quixote*.” Tesis doctoral. University of California, Davis, 2007.
- Alves, Abel. *The Animals of Spain*. Leiden y Boston: Brill, 2011.
- Arbel, Benjamin. “The Renaissance Transformation of Animal Meaning: From Petrarch to Montaigne.” Linda Kalof y Georgina M. Montgomery eds. *Making Animal Meaning*. East Lansing: Michigan State University Press, 2011. 59-80.
- Berger, John. “Why Look at Animals?” En Geoff Dyer ed. *Selected Essays*. Londres: Bloomsbury, 2001. 259-73.
- Boehrer, Bruce T. *Animal Characters. Nonhuman Beings in Early Modern Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Bough, Jill. *Donkey*. Londres: Reaktion Books, 2011.
- Brookshier, Frank. *The Burro*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1974.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. “Iberian Science in the Renaissance: Ignored How Much Longer?” *Perspectives on Science* 12.1 (2004): 86-124.
- Cervantes, Miguel de. Luis Andrés Murillo ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 1984.
- Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. Nueva York: Basic Books, 1984.
- Dickenson, Victoria. “Meticulous Depiction: Animals in Art, 1400-1600.” *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. Bruce Boehrer ed. *A Cultural History of Animals*. Linda Kalof y Brigitte Resl eds. Nueva York: Berg, 2007. III. 165-199.
- Donovan, Josephine. “Tolstoy’s Animals.” *Society & Animals* 17.1 (2009): 38-52.
- Edwards, Peter. “Domesticated Animals in Renaissance Europe.” *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. Bruce Boehrer ed. *A Cultural History of Animals*. Linda Kalof y Brigitte Resl eds. Nueva York: Berg, 2007. III. 75-94.
- Herranz Martínez, José. *Los animales domésticos en la historia*. Lorca: Ayuntamiento-Colegio Oficial de Veterinarios, 2003.
- Jackson, Deirdre. *Lion*. Londres: Reaktion Books, 2010.
- Márquez Villanueva, Francisco. “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman.” Fanny Rubio ed. *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid: Editorial Complutense, 2005. 45-79. Publicado por primera vez en *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 299-340.
- Martín, Adrienne L. “Erotismo felino: Las gatas de Lope de Vega.” *AnMal Electrónica* 32 (2012).
- Murillo, Luis A. *A Critical Introduction to Don Quixote*. París: Peter Lang, 1988.
- Pedrosa, José Manuel. *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*. Madrid: Medusa Ediciones, 2002.
- Pérez de Tudela, Almudena y Annemarie Jordan Gschwend. “Renaissance Menageries: Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe.” Karl A.E. Enenkel y Paul J. Smith eds. *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Leiden y Boston: Brill, 2007. 419-447.

- Piper, Anson C. "A Possible Source of the Clawing-Cat Episode in *Don Quijote* (Part Two)." *Revista de Estudios Hispánicos* 14.3 (1980): 3-11.
- Rogers, Katharine. *Cat*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- Rothfels, Nigel. *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Serpell, J. "Domestication and History of the Cat". Dennis C. Turner y Patrick Bateson eds. *The Domestic Cat. The Biology of Its Behaviour*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2000.
- Shapiro, Kenneth y Marion W. Copeland. "Toward a Critical Theory of Animal Issues in Fiction." *Society & Animals* 13.4 (2005): 343-46.
- Wolf, Norbert. *Diego de Velázquez 1599-1660. El rostro de España*. Colonia: Taschen, 2006.