

## **CERVANTES, SHAKESPEARE Y EL GIRO HACIA EL ANIMAL**

Matar gratuitamente a un animal salvaje, es decir, cazarlo, es una inmoralidad sin justificación posible, una completa falta de respeto y consideración al animal matado, a su vida y sus intereses (Mosterín: 2014: 263).

La cacería del jabalí es un retrato, una disección, una biopsia si se quiere, de la sociedad cervantina (Ballesteros: 2015: 36).

**A** lo largo del 2016, año celebratorio de dos genios universales, en la prensa y en medios afines se aprecia la construcción de una sutil rivalidad nacionalista entre los autores cuya vida y obra se conmemora. Si los que nos dedicamos a los estudios cervantinos o shakespeareanos queremos considerarlos rivales, podríamos argüir que el español es mejor prosista y el inglés mejor dramaturgo. Pero mi propósito en estas páginas no es aumentar obsesiones sobre quién es el mejor escritor o dónde descansan sus huesos o cráneo, sino plantear la cuestión de cuál es el pensador más profundo sobre los animales, o quizás su mejor defensor. El tema no es nimio ni irrelevante, ya que ambos autores incorporan numerosos temas y personajes no-humanos en sus obras, los cuales aún no han sido examinados como es debido.

Cervantes, sabemos, tiene animales como personajes principales con nombre propio: son los casos de Cipión, Berganza, Rocinante y el rucio de Sancho (llamado dulcemente «Dapple» en traducción inglesa). Además incluye numerosos personajes animales secundarios innominados en el *Quijote*: gatos, leones, cerdos, un mono adivino, un jabalí, mulas, ovejas, cabras, pájaros, toros y bueyes. Por su parte, Shakespeare tiene el inimitable chuchó de *The Two Gentlemen of Verona* (Los dos caballeros de Verona), Crab. Aparentemente, Crab es el único animal en el canon shakespeareano que aparece en escena, a pesar de la frecuencia con que perros vivos aparecían en las tablas de la comedia áurea y el teatro isabelino. Estos solían ser perros de trailla que desempeñaban una función puramente decorativa para evocar episodios de caza que ocurrían fuera del escenario. Crab, sin embargo, gozó y goza de los favores del público, aunque permanezca mudo y, según Michael Dobson en

su estudio sobre perros actores del Renacimiento, no sea performativo, es decir, que no haga trucos (Dobson: 2000: 117-118). Aparte de Crab, numerosos perros de caza, venados y otros animales son mencionados, cazados y matados entre bastidores en otros dramas de Shakespeare; y profundizaré en esto más adelante.

Por supuesto, los lectores asiduos de Cervantes recuerdan cómo, en el *Coloquio de los perros*, Berganza relata sus experiencias como actor cuando le acoge un autor de comedias: «en menos de un mes –afirma el perro– salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas». Así describe su actuación: «Pusiéronme un freno de orillos y enseñáronme a que arremetiese en el teatro a quien ellos querían; de modo que como los entremeses solían acabar por la mayor parte a palos, en la compañía de mi amo acababan en zuzarme, y yo derribaba y atropellaba a todos, con que daba que reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño» (Cervantes: 1982: 354)<sup>1</sup>.

Reitero que tales animales cervantinos y shakespeareanos son significativos y productivos para iluminar las obras en que aparecen y los contextos en que escribían sus autores, y aplico a su análisis varios preceptos de la nueva disciplina de Human-Animal Studies (HAS) o Estudios Animales<sup>2</sup>. Estos examinan la interacción cultural y la mutua dependencia entre humanos y animales a lo largo de la historia. En un artículo que explora lo que los Estudios Animales pueden aportar a la lectura de Shakespeare, Erica Fudge arguye que el interés por la representación y el significado de los animales debe colocarse al lado del análisis de su dramaturgia, al igual que el jardín del oso se ubicaba al lado del teatro en la época en que él escribía (Fudge: 2008: 186-87). La estudiosa se suma a numerosos críticos de una gran variedad de disciplinas humanísticas que abogan por la inseparabilidad del humano y el no-humano y por la incorporación de los últimos en nuestros estudios de la cultura (Fudge: 2008: 187)<sup>3</sup>. Así, el campo de los Estudios Animales conlleva una evolución y reinterpretación de las humanidades, que dejan de ser provincia única de los humanos para incorporar a los animales en su quehacer.

Las literaturas de la época moderna temprana tienen mucho que aprender de esta apertura, ya que enriquece la investigación sobre la caracterización, las mentalidades, géneros literarios como la biografía y autobiografía animal, un refinamiento más complejo de la ecocrítica y, por supuesto, conocimientos más consecuentes de las contribuciones de los animales a la cultura humana. Es así porque los Estudios Animales incorporan perspectivas que

---

<sup>1</sup> Exploro la utilización de animales vivos, artificiales y simbólicos en el teatro áureo en Martín (2014).

<sup>2</sup> Manejo la traducción del término al español utilizada por Arturo Morgado García en su introducción fundamental al campo, «Una visión cultural de los animales», aplicando mayúsculas para subrayar su condición de disciplina.

<sup>3</sup> Toda traducción del inglés al español en este texto es mía.

van más allá del animal simbólico que representa cualidades humanas –sus virtudes y vicios– para indagar sobre sus colegas en el mundo real, animales vivos con una existencia extratextual y agencia que no son simplemente un reflejo del ser humano.

Ya que tanto el animal real como el simbólico o conceptual son esenciales a la cultura, me propongo situar a Cervantes y Shakespeare dentro de este giro crítico hacia el no-humano. En ese vuelco, ¿qué significan sus personajes animales?, ¿qué añaden a las historias de las que forman parte? Y, en última estancia, ¿qué nos dicen de estos dos complejos autores y pensadores, y de sus lectores?

Ante todo, los Estudios Animales cuestionan ciertas distinciones categóricas fundamentales que tipifican cómo los seres humanos nos concebimos, tales como humano/animal, naturaleza/cultura, e individuo/grupo (Shapiro y DeMello: 2010: 311). Como afirma Kenneth Shapiro, editor de *Animals & Society*, una importante revista digital dedicada a los Estudios Animales:

[Estudios Animales] es el único campo que investiga directamente las relaciones entre animales humanos y no-humanos y su medioambiente. Las formas de lazos, vínculos y comunicaciones bajo investigación son extraordinariamente variables por (1) el número de especies de animales no-humanos, (2) las maneras ingeniosas (y muchas veces explotadoras) en que los humanos han utilizado a otros animales, y (3) las maneras en que los humanos percibimos otros animales (ensayo inédito disponible en Academia.edu).

Propongo que como investigadores de literatura debemos ampliar o ajustar nuestro enfoque, y dejar de leer únicamente *a través de* los animales para localizar al humano y leer *para* ellos, colocando en primer plano lo que suele estar al fondo. Urge mirar más allá del símbolo, de la metáfora, del símil, a los seres vivos con los cuales compartimos nuestro mundo. Shapiro afirma que tengan un papel principal o secundario, una presencia mayor o que brille por su ausencia, podemos acercarnos a cualquier obra literaria desde una perspectiva cuyo marco analítico es el tratamiento de animales no-humanos (Shapiro y Copeland: 2005: 343). Siguiendo esta perspectiva, me centraré en la crítica de la venatoria que aparece en el *Quijote* y en la comedia *Love's Labour's Lost* (*Trabajos de amor perdidos*) de Shakespeare.

La caza abre y cierra *Don Quijote*, y coloca en primer plano a los animales, humanos o no. Alonso Quijano se describe en el primer capítulo de la primera parte como un hidalgo cazador, que posee un galgo pero ningún halcón. Inicialmente un «gran madrugador y amigo de la caza», abandona esta diversión cuando empieza a leer obsesivamente los libros de caballerías. Al final de la segunda parte, don Quijote y Sancho se topan con una liebre que huye de cazadores y se refugia bajo el rucio. Sancho se la pasa a don Quijote, el cual, aun con el animal vivo en sus manos, lo ve de manera puramente sim-

bólica en términos de su propio dilema e incapacidad de desencantar a Dulcinea: «*iMalum signum! iMalum signum!* –lamenta el caballero– Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!» (Cervantes: 2004: 1094). La mención de la caza con galgos ubica así a Quijano en términos de su clase social y estilo de vida.

Pero es en la caza noble donde el tema cobra mayor importancia en *Don Quijote* y en *Love's Labour's Lost* (1587). En la Europa moderna temprana la caza aristocrática cumplía varias funciones para los humanos: como deporte y espectáculo similar a los torneos caballerescos; como entrenamiento para la guerra; como registro simbólico del estatus social, la hombría y las relaciones de género; como saludable recreo al aire libre, y como medida para perfeccionar las virtudes cristianas (Bergman: 2007: 54). En la caza noble los participantes imitan y hacen suyos modelos heroicos establecidos socialmente y aplican reglas estrictas comúnmente aceptadas, cuyo destino es distinguir y prestigiar su estamento social (Erias Martínez: 1999: 319).

Esta es la función de la montería de jabalí organizada por los duques en la segunda parte del *Quijote*, al igual que la caza de venados que ocurre entre bastidores en la *Love's Labor's Lost*. Examinó estas obras para ofrecer algunas observaciones sobre la función de aquellas escenas y lo que revelan sobre las disputas en torno a la caza en ambos países.

Empiezo con *Don Quijote*. En el capítulo XXX de la segunda parte, don Quijote y Sancho emergen de un bosque y atisban a la distancia un grupo nutrido de cazadores de altanería. Entre ellos se encuentra

una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. [...] En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquella alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad (Cervantes: 2004: 779).

La duquesa exhibe un atributo esencial de la aristocracia: la posesión de animales sumamente costosos y reservados para los momentos de ocio, cuyo cuidado exigía la atención de multitud de ayudantes: sirvientes, cuidadores, entrenadores, jinetes y monteros. Es precisamente esta caza con halcones el suceso que lanza a caballero y escudero al mundo de la nobleza, donde sufrirán una serie de desgracias a manos de nobles que dedican sus horas de ocio a la caza y a hacer burlas pesadas.

Poco después, en el capítulo XXXIII, los duques saldrán de nuevo, esta vez a caza de montería acompañados de don Quijote y Sancho, y «con tanto aparato de monteros y cazadores como pudiera llevar un rey coronado» (Cervantes: 2004: 814). La montería se define en la época como ejercicio, deporte o arte en el que participan monteros u ojeadores con perros que localizan y espantan las presas hacia donde esperan los cazadores con sus ballestas, lanzas, venablos u otras armas; o hacia redes, telas y trampas donde aprisionan

y matan a los animales. Las presas más comunes eran jabalíes, venados y otras fieras como osos y lobos.

El episodio es un reflejo fiel de la caza mayor y nos abre el mundo cinegético de entonces, además de los debates de esos tiempos en torno a ella. Charles Bergman, en un artículo sobre los rituales de la caza aristocrática en la Inglaterra de la época, explica que como espectáculo público las oportunidades simbólicas y alegóricas de la caza fueron cuidadosamente explotadas por los monteros reales. Similar ostentación del dominio del hombre sobre la naturaleza, de alcance plenamente imperialista, fue empleada por Felipe IV en sus cacerías. Según su arcabucero, Alonso Martínez de Espinar, el rey llegó a matar «más de seiscientos venados y mayor cantidad de gamos, y más de ciento cincuenta jabalíes; lobos más de cuatrocientos» (Martínez de Espinar: 1976: 149).

Unos cuatro siglos antes de la publicación del *Quijote*, la cinegética se había convertido en pasatiempo refinado, altamente codificado y estilizado para la realeza y aristocracia europeas. Es entonces cuando monarcas, nobles y cortesanos piden la confección de libros y manuales para instaurar la etiqueta social de la cacería, diseminar técnicas de cetrería y montería, enseñar el correcto cuidado y la cría de perros y halcones, promulgar leyes sobre el bienestar de cazadores y monteros, recomendar las armas apropiadas y encomendar las mejores localidades para caza mayor y menor (Alfonso XI: 1983: i). Estas obras no pueden menos que aludir a los extraordinarios privilegios reservados para los monteros reales y aristocráticos, los cuales incluían la conversión de enormes extensiones de terrenos y bosques en cotos privados para su disfrute. Edward Berry ha constatado que el monarca inglés mantenía autoridad absoluta sobre todos los bosques del reino junto con los animales que habitaban en ellos (Berry: 2001: 8).

Estos manuales venatorios excedían su función de proveer información científica, técnica, y de albeitería, porque también servían como guías legales y morales para sus compiladores (Alfonso XI: 1983: ii), además de propaganda. Por ejemplo, *El arte de Ballestería y Montería* (1644) de Martínez de Espinar ensalzaba las proezas cinegéticas del monarca y su destreza en la sujeción y matanza de cifras realmente pasmosas de animales, como las que cité arriba. En *El príncipe*, como es de esperar, Maquiavelo aconseja que los príncipes no desvíen su mente del estudio de la guerra y que se dediquen a la caza para fortalecer su cuerpo y dominar el terreno (Berry: 2001: 23). De estos textos, al igual que de los estatutos reales que gobernaban la caza, arrancan las ideas –no originales– que encontramos en la ficción posterior.

En *Don Quijote*, los nobles cazan jabalíes, uno de los animales salvajes más fieros y peligrosos por su inteligencia, astucia, y agudísimo olfato y oído, que dificultan localizarlo, sorprenderlo o engañarlo. Desde tiempos medievales al presente, todos los manuales afirman que el jabalí se defiende hasta la muerte con dientes y colmillos, y es capaz de despedazar al contrincante. Como apunta Erias Martínez, «El jabalí nunca retrocede ante el peligro y ello,

como es natural, le convierte en paradigma de la valentía y ejemplo permanente para el estamento guerrero» (Erias Martínez: 1999: 327). El noble francés Gaston Phoebus, en su *Livre de chasse* del s. XIV, también destaca que el jabalí utiliza los colmillos para matar «de un golpe, como con un cuchillo, de modo que, antes de ser muerto, ya habría matado él» (Erias Martínez: 1999: 347). Vale notar que Phoebus parece caer en antropofornismo al atribuir intencionalidad razonada al animal que cuando es atacado se defiende.

Precisamente por su inclinación a contraatacar utilizando las armas que posee –lo cual los humanos caracterizan como ferocidad innata– Martínez de Espinar afirma que «esta acción de matar jabalíes a caballo con lanza [es] la de mayor resolución, riesgo y agilidad, y la más propia imitación de la guerra» (Martínez de Espinar: 1976: 149). Por lo tanto, el razonamiento tras la cacería es evidente: cuanto más fiero el animal cazado, más la exaltación del cazador, quien asimila los atributos reales y simbólicos del animal: su atrevimiento, ferocidad, astucia, valor, potencia y determinación. Son cualidades que persiguen tanto don Quijote, caballero andante, como los duques: de ahí su entusiasmo por enfrentarse al jabalí.

Y esto es justo lo que hacen, a pie, venablo y espada en mano, cuando «Acosado de los perros y seguido de los cazadores, vieron que hacia ellos venía un desmesurado jabalí, crujiendo dientes y colmillos y arrojando espuma por la boca» (Cervantes: 2004: 815). Además, la utilización de venablos, un arma antigua, en vez de arcabuz o escopeta, aumenta su intrepidez al acortar la distancia entre el hombre, o mujer, y la fiera. Finalmente, «el colmilludo jabalí quedó atravesado de las cuchillas de muchos venablos, que se le pusieron delante» y es llevado, cubierto de romero y ramas de mirto «como en señal de vitoriosos despojos», a ser ingerido en una suerte de sacrificio ritual en el bosque (Cervantes: 2004: 815). El jabalí, rendido y subyugado, comprueba con su muerte la inferioridad del mundo natural ante la especie humana.

Más adelante, cuando Sancho pone en tela de juicio la caza como «un gusto que parece que no le había de ser, pues consiste en matar a un animal que no ha cometido delito alguno» (Cervantes: 2004: 816), el duque contesta su reprimenda con un convencional y altisonante encomio de la montería. Asegura el aristócrata que:

El ejercicio de la caza de monte es el más conveniente y necesario para los reyes y príncipes que otro alguno. La caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas, astucias, insidias para vencer a su salvo al enemigo; padécense en ella fríos grandísimos y calores intolerables; menoscábase el ocio y el sueño, corrobóranse las fuerzas; agilitanse los miembros del que la usa, y, en resolución, es ejercicio que se puede hacer sin perjuicio de nadie y con gusto de muchos (Cervantes: 2004: 816).

El duque suprime cualquier mención de los animales en su apología; estos simplemente suministran un servicio en el cual sus cuerpos proveen un deporte para los ociosos.

El noble termina con el siguiente comentario: «y lo mejor que él tiene es que no es para todos, como lo es el de los otros géneros de caza, excepto el de la volatería, que también es solo para reyes y grandes señores» (Cervantes: 2004: 816). Y, debemos añadir, también lo es para los héroes de los libros de caballerías. Por esta razón la montería le ofrece a don Quijote la oportunidad de seguir el modelo de sus lecturas y lucir sus habilidades caballerescas luchando contra una fiera ante un público de falsos aduladores aunque hechos a su medida. El aspecto crucial para el duque consiste en que la cinegética es reservada para los grandes señores como él, quienes intervienen motivados no por la necesidad de alimentación ni protección contra predadores, sino por el deseo de afianzar su identidad elitista como aristócratas, poseedores de bosques milenarios y como guerreros (Walker: 2007: 319).

Las razones desplegadas por el duque en su defensa de la caza son convencionales y se encuentran en la *Cyropaedia* y el *Cinegeticus* o *El arte de la caza* de Jenofonte –el ur-texto sobre la caza del jabalí que Cervantes hasta parafrasea: la caza beneficia la salud, el servicio militar y la educación moral del perfecto caballero. Recordemos que estos textos circulaban en traducción italiana durante el Renacimiento, y Diego Gracián de Alderete publicó su traducción al castellano en 1552. El *Cynegeticus* en particular gozó de gran popularidad, dado el interés cortesano por la caza (Schwartz: 2010: 204). Lo más probable es que Cervantes conociera estas obras de Jenofonte, a quien menciona además en el Prólogo al *Quijote* de 1605. Lía Schwartz ha señalado como otros que Sancho recoge ideas características de los discursos éticos renacentistas que derivan de una perspectiva erasmiana crítica del ejercicio venatorio (Schwartz: 2010: 208).

Para Margaret Greer la disputa sobre la caza, y la participación de los duques en este tipo de actividad, tiene pleno significado político alusivo al gobierno de Felipe III, quien se ausentaba frecuentemente de la corte para ir de caza en compañía del Duque de Lerma. Según esta crítica, la réplica final de Sancho al Duque, que «la caza y los pasatiempos más han de ser para los holgazanes que para los gobernadores» (Cervantes: 2004: 817), es un clímax cómico a la censura pancina de gobernadores que desperdiciaban su tiempo en la caza y otros pasatiempos (Greer: 2005: 212-213). Por su parte, Javier Irigoyen García arguye que el tropo pastoril de la caza del jabalí era más que un entretenimiento aristocrático injusto, una exhibición de la identidad cristiana vieja que se opone a la otredad etno-religiosa y femenina (Irigoyen García: 2011: 286).

Yo prefiero volver sobre la noción de que el ser humano siempre se ha constituido utilizando a los animales, sea para distinguirse de ellos o para reconocerse simplemente como miembro de otra especie animal, la humana. En el episodio con los duques del *Quijote* que he comentado, se enfrentan dos actitudes opuestas hacia la venatoria y sus participantes no-humanos. Para los nobles, la cinegética es un complejo ritual de autoconstrucción, incrustado de ceremonia cortesana, valores caballerescos y los privilegios nobles que

avalaban a los cazadores como poderosos y grandes señores. Para campesinos como Sancho, representa el sustento, la libertad y libre acceso al mundo natural. Es evidente, entonces, que, desde la antigüedad clásica al presente, la caza funciona socialmente como un *locus* cultural donde el poder es afirmado, disputado, y negociado (Bergman: 2007: 59). Como tal, coloca al animal cazado en una posición absolutamente subordinada y utilitaria, de consideración moral nula y cuyos intereses no entran en juego frente a prejuicios antropocéntricos comúnmente mantenidos.

Para el animal, entonces, la caza es una experiencia marcada por el terror, agudo dolor y muerte. Me pregunto, entonces, cómo narraría este episodio el jabalí o cómo los lectores podemos conceptualizarlo y analizar al jabalí como algo más que mera herramienta para la autoconstrucción del humano. ¿Podemos conocer la experiencia vivida de un animal a través de la ficción narrativa? En *Love's Labour's Lost*, Shakespeare parece hacer precisamente esto.

Primero, merece la pena apuntar que Shakespeare incluye escenas o episodios venatorios en varias obras, entre estas el poema «Venus y Adonis», además de ocho piezas dramáticas (Shakespeare: 2002: 225). En su estudio fundamental *Shakespeare and the Hunt*, Berry señala que los dramas del bardo son excepcionales no solo en la frecuencia de sus alusiones a la caza, sino en la impresión de maestría técnica y conocimientos empíricos que revelan (Berry: 2001: 14). Su supuesto conocimiento profundo de la caza ha conducido a algunos críticos, como D. H. Madden, a asumir que Shakespeare fue un ávido cazador. Otros, como Matt Cartmill, mantienen lo opuesto, y concluyen que el rechazo de la caza es signo de decencia común en sus personajes (Berry: 2001: 209).

Al igual que ocurre con España, se sabe muchísimo de las prácticas cinegéticas de la aristocracia inglesa y su obsesión con sus símbolos. Vivían rodeadas de imágenes de la caza en tapices, cuadros, estatuas, esculturas, poesía y máscaras. Isabel I, al igual que los monarcas españoles, utilizaba la pompa de la caza como un tipo de teatro en el bosque en que se exhibía el poder y el privilegio reales (Bergman: 2007: 54). Y es bien sabido que la reina todavía cazaba a la entonces avanzada edad de 67 años. Su obsesión pública por la caza podría pesar sobre una interpretación de *Love's Labour's Lost* como crítica sutil de la reina.

Aun así, una diferencia importante entre Cervantes y Shakespeare es la presa que privilegian, lo cual refleja la realidad medioambiental de sus países de origen. Mientras que en España la caza de jabalí era el paradigma de la caza aristocrática por las razones que he venido comentando, en Inglaterra la presa preferida fue el venado, ya que para entonces el jabalí estaba extinto.

Conviene hacer una breve contextualización de la venatoria en *Love's Labour's Lost*. El rey de Navarra (a quien se ha relacionado con Enrique de Navarra y con Felipe II, aunque el rey nunca se nombra en la obra) pacta con sus lores Berowne, Longaville y Dumaine ayunar, evitar el contacto con las

mujeres y dedicarse al estudio sin el asedio del deseo sexual durante tres años. Cuando la Princesa de Francia llega de visita, el rey y sus nobles vasallos se reúnen con ella y sus damas en su campamento fuera del castillo. Los cuatro rompen el pacto, se enamoran de las damas y se ponen a cortejarlas. Después de una serie de complicaciones con cartas, disfraces y trucos, la Princesa recibe la noticia del fallecimiento de su padre y se prepara para volver a Francia. Mientras tanto, sus damas prometen volver al año para ver si sus pretendientes mantienen el amor que les han profesado, y el drama termina con su partida.

Al abrirse el Acto IV de *Love's Labour's Lost*, ambientado en el parque del rey, la Princesa se dispone a cazar, e inmediatamente pone la actividad en tela de juicio cuando es llevada a un puesto a esperar que conduzcan los venados hacia ella. Pregunta a un guarda, «where is the bush / That we must stand and play the murderer in?» (Shakespeare: 2002: 225). Se trata de una «bow and stable hunt» (caza de arco y establo), en la cual los venados son perseguidos y conducidos por perros hacia ballesteros estacionados delante de ellos en emboscadas o puestos especiales (Berry: 2001: 18). Muchas veces los ciervos o venados eran acorralados en un redil y simplemente masacrados, o heridos y luego matados por los perros. En su esencia fue un deporte público en que los espectadores se estacionaban a lo largo de la ruta, o en ventanas de las casas de campo, y formaba parte de fiestas cortesanas para entretener a las visitas. Era el tipo de caza en parques más popular, y la principal oposición a la práctica se debía no al hecho de que fuera cruel, sino porque era demasiado fácil.

Sin embargo, la Princesa cuestiona sus propios motivos mientras espera, ballesta en mano, el inicio de la caza. Reconoce que es bárbara crueldad actuar de asesina en una emboscada y señala que sería una merced, aunque mal visto, matar al venado directamente, en vez de herirlo para luego permitir que los perros lo maten, como es costumbre. Admite además que lo que persigue en esta cacería es la fama, y que está dispuesta a traicionar lo que le dicta el corazón para conseguirla:

But come, the bow. Now mercy goes to kill,  
 And shooting well is then accounted ill.  
 Thus will I save my credit in the shoot:  
 Not wounding, pity would not let me do't:  
 If wounding, then it was to show my skill,  
 That more for praise than purpose meant to kill.  
 And out of question so it is sometimes,  
 Glory grows guilty of detested crimes,  
 When, for fame's sake, for praise, an outward part,  
 We bend to that the working of the heart,  
 As I for praise alone now seek to spill  
 The poor deer's blood, that my heart means no ill.  
 (Shakespeare: 2002: 226)

Diferente a la duquesa en *Don Quijote*, esta noble expresa compasión por el ciervo, aunque su anhelo de gloria pesa más que su repugnancia ante el sacrificio de un animal inocente –lo que ella llama un «crimen detestado». Por lo tanto, su oposición al deporte está inexorablemente ligada a una crítica de la soberbia humana.

Esta escena ha sido interpretada como una metáfora dramática del amor, debido a que la convención de la caza amorosa ya era un cliché en la literatura renacentista, y el lenguaje explícitamente sexual en las escenas siguientes evoca esto (Berry: 2001: 60). Pero la escena es también una representación de sucesos reales de este tipo que ocurrían con frecuencia en la corte isabelina, ya que este «deporte» era una diversión común para nobles y embajadores visitantes a través de Europa. Es obvio que se pueden trazar muchos paralelos entre este episodio y los del palacio de los duques en *Don Quijote*. La caza era no solo una forma de entretenimiento sino una manera de impresionar a los dignatarios visitantes. ¿No es precisamente esto lo que hacen los odiosos duques al intentar deslumbrar a sus huéspedes y entretenerse a costa suya con crueles burlas? Por otra parte, en su estudio Berry señala que los juegos amorosos cortesanos en que la Princesa y sus damas se burlan de sus pretendientes son agresivos, y que la caza lleva esas tendencias a un extremo, sugiriendo que detrás de un chiste puede ocultarse un deseo de matar (Berry: 2001: 61). Su afirmación podría inducirnos a reconsiderar en más profundidad la conducta de Altisidora, la desagradable álgter ego de la duquesa, para con don Quijote.

Tras el motivo de la venatoria en Cervantes y Shakespeare también yace su conexión con la vanidad humana. Don Quijote caza para realizar y exhibir sus aspiraciones caballerescas, los duques para ostentar sus privilegios de clase y humillar a sus huéspedes, y la Princesa para conseguir la fama, aunque tenga que traicionar sus inclinaciones compasivas y matar. La única persona que se niega a cazar es Sancho, quien vive sus principios rústicos pero éticamente nobles al rehusar matar a una inocente criatura por diversión.

Nótese que la caza originó controversia ideológica y tensiones sociales a lo largo del período. La oposición a ella fue expresada por humanistas de la talla de Erasmo y Tomás Moro. El primero, en boca de la Estulticia protagonista del *Elogio de la locura*, comenta sin justificarlo y con toda la ironía que caracteriza el libro, el curioso placer que extraen los estultos de la caza. Aquellos

lo desprecian todo ante la caza mayor y afirman recibir un placer espiritual increíble cuando oyen el grosero sonido del cuerno y el aullido de los perros. Hasta llego a creer que cuando huelen los excrementos de los perros, les parece que se trata de cinamomo. Además, ¿qué placer puede haber en despedazar una fiera? El descuartizar toros y carneros es cosa de la plebe, pero la fiera no puede ser hecha cuartos sino por mano de un noble (Erasmo: 1999: cap. XXXIX).

Estulticia critica el modelo francés de la caza aristocrática ejemplificado después en el tratado *La Vénerie* (1561) de Jacques du Fouilloux. Menos que un recuento literal de la práctica (el patrón de los tratados españoles), *La Vénerie* expresa un ideal y articula un ritual socialmente construido de la caza que ejemplifica a la vez la construcción puramente textual del animal (Walker: 2007: 318).

Mientras tanto en su *Utopía*, Tomás Moro, gran amigo de Erasmo, reprocha a la aristocracia inglesa, para quienes la caza fue una actividad tan apetitosa y emblemática del poder que fue reservada para ellos, y gastaban miles de horas a caballo cada año persiguiendo animales por el puro placer de matar una pobre bestia inocente (Cartmill: 1995: 773). La oposición sentimental fue articulada por Montaigne, quien condenó la crueldad de la caza e insistía en la compasión que él sentía por los animales. Quizás podemos atisbar al humanista en Cervantes y al sentimental en Shakespeare, por lo menos en su tratamiento de la caza. Ambos autores se muestran escépticos ante esta diversión al entrar en un debate contemporáneo de amplias resonancias filosóficas, éticas y sociopolíticas.

En la conclusión a su libro sobre Shakespeare y la caza, Berry nota que la naturaleza ambigua del drama shakespeariano dificulta la determinación de firmes opiniones autoriales, aunque es seductoramente fácil imponerle las nuestras. Lo mismo puede decirse de los esfuerzos de cervantistas para avallar definitivamente las encontradas interpretaciones de sus ideas sobre cualquier asunto de su tiempo o el nuestro. Sin embargo, como críticos literarios hacemos precisamente esto: ponderamos lo que nos sugieren los textos sobre debates sociales contemporáneos a ellos. No puedo sino reconocer que en *Don Quijote* y *El coloquio de los perros* Cervantes da protagonismo a los animales de una manera sorprendente, tomándoles en consideración como reflejos de los seres vivos que le rodeaban. ¿Participaron Cervantes y Shakespeare en la caza aristocrática? Dado lo que sabemos de sus vidas, probablemente no. Quizás fueron testigos, pero desde luego no cazadores de jabalí o de los que llevaban halcones agarrados al brazo. De todas maneras, como lectores y pensadores profesionales serían agudamente conscientes de los debates en torno a la caza aristocrática y real, sus ramificaciones políticas, y la obsesiva autoconstrucción que posibilitaba.

En *Love's Labour's Lost*, la cazadora misma reconoce la crueldad de la caza y funciona como piedra de toque por la absoluta indiferencia que la aristocrática corte inglesa, y otras, sentían por los animales que les servían de presa o de ayudantes. Como señala Berry, en su caso, la tensión encarnada en su papel de cazadora no se resuelve en paradoja trágica ni cómica, sino que se queda suspenso, tan irresoluta quizás como el drama en que aparece (Berry: 2001: 69).

Encuentro menos ambiguo a Cervantes. Pone la denuncia en boca de un campesino, excluido social y legalmente de la caza, a quien solo le queda abogar por la inocente presa cuya muerte es gratuita y sirve simplemente para llenar las horas de ocio y lucir el poder de la alta nobleza. Acostumbrado a la caza utilitaria de liebres y pajarillos comestibles, Sancho simplemente no

comparte ni puede compartir los valores y afectaciones aristocráticos. Por el contrario, demuestra una notable sensibilidad hacia los animales, que alcanza su cenit en el sentimiento que expresa frecuentemente por su amado rucio. Así defiende a los animales mientras que el duque protege sus intereses de clase. Por su parte don Quijote permanece mudo sobre el asunto. Cervantes deja que un labrador pragmático promueva la causa de los seres cuya vida diaria está íntimamente entrelazada con la suya.

En su manual, Martínez de Espinar declara que «la caza es una acción de buscar, seguir y perseguir a las fieras o a las aves, para rendirlas y sujetarlas el hombre a su dominio» (Martínez de Espinar: 1976: 11). En *Don Quijote* y en *Love's Labour's Lost* es más que esto. La caza ilumina no solo la socialización, categorización y simbolización que se realiza entre cazadores, cazados y lectores (Sánchez Garrido: 2006), sino además el papel esencial que juega el animal en la formación de la identidad del ser humano, para que este afiance su posición superior en la gran cadena del ser.

ADRIENNE L. MARTÍN  
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO XI. (1983) *Libro de la montería*, basado en Escorial MS Y.II.19. Dennis P. Seniff (Ed.) Madison, Wisconsin. The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- BALLESTEROS RODRÍGUEZ, Santiago. (2015) *Don Quijote: gran madrugador y amigo de la caza*. Madrid. La Trébere.
- BERRY, Edward. (2001) *Shakespeare and the Hunt: A Cultural and Social Study*. Cambridge. Cambridge University Press.
- BERGMAN, Charles. (2007) «A Spectacle of Beasts. Hunting Rituals and Animal Rights in Early Modern England». *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. Bruce Boehrer (Ed.) Oxford y Nueva York. Berg. 53-73.
- CARTMILL, Matt. (1995) «Hunting and Humanity in Western Thought». *Social Research*. 62.3. 773-786.
- CERVANTES, Miguel de. (2004) *Don Quijote de la Mancha*. Madrid. Alfaguara.
- CERVANTES, Miguel de. (1982) *Novelas ejemplares II*. 4ª ed. Harry Sieber (Ed.). Madrid. Cátedra.
- DOBSON, Michael. (2000) «A Dog at All Things. The Transformation of the Onstage Canine, 1550-1850». *Performance Research*. 5.2. 116-124.
- ERASMO DE ROTTERDAM. (1999) *Elogio de locura*. Trad., pról. y notas de Pedro Voltes Bou. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo. (1999) «La eterna caza del jabalí». *Anuario Brigantino*. 22. 317-378.
- FUDGE, Erica. (2008) «'The dog is himself': Humans, Animals, and Self-Control in *The Two Gentlemen of Verona*». *How To Do Things with Shakespeare. New Approaches, New Essays*. Laurie Maguire (Ed.). Oxford. Blackwell. 183-209.

- GREER, Margaret. (2005) «Diana, Venus and Borrowed Dogs: On Hunting in *Don Quixote*». *Cervantes y su mundo*. Kurt Reichenberger y Darío Fernández-Morera (Eds.). Kassel. Reichenberger. Tomo III. 201-222.
- IRIGOYEN GARCÍA, Javier. (2011) «Diana and Wild Boar Hunting: Refiguring Gender and Ethno-religious Conflict in the Pastoral Imaginary». *Bulletin of Hispanic Studies*. 88.3. 273-287.
- MANNING, Roger B. (1993) *Hunters and Poachers*. Oxford. Clarendon Press.
- MARTÍN, Adrienne L. (2014) «Onstage/Backstage: Animals in the Golden Age *Comedia*». *A Companion to Early Modern Hispanic Theater*. Hilaire Kallendorf (Ed.). Leiden/Boston. Brill. 127-144.
- MARTÍNEZ DE ESPINAR, Alonso. (1976) *Arte de Ballestería y Montería*. Intro. de Eduardo Trigo de Yarto. Madrid. Ediciones Velázquez.
- MORGADO GARCÍA, Arturo. (2011) «Una visión cultural de los animales». *Los animales en la historia y en la cultura*. Arturo Morgado García y José Joaquín Rodríguez Moreno (Eds.). Cádiz. Universidad de Cádiz. 13-43
- MOSTERÍN, Jesús. (2014) *El triunfo de la compasión. Nuestra relación con los otros animales*. Madrid. Alianza.
- SÁNCHEZ GARRIDO, Roberto. (2006) «De caza y cazadores. Las construcciones teóricas sobre la actividad cinegética actual a partir de los discursos de sus actores». *Gazeta de Antropología*. 22. Artículo 18. <http://hdl.handle.net/10481/7100>.
- SCHWARTZ, Lía. (2010) «Cervantes, lector de Jenofonte, y las “Obras de Xenophonte” traducidas por Diego Gracián» *RILCE*. 26.1. 202-213.
- SHAKESPEARE, William. (2002) *The Complete Works*. Stephen Orgel y A.R. Braunmuller (Eds.). Nueva York y Londres. Penguin Books.
- SHAPIRO, Kenneth Joel. «Human-Animal Studies: Growing the Field, Applying the Field». Ensayo inédito disponible en Academia.edu.
- SHAPIRO, Kenneth y Margo DEMELLO. (2000). «The State of Human-Animal Studies». *Society & Animals*. 18. 307-318.
- SHAPIRO, Kenneth y Marion W. COPELAND. (2005) «Toward a Critical Theory of Animal Issues in Fiction». *Society & Animals*. 13.4. 343-346.
- WALKER, Suzanne J. (2007) «Making and Breaking the Stag, the Construction of the Animal in the Early Modern Hunting Treatise». *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Karl A.E. Enekel y Paul J. Smith (Eds.). Leiden/Boston. Brill. 317-337.