

CABALLOS, TIGRES, ELEFANTES... SOBRE ANIMALES EN EL TEATRO DEL SIGLO XVIII¹

Federico Juan Briante Benítez

(Universidad de Sevilla, España)

federicobriante@hotmail.com

HORSES, TIGERS, ELEPHANTS ... ABOUT ANIMALS IN THE 18TH CENTURY THEATER

Fecha de recepción: 21-4-2018 / Fecha de aceptación: 2-1-2019

RESUMEN:

El objetivo que perseguimos con este artículo consiste en demostrar que la práctica de sacar animales a la escena, que fue muy habitual durante el Barroco, se mantuvo vigente en el siglo XVIII. Con este fin, hemos llevado a cabo un rastreo de la producción dramática generada en la España de la Ilustración; para ello, nos han resultado de gran ayuda, entre otras herramientas, los principales catálogos existentes sobre el teatro setecentista, como el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* (1993) de Herrera Navarro. Como resultado de dicho rastreo, presentamos aquí una selección de obras, pertenecientes a diversos dramaturgos, algunos más conocidos y otros menos, como José de Cañizares, Manuel Hidalgo, Antonio Valladares de Sotomayor, Manuel Fermín de Laviano, Gaspar Zavala y Zamora, Fermín del Rey, Ramón de la Cruz, Luis Moncín, José Concha, Juan Ignacio González del Castillo, Francisco Luciano Comella, Pablo Esteve y Grimau o Antonio Merano y Guzmán, entre otros. En dichas obras es posible encontrar todo tipo de animales, desde caballos, burros, gatos y perros hasta otros más exóticos, como leones, tigres, elefantes y camellos, algunos de los cuales podían aparecer vivos en el teatro. Pese a ser rechazada por los ilustrados, la intervención de animales en las representaciones dramáticas contaba con el beneplácito del gran público, lo que explica la pervivencia de esta práctica durante toda la centuria.

Palabras clave: animales; teatro; siglo XVIII; ilustrados; gusto del público.

¹ Para la realización del presente trabajo he contado con la financiación del V Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla.

ABSTRACT:

Our objective with this article is to demonstrate that the practice of bringing animals to the scene, which was very habitual during the Baroque period, continued in the 18th century. To this end, we have tracked the dramatic production generated in the Enlightenment Spain. For this, we have used, among other tools, the main existing catalogs on the 18th century theatre, such as the *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* (1993) by Herrera Navarro. As a result of this tracking, we present here a selection of works, belonging to various dramatists, some better known than others, such as José de Cañizares, Manuel Hidalgo, Antonio Valladares de Sotomayor, Manuel Fermín de Laviano, Gaspar Zavala y Zamora, Fermín del Rey, Ramón de la Cruz, Luis Moncín, José Concha, Juan Ignacio González del Castillo, Francisco Luciano Comella, Pablo Esteve y Grimau or Antonio Merano y Guzmán, among others. In these works it is possible to find all kinds of animals, from horses, donkeys, cats and dogs to more exotic ones, such as lions, tigers, elephants and camels, some of which could appear alive in the theatre. Despite being rejected by the enlightened, the intervention of animals in dramatic performances had the support of the general public, which explains the survival of this practice throughout the century.

Keywords: Animals; theatre; 18th century; enlightened; public taste.

Los políticos ilustrados, conscientes de la afición del pueblo español por el teatro, vieron en este último un buen aliado para inculcar a la sociedad su ideario político, especialmente en materia de costumbres. Pero esto no fue tarea fácil, pues en la escena española se habían instalado numerosos hábitos, heredados de épocas pasadas, con los que los espectadores estaban sobradamente familiarizados pero que se oponían a los ideales de progreso y civismo que los ilustrados querían inculcar. Entre los hábitos que podrían mencionarse, hay uno que nos llama poderosamente la atención, el de sacar animales a la escena.

Esta práctica fue harto frecuente en el siglo XVII, como ya demostró Ruano de la Haza (1993) en uno de los pocos trabajos monográficos existentes sobre esta cuestión. Obras de célebres dramaturgos como Luis Vélez de Guevara (1579-1644), Tirso de Molina (1579-1648), Guillén de Castro (1569-1631) o Lope de Vega (1562-1635) contaron para su representación con la presencia de animales (Ruano de la Haza, 1993). En este artículo nos proponemos evidenciar que dicha práctica, tan

extendida en el teatro barroco, pervivió, al igual que otras tantas, en el siglo XVIII². No hay más que dar un paseo³ por la vasta producción dramática de todo el Setecientos para comprobarlo. Dado que en estas páginas no es posible detenerse en todas y cada una de las obras, por razones de espacio, solo recogeremos una muestra significativa, suficiente para hacer ver cuán amplio resulta el repertorio de animales que puede encontrarse en ellas. Para ordenar nuestro análisis, clasificaremos dicho repertorio en tres grupos: vertebrados (vivíparos y ovíparos), invertebrados y animales mitológicos.

A) VERTEBRADOS

Al igual que sucedía en la época barroca (Ruano de la Haza, 1993), de todos los vertebrados vivíparos es el caballo el que más se repite en los textos teatrales del XVIII.

El équido simboliza la majestad, el dominio (Lisón Tolosana, 2000; Revilla, 1995), de ahí que sea frecuente que aquellos personajes dramáticos que ostentan algún tipo de poder político / militar / socio-económico, o que simplemente destacan por una valentía y coraje sobresalientes, hagan su entrada a caballo. Así, en el acto I (escena 5ª) de *Ser vencido y vencedor. Julio César y Catón*, comedia de José López de Sedano (?-?), César acude a su cita con Catón montado en un caballo y "*asistido de Guardias*" (p. 12)⁴. Mucho más asombrosa es la escena 2ª del acto I de *El tirano de Ormuz*, de Francisco Luciano Comella (1751-1812), donde Rosmira, hija del rey Bibdabay, va a Ormuz con la intención de casarse con Zairo, un valiente soldado que ha derrotado en Arabia a Solimán. La joven, "*precedida de la correspondiente comitiva compuesta de los Asiaticos, que tocan los instrumentos, y de los que traen el rico dote de la novia*" (p. 2), accede a la plaza de Ormuz "*á caballo, cubierta con el velo, debaxo de un dosel que sostendrán quatro esclavos, cerrando la comitiva un gran número de esclavas, todas con velo*" (*Ibidem*).

² Cuando nos referimos al siglo XVIII, no lo hacemos al siglo cronológico (1700-1800), sino al literario, es decir, al período comprendido entre 1700 y 1808 (Cañas Murillo, 1996); estos años (1700-1808) son las fronteras temporales de nuestro trabajo, lo que no es óbice para que, en un momento dado, podamos aludir a obras teatrales que quedan fuera de esas fronteras pero que revisten interés para la investigación aquí abordada.

³ Para este 'paseo' por la dramaturgia española dieciochesca, nos hemos servido, fundamentalmente, de los catálogos de Aguilar Piñal (1981-2002) y Herrera Navarro (1993).

⁴ Con vistas a agilizar el discurso y a entorpecer lo menos posible la lectura, se omite del cuerpo del trabajo cualquier dato referente a las ediciones y/o manuscritos que hemos empleado para citar textualmente cada una de las obras que aquí analizamos; dichos datos se recogen al final, en la bibliografía. En el cuerpo del trabajo nos limitamos a indicar, después de cada cita textual, el número de la página o folio en el que se encuentra la cita en cuestión. En cuanto a los criterios de transcripción, conviene advertir que, con objeto de conservar la idiosincrasia de los textos reproducidos, no modernizamos la ortografía de los mismos (únicamente se desarrollan las abreviaturas), salvo en aquellos casos en que sea estrictamente necesario para su comprensión.

El teatro breve también nos deja algún que otro ejemplo al respecto, como el guarda de *El calderero y vecindad*; en este sainete atribuido inicialmente a Ramón de la Cruz (1731-1794) pero cuyo autor más probable parece ser Pablo Esteve y Grimau (1730-1794)⁵, Ponchito, un aprendiz de calderero, ha sembrado la polémica en el barrio donde trabaja. Los vecinos, hartos del ruido que provocan los caldereros, han intentado pegar a Ponchito y este se ha defendido con piedras, hiriendo a varios de ellos y provocando algunos desperfectos. Obviamente, la vecindad acude al obrador de Juana y Pericón, jefes de Ponchito, para tomar represalias contra el joven agresor. Ante tal desorden, entra el guarda *"por el patio a caballo, muy a lo crudo, terciando la capa, y debajo del capotillo charpa"* (fol. 8 r.) y dispara a los que se encuentran en el tablado.

En ocasiones, la entrada a caballo del personaje en cuestión tiene lugar momentos antes de emprender esta una batalla o campaña militar, de modo que suele aparecer acompañado por una comparsa –más o menos numerosa, según los casos–, representando parte de su ejército, lo que, junto al équido, confiere mayor magnificencia a la escena. Es lo que ocurre en la comedia *Por ser leal y ser noble dar puñal contra su sangre. La toma de Milán*, de Gaspar Zavala y Zamora (1762-?), cuando el rey Francisco I de Francia, que viene a conquistar Milán, penetra a caballo en el campamento de sus hombres (acto I, escena 2ª):

Espacioso acampamento, iluminado con varias tiendas de campaña corporeas, y en el centro la Real. Los bastidores correspondientes. Al frente se verá alguna tropa de Tudescos y Franceses con las banderas. Salen por el centro de la derecha algunos vivanderos y vivanderas, y tras ellos Alanson, Jorge, y el Oficial segundo á los estrivos del Rey Francisco, que vendrá á caballo: al pasar con el quatro por delante de la tropa, le presentarán el arma, y le rendirán las banderas, apeándose el Rey acabado el quatro. (p. 2)

Algo parecido apreciamos en *Los hijos de Nadasti*, de Comella, en cuyo acto II (escena 2ª) Solimán llega al campamento de Hibraín, uno de sus soldados más notables, para ayudarle a tomar definitivamente la ciudad de Buda. El sultán aparece *"á caballo precedido del acompañamiento con que va á la guerra: detras de él tambien á caballo, vendran dos Sultanas cubiertas con su velo, y detras algunos Baxaes. Los Turcos formados le hacen el saludo que acostumbran en tales actos"* (p. 14). No resulta menos espectacular la forma en que comienza el acto II de *El triunfo mayor de España por el gran lord Wellington*, comedia de Valladares de Sotomayor (1737-1820), cuando, en presencia del ejército galo, el rey José I, entre sones de

⁵ Sobre la autoría de este sainete, véanse Coulon (1996) y Sala Valldaura (2008).

cajas⁶, sale a caballo en compañía de otros cargos militares, momentos antes de enfrentarse en Vitoria con las tropas españolas:

Selva corta; parte del ejército francés estará presentado en filas con las armas al hombro desde el principio del foro. Oficiales de varias graduaciones ocuparán el resto del teatro. Las cajas anuncian la llegada del Rey, y el edecan manda á la tropa presentar las armas, y sale aquel á caballo, seguido de Gazan, Laval, y otros oficiales mayores y menores. El Rey echa pie á tierra, teniendo el estribo que dexa Laval, y recibéndole por el lado izquierdo Gazan: dos lacayos sacan el caballo; y luego que concluyen las voces dentro y fuera de aclamación, hace señas el edecan con la espada para armas al hombro, y executado principia la representación. (p. 31)

También es posible hallar a los équidos como parte de la escenificación de la propia batalla. Un ejemplo lo tenemos en el acto III (escena 4^a) de *Saber del mayor peligro triunfar sola una mujer. La Elvira*, de Valladares de Sotomayor, donde se representa una batalla ecuestre entre moros y cristianos:

Después de los primeros versos de los Christianos acompañados con la gritería de Moros sube el telon, y se descubre un monte, cuya cuesta será bien transitable, formando desde cerca de donde empieza quatro ribazos de tierra con distancia proporcionada uno de otro, que le crucen de uno al otro lado de los bastidores. En el hueco de uno á otro ribazo habrá un caballo de recorte en cada lado á cuyo respeto deberán ser ocho en todos, cada uno estará sostenido de dos cuerdas que imiten todo lo posible al color del monte para hacerlas menos perceptibles, que se pueda. Con las cuerdas de que penden, y otra que entrará en el hueco de cada bastidor, se mueven los ochos Cavallos, y estando montados en los quatro de la izquierda, Tendo, Iñigo, Ramiro, y otro Maragato, y en los quatro de la dicha otros tantos Moros se forma una vistosa batalla (...) (pp. 30-31).

En *Cómo defienden su honor las ilustres roncalesas*, de Luis Moncín (?-?), el équido, aunque no aparece representando la batalla propiamente dicha entre los cristianos y los moros, sí forma parte de la estrategia militar seguida por aquellos contra estos. Nos referimos a lo que ocurre en el acto III (escena 3^a), cuando las roncalesas, siguiendo el plan ideado por Elvira de Sesma, irrumpen con sus yeguas en el campamento moro: "*Pasan todas las mugeres cristianas à caballo en las yeguas, y si no pudiere ser, sean pintadas imitándolas, y en particular a Elvira y a Ximena y entran por la derecha*" (fol. 125 v.). Los moros, por orden de Abderramen, toman sus caballos e intentan cercarlas. De este modo, las mujeres consiguen desorganizar la caballería enemiga, circunstancia que debía aprovechar el resto del ejército cristiano, dirigido por el rey Sancho, para salir al encuentro de los moros y luchar con ventaja.

⁶ Acerca de la función de la música como forma de destacar determinadas partes de la acción dramática, véase Carnero Arbat (1989).

Tampoco es inusual que el caballo haga acto de presencia con posterioridad a la batalla (o a cualquier otra operación militar), integrándose en los desfiles triunfales de los ejércitos vencedores. Así, en la comedia de Fermín del Rey (?-?) titulada *Los españoles en Asia*, el capitán italiano Roger de Flor, después de haber librado a Grecia del poder de los turcos, llega victorioso "á caballo con su acompañamiento" (fol. 1 r.) a las inmediaciones de Adrianópolis, donde es recibido por Miguel IX Paleólogo, hijo de Andrónico II. En no pocas ocasiones, estos desfiles adquieren una pomposidad extraordinaria, porque, junto al héroe (o heroína) montado en un caballo y rodeado de sus huestes, también aparece el botín conquistado; se aprecia, por ejemplo, en la última escena de la comedia *La Judit castellana*, de Comella, en la que los cristianos, que acaban de vengarse de los moros por la muerte de Garci-Fernández, conde de Castilla, se presentan ante el hijo de este, don Sancho, al que rinden pleitesía. Capitaneando al ejército cristiano viene Elvira, a caballo, con una lanza con la cabeza de Abdemelic, caudillo de los moros al que ella misma ha degollado. Entre el botín que traen los castellanos, destacan las campanas de la catedral de Santiago de Compostela, que han logrado recuperar de manos moras:

Saldrán por el foro al compás de una festiva marcha Soldados Españoles, que traerán los trofeos de guerra; á estos seguirán Moros encadenados, con las campanas al hombro. Otros Españoles traerán lanzas, alfanges, turbantes y vanderas arrastrando. Detrás vendrá Elvira á caballo, llevándola del diestro Muley. Elvira vendrá armada, y en la punta de la lanza traerá la cabeza de Abdemelic: á sus lados vendrán Alfonso y Mendo, y detras Soldados Españoles. No pararán hasta ponerse enfrente de Don Sancho, á quien harán el acatamiento debido. (p. 34)

En la comedia *En vano el poder persigue a quien la deidad protege y primera parte del mágico Apolonio*, de Antonio Merano y Guzmán (?-?), concretamente en la escena 4ª del acto III, el general Normando regresa a Roma tras vencer en Germania a Saturno y sus hombres, quienes se habían rebelado contra el emperador Domiciano. Este último dispone que Normando y sus huestes recorran las calles de la capital italiana para exhibir su triunfo, dando lugar a un desfile que no nos deja indiferentes y en el que no podía faltar el caballo:

Se entran por detrás de la cortina: se levanta, y aparecerá el Teatro con una hermosa vista de calles, con arcos, y adornos, el Palacio de Domiciano, en el balcon de en medio su persona, y detrás Estephano: en los dos balcones de los lados Venusta, y Emilia, sentadas cada una en el suyo, con Venusta Cephisa en pié, y con Emilia Pispereta: y delante del Palacio se figurará una Plaza, la que pasará a su tiempo Normando, que saldrá en un caballo blanco de movimientos, coronado de Laurél, detrás un Carro Triumphal, tirado de quatro caballos, y en el remate la Fama, sobre tropheos de guerra: Saturno, y su

Capitan atados á las ruedas traseras del Carro, Saturno á la derecha, y su Capitan á la izquierda: saldrá delante del caballo Eliano con parte de la Comparsa, y el resto de ella detrás del Carro, y todos caminarán muy de espacio al compás de una marcha, con todo el golpe de la Orquesta (...) (p. 35)

Igualmente, es digno de subrayarse el desfile que abre la segunda parte de *El sacrificio de Ifigenia*, tragedia de José de Cañizares (1676-1750); el emperador Toas, después de conquistar distintos reinos, hace su entrada triunfal en el imperio de Tauride, donde pretende casarse con Tomiris, la princesa heredera. La acotación nos informa de que *"sale por el patio, o por un lado del teatro tropa formada al compás de la Musica, cajas y clarines. Varios despojos conducidos de Esclavos, elefantes, tigres, &c. Estandarte con las Armas Reales, y Toas armado de acero à caballo"* (p. 1).

Otro ejemplo nos lo proporciona *Los Pardos de Aragón*, de Manuel Fermín de Laviano (?-?). En el acto III (escena 5ª) de esta comedia, los cristianos, una vez que han librado a Mequinenza de la tiranía del moro Mahomet, entran en esta población zaragozana acompañados del rey Alfonso el Batallador, con cuyo apoyo han contado para dicha empresa, el cual viene a caballo:

Plaza con gente á los balcones; y ventanas de ella: al frente un Cadalso enlutado: al compas de una marcha salen Soldados Aragoneses con una Vandera con el escudo de Cruz de San Jorge en campo de Plata: quatro cabezas de Reyes Moros: Mahomet: otros Soldados con mazas, y lanzas que conducen varios Moros encadenados, Tarfe: Pueblo: Mendo, Elvira, Ximena, Zeylán, Nuño, Alvar-Pardo, el Rey à caballo, y à sus estribos Yñigo y Garci-Ramirez. (p. 37)

No obstante, a pesar de lo dicho, el caballo no siempre se asocia a la victoria o al triunfo, sino también al polo opuesto, esto es, la derrota, la desgracia o la muerte (Chevalier & Gheerbrant, 1986; Cirlot, 1992; Revilla, 1995; Salinero Cascante, 1990). Con este valor simbólico aparece el équido en dos escenas de la comedia *La crueldad y sinrazón la vence auxilio y valor, Majencio y Constantino*, de Luis Moncín. La primera es la escena 5ª del acto I, cuando Constantino, en los momentos previos a su combate contra el sanguinario Majencio, cae despeñado en un caballo desde lo alto de un monte *"quedando como muerto"* (p. 9); esto pone en riesgo su vida, no tanto por el golpe recibido a causa de la caída sino porque este percance es aprovechado por Fausta, su mujer, para intentar matarlo. El otro ejemplo se da en el acto III (escena 10ª): Majencio y sus hombres, que acaban de ser derrotados, pretenden huir empleando para ello las barcas del río Tíber, pero, al verse asediado por los soldados

de Constantino, Majencio cae "del caballo á las aguas, el caballo se unde y él se queda naufragando sobre las aguas" (p.42), en las que termina pereciendo.

Otra de las obras dramáticas dieciochescas en la que el caballo podría estar utilizado con este simbolismo (muerte, desgracia, etc.) es *Dar a España gloria llena solo lo logra Lucena y triunfos de sus patricios* (1ª parte). En esta comedia de José Concha (?-?), se recrea el episodio histórico de la victoria de las huestes cristianas sobre el ejército de Boabdil, que tuvo lugar en Lucena en abril de 1483. En la escena 6ª del acto III vemos al rey Boabdil, quien, consciente del fracaso en que ha caído, se apea de su caballo con la intención de escapar, aprovechando la espesa vegetación que le brinda el lugar, pero, finalmente, no logra su propósito y acaba siendo detenido por Martín Hurtado, regidor de Lucena.

Además del caballo, que, como hemos analizado, puede darse en muy variados contextos, otro de los vivíparos más presentes en el teatro español del Setecientos es el burro. Como se sabe, este animal simboliza, entre otros aspectos, lo instintivo, lo elemental, la grosería, la terquedad, la ignorancia y la sandez (Chevalier & Gheerbrant, 1986; Revilla, 1995), lo que explica que sea el medio de desplazamiento habitual de los personajes contruidos con dichos atributos; por ejemplo, en la comedia de José de Cañizares *El ángel del Apocalipsis, San Vicente Ferrer* (2ª parte), Cachorro, el chistoso lego que acompaña a San Vicente y que destaca por una glotonería excesiva, aparece en el acto III (escena 3ª) "montado en un borrico" (fol. 63 r.), al que riñe por ser algo perezoso. La `asnificación´ de Cachorro en esta obra es evidente, a nuestro juicio: el personaje se identifica hasta tal punto con el animal que se refiere a este como "mi hermano" (fol. 56 v.) y afirma que anoche le dio de comer pan y una tortilla de huevos; ante la sorpresa de San Vicente Ferrer por estas últimas palabras, el lego le responde lo siguiente: "Pues qué, ¿no los como yo / y soy tan bueno como él?" (fol. 63 v.). Otro que viene sobre un borrico es el tío Regodeos, en el sainete *La víspera de San Pedro*, de Ramón de la Cruz (1731-1794); al igual que Cachorro, en Regodeos estamos ante un personaje `asnificado´, caracterizado por la simpleza, a tenor de la conversación que mantiene con Juan Candil:

REGODEOS	La verdad, amigo, como hombre que ya sabes que te quiero; fuistes tú, ó tu hermano, el que murió? vaya, no andemos en ceremonias.
----------	---

aficionado al vino, decide echarlo de casa tras hablar con su vecina María. El problema surge cuando Nicolás le pone como condición para marcharse que le entregue el gato que vive con el matrimonio. Ante la demanda de su marido, Rita "*sale con el gato*" (vol. I, p. 468) muy disgustada, pues profesa gran cariño al felino, y se lo da a Nicolás. Finalmente, la mujer termina perdonando a su cónyuge con tal de no separarse para siempre del gato.

En algunas obras también hacen acto de presencia otros vertebrados como el cordero, el toro, el corzo, el conejo y el oso. Lo veremos a continuación.

El cordero es empleado, por ejemplo, en *La fiel pastorcita y tirano del castillo*, comedia de Fermín del Rey que se inicia con varios pastores bailando e Irene "*con un cordero blanco en los brazos*" (fol. 2 r.). En cuanto al toro, a este lo hallamos en la comedia de magia *Don Juan de Espina en Milán* (2ª parte), de Cañizares; en la escena 2ª (acto II), tres soldados sorprenden a Broculi flirteando con Clotina, una de las criadas de la duquesa Margarita. Viendo que los soldados van a tomarlo preso, Broculi recurre a los polvillos mágicos que le había regalado Juan de Espina; arroja un poco de ellos hacia el vestuario y "*sale un Toro, que pega con los Soldados, y luego con él, le quita los calzones, y cae en el suelo*" (p. 20). Otra obra donde figura el astado es *El aprendiz de torero*; en este sainete de González del Castillo, un alcalde y su hijo organizan, con motivo de sus nupcias, un festejo taurino para el que han contratado a Curro y a Tomás, dos toreros de Sevilla. Todo iba bien hasta que los asistentes a la boda animan al alcalde a torear y este, forzado por las circunstancias, no tiene más remedio que condescender. Una vez en la plaza, el alcalde, muy a su pesar, se echa al ruedo y el toro "*lo coge y le echa las tripas fuera*" (p. 55). El accidentado regidor logra salir con vida del percance, gracias a la rápida intervención de Andrés, el barbero, aunque este le haya puesto el corazón en el sitio equivocado, como es posible apreciar en los siguientes versos, cargados de comicidad:

ALCALDE Es gran hombre; en un instante
 me ha hilvanado las entrañas.
 Mas ¿sabe usted qué reparo?
 Que ahora no está donde estaba
 el corazón.

ANDRÉS ¿Cómo no?

ALCALDE Si no me late, izarazas!

¿Si acaso mientras que usted
los ungüentos preparaba,
se lo comería el perro
de presa?

ANDRÉS No. Usted se engaña,
que lo envolví en el redaño
para que no se enfriara.

ALCALDE Pues no lo encuentro. Tentadme,
a ver si está en las espaldas.

MARTA Por aquí no está.

ALCALDE Esperad,
que lo tengo en una nalga.
Hombre del diablo, ¿qué ha hecho?
¿Cómo he de decirle a Olalla:
¡hija de mi corazón!,
teniéndolo en la peana? (p. 57)

Por lo que toca al corzo, este aparece, por ejemplo, en *Dar a España gloria llena solo lo logra Lucena*, comedia a la que aludimos más arriba; en el acto II (escena 1ª), cuando Boabdil se dispone a asediar la localidad cordobesa de Lucena con su ejército, "*sale por la derecha un Corzo, que pasa ligero*" (p. 23). El rey moro intenta herir al cérvido, pero el animal se protege entrando "*en una Cueva, que hay en la izquierda y al descargar el golpe el Rey, sale una Sombra*" (p. 24). Esta sombra anuncia a Boabdil su posterior ruina:

REY Sombra, ¿Cuerpo fantastico ¿qué intentas?
¿Por qué así me suspendes? ¿Qué es tu objeto?

SOMBRA Molestar tu Soberbia con anuncios,
que han de ser tu cuchillo el mas Sangriento:
todas tus intenciones saldrán vanas:
serán baldon de tus alevos hechos:
y perdiendo Corona, Reyno, y Fama,

serás de los Christianos vil desprecio. (p. 24)

Si tenemos en cuenta que, según Chevalier & Gheerbrant (1986), el corzo es un psicopompo, es decir, un intermediador entre el mundo material y el sobrenatural, podemos entender el porqué de la elección de este animal para ese momento concreto de la obra.

En relación al conejo, este roedor está presente, por ejemplo, en el acto I (escena 2ª) de la comedia *La bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador*, de Bruno Solo de Zaldívar (?-?), donde Partenio, que viene de caza, sale al escenario "con escopeta y dos conejos colgados al cinto" (fol. 12 r.). En lo que se refiere al oso, topamos con uno en *Astucias del enemigo contra la naturaleza, Marta imaginaria, segundo asombro de Francia*, de Concha: en la última escena del acto I, el barón de Heseing, esposo de Marta, es alertado por Cascarela de que Garzón (el diablo con aspecto de mancebo) se ha presentado ante el féretro de su mujer dando grandes muestras de afecto. Heseing acude al lugar y comprueba lo dicho por Cascarela: el diablo, con objeto de suscitar los celos del marido de Marta, había convertido la estancia del funeral "en vistosa mutacion de gabinete: el feretro en Marta, que vestida à la Francesa se presenta: las quatro hachas en las quatro partes del mundo, y las quatro Lloronas en quatro Ninfas (...)" (s. p.). Cuando el barón ve a su mujer (que, en verdad, es la lascivia, bajo la apariencia de Marta) en actitud cariñosa con Garzón, intenta acometer a la pareja, pero "se vuelven las quatro partes del mundo en quatro fieras: La Europa en oso: el Africa en leon: el Asia en tigre; y la America en cocodrilo, y puestos delante, suspenden la accion" (s. p.). Como podemos observar, al oso se suman, en esta ocasión, otros animales, entre ellos el tigre y el león. Ambos félicos reaparecen en la grandiosa presentación del rey Yarba ante Dido, que tiene lugar en el acto II (escena 2ª) de *El valiente Eneas, por otro título Dido abandonada*, adaptación del melodrama metastasiano *Didone abbandonata* (1724) por el turolense José de Ibáñez y Gassia (1728-?)⁷; entre la comparsa que acompaña a Yarba, vienen unos "Negros, que trahen à Dido un magnifico Regalo, y algunos Tigres, y Leones atados" (p. 20). También encontramos a esta pareja de félicos en *El honor más combatido y crueldades de Nerón*; al final del acto II de esta comedia de Antonio Furmento Bazo (?-?)⁸, se escenifica nada menos que un espectáculo de

⁷ Sobre esta adaptación, véase Garelli (1995).

⁸ En línea con otros estudiosos como Andioc & Coulon (1996), no atribuimos esta comedia (*El honor más combatido y crueldades de Nerón*) a José Concha, sino a Antonio Furmento Bazo, quien figura como autor de la misma en un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (signatura: MSS.MICRO/8024); para más detalles, véase Furmento Bazo, s.a.

gladiadores, al que asiste el emperador Nerón; entre los que van a participar en la lucha, está el rey Mitrídates, que ha caído preso en poder del emperador tras la victoria de los romanos en Asia. En el combate, Mitrídates da muestras de su fuerza, matando a los otros gladiadores; ante esto, Nerón ordena a los soldados que saquen a las fieras para que lo devoren. Entonces "*salen leones y tigres*" (fol. 39 v.), pero estos perecen igualmente a manos de Mitrídates. En otra comedia de Bazo, *Vencer la propia pasión en las lides del amor es la fineza mayor* y *Adriano en Siria*, también localizamos a félicos. Nada más comenzar la obra, Farnaspes y otros partos se presentan ante el emperador Adriano, quien los ha vencido. Aquellos procuran que este libere a Emirena, la hija de Osdroas, rey de los partos, motivo por el cual le traen regalos, entre ellos, "*varias fieras*" (fol. 139 v.). La acotación inicial utiliza esta denominación genérica, *fiera*, sin más especificación. Serán las palabras que pronuncia, poco después, Farnaspes las que nos informen de que, entre esas fieras, hay, al menos, leones:

y para darte ya pruebas
de omenage, y rendimiento
conduzco para tus carros
fieras, y Leones soberbios,
que uncidos à ellos declaren
nuestra pena, y tus tropheos. (fol. 141 v.)

Además de tigres y leones, los dramaturgos del siglo XVIII podían dar entrada en sus obras a otros animales exóticos como elefantes, camellos y espines. Tenemos un ejemplo en *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* (4ª parte), de Manuel Hidalgo (?-?): en la escena 3ª del acto I, Marta llega a Constantinopla con objeto de rescatar a su padre, que se haya retenido por los turcos; para llevar a cabo tal empresa, la maga, siguiendo un plan urdido por Garzón, viene ante Solimán fingiendo ser un emisario del reino de Túnez y ofrece al sultán numerosos obsequios, entre los que se hallan

varios elefantes, y en sus castillos pintados varios esclavos encadenados; interpolados con estos, salen camellos, y dromedarios, que los guian Morillos, y traen pintadas dentro de las jaulas varias fieras, como leones, tigres, y espines: habiendo salido repartidos varios Moros de acompañamiento al tributo, y algunos escoltando, y guiando las jaulas (...) (s. p.)

No debemos acabar con *Marta la Romarantina* (4ª parte) sin antes recordar que, ya en la primera escena de esta comedia de magia, se descubría otro de los

mamíferos de mayor belleza, el delfín. Garzón dispone este animal para que Revené pueda viajar a Constantinopla, mientras que él, Marta y Julieta lo hacen en una concha.

Con ello concluimos el grupo de los vivíparos y damos paso al de los vertebrados ovíparos, de los que nos centraremos en las aves, los reptiles y los peces, en este orden.

Una de las aves más frecuentes en nuestros textos dramáticos es la paloma. En el acto I (escena 6ª) de la comedia *Esposa y trono a un tiempo y el mágico de Serbán*, de Valladares de Sotomayor, el príncipe Hazán se dispone a morir envenenado por orden de Cambuco, rey ilegítimo de Astracán; entonces, el mago Arfanés hace bajar una paloma, que se lleva la tasa que contiene el veneno "y se introduce dentro con ella por el lado opuesto" (p. 15). Asimismo, en *El sacrificio de Ifigenia*, tragedia ya mencionada anteriormente, cuando Toas y Tomiris acuden al templo de Diana para celebrar su boda (acto I, escena 3ª), las ninfas que allí los reciben portan "*guirnaldas de flores, y en azafates palomas*" (p. 6), dada la asociación de estas aves con el amor (Chevalier & Gheerbrant, 1986). Pero, como es bien sabido, además del amor, las palomas poseen otros valores simbólicos, de los que aquí nos interesa destacar el referido a la muerte: "En el arte paleocristiano, la paloma simbolizaba también el alma del justo; la muerte se representaba por la salida de una paloma de la boca del creyente" (Revilla, 1995, p. 312). Con esta interpretación simbólica podríamos relacionar la última escena de *El ángel del Apocalipsis, San Vicente Ferrer*, donde, momentos antes de expirar el santo valenciano, vemos bajar una "*tramoia de Palomas, mariposas y angeles y el niño y el alma encubierta*" (fol. 21 v.).

Otra ave no exenta de simbolismo religioso es el águila. Por el vuelo tan alto que puede llegar a alcanzar y por su agudeza visual, que le permite mirar fijamente el sol, el águila representa la trascendencia, la oración, la elevación espiritual y la contemplación divina (Mariño Ferro, 1991). Esto justifica su presencia en la comedia *El prodigio de la Sagra. Sor Juana de la Cruz*, de Cañizares; al final del acto I, la Virgen María se aparece a Santa Juana, mientras esta oraba, y reconforta a la religiosa, a quien la vista de don Diego de Rojas ha dejado algo inquieta. Para cerrar la piadosa escena, sale un águila "*de debajo del tablado*" (fol. 22 v.).

Sorprendente es la aparición de un cisne en *El poder persigue a quien la deidad protege y primera parte del mágico Apolonio*, comedia a la que aludimos más arriba. En la escena 3ª del acto I, cuando Apolonio confiesa a Demetrio su intención de

vencer a Domiciano y, de este modo, librar a Roma de su tiranía, baja Minerva en una tramoya "con Peto, y Morrion (...) y dos Nimphas á sus dos lados con hachas encendidas, y á los pies de Minerva un asiento sobre un hermoso cisne, que ha de volar, y sonarán los instrumentos" (p. 10). La diosa indica a Apolonio que vaya a Germania, pues las legiones de Domiciano están acometiendo allí a Lucio Saturno; para que llegue lo antes posible al lugar, Minerva le ofrece su cisne, sobre el cual se monta Apolonio y se va volando. Igualmente, en *La noche de Troya*, de Vicente Rodríguez de Arellano (?-1815), unos cisnes tiran del carro de Venus cuando esta se presenta ante Eneas, al final de la obra, para consolarlo tras el trágico incendio de Troya.

Mucho más corrientes son las aves que figuran en *También de amor los rigores sacan fruto entre las flores y jardineros de Aranjuez*: en la 5ª escena (acto II) de esta zarzuela de Pablo Esteve y Grimau, encontramos "un gallinero con muchas gallinas" (fol. 38 v.). Más adelante, sale Isabela "con un tordo en la mano" (fol. 41 r.), con el que pretende ablandar la voluntad de Lorenzo, que está muy enojado con ella por haberse negado a casarse con Marcos.

En cuanto a los reptiles, además del cocodrilo que veíamos en *Marta imaginaria* (acto I, escena 5ª) –recordemos–, podría mencionarse la serpiente de la comedia *A puertas del Sol el alba y soledad de María*. La relación de este ofidio con el mal y el pecado en la tradición bíblica explica que, al comienzo del acto II de esta obra de Cañizares, el demonio irrumpa en escena "a cavallo, en una serpiente" (fol. 24 r.) entre el sonido de truenos.

Para terminar, por lo que toca a los peces, hallamos un ejemplo en la comedia *Olimpia y Nicandro*, de Luis Moncín; en la escena 7ª del acto I, Olimpia, provista de la mágica espada que le había entregado Minerva, acude a salvar a su amado Nicandro del volcán donde Adrasto pretende que el joven perezca. Olimpia convierte el volcán en una nave, en la que huyen los dos enamorados. Baco, sirviente de Nicandro, quiere escaparse con ellos pero, al intentar alcanzar la nave, cae al mar. Como no sabe nadar, es socorrido por "un gran pescado, que cogiendo á Baco por un pie se lo lleva" (p. 13) y lo deja en la playa, dato este último que nos facilita él mismo más adelante, en el acto II (escena 2ª).

B) INVERTEBRADOS

Este grupo resulta minoritario en comparación con el de los animales vertebrados, pero no por ello hemos de pasarlo por alto.

En nuestras obras, los invertebrados que más abundan suelen ser los insectos y, entre ellos, uno de los más populares por su hermosura y riqueza simbólica, la mariposa. Citaremos dos ejemplos. El primero nos lo proporciona la comedia *Esposa y trono a un tiempo y el mágico de Serbán*, cuando, en el acto I (escena 5ª), el pastel que se disponen a comer Armico y Damona se convierte, por acción de Arfanés, "en *Mariposas que vuelan y pueblan el Teatro*" (p. 14). El otro ejemplo se localiza en *El ángel del Apocalipsis*, San Vicente Ferrer; más arriba hicimos referencia a esta comedia de Cañizares para hablar de las palomas que figuraban en su escena final y que nosotros relacionábamos con el alma de San Vicente, el cual estaba a punto de expirar; pues bien, si volvemos a la acotación entonces reproducida, se advertirá que, junto a las palomas, también descienden mariposas, ya que, al igual que aquellas, estas simbolizan el alma (Chevalier & Gheerbrant, 1986; Revilla, 1995).

C) ANIMALES MITOLÓGICOS

Aquí se incluiría el dragón, uno de los seres más importantes de nuestro imaginario colectivo. Entre los múltiples valores simbólicos que posee el dragón, se encuentra el de ser "una alegoría del vaticinio y la sabiduría" (Cirlot, 1992, p. 176), lo que lo emparenta con el mundo de lo sobrenatural, de ahí su presencia, por ejemplo, en las comedias de magia dieciochescas; es el caso de *El mágico del Mogol*, de Valladares de Sotomayor, obra que comienza con el mago Hircan y su criado Orman bajando al tablado "sobre un feroz Dragon" (p. 1).

Hasta aquí hemos señalado algunos de los animales que podían contemplar los espectadores setecentistas cuando acudían al teatro. Ahora bien, conviene preguntarse si estos animales eran de carne y hueso, o simplemente figurados. Dado que no es posible reparar en cada uno de los ejemplos aducidos en las páginas anteriores, nos centraremos en los más significativos.

El caballo es, sin lugar a dudas, uno de los que se presentaba verdaderamente ante el público. Para comprender cómo se introduciría este animal, en el Setecientos, en los teatros de la Cruz y del Príncipe, espacios ambos donde se escenificaron la mayoría de las obras estudiadas en este trabajo⁹, hemos de retrotraernos a la centuria anterior. Según Ruano de la Haza (1993), en el siglo XVII un équido podía entrar sin "ningún problema insoluble" (p. 37) por la puerta principal de los corrales de la Cruz y del Príncipe y, una vez en el patio, se abriría camino entre el público

⁹ Véase la cartelera de Andioc & Coulon (1996, 2008).

hasta llegar al tablado, al que, en ocasiones, llegaría a subir por medio de un palenque. A nuestro juicio, esta forma de proceder continuó en el XVIII: la transformación en coliseos de los dos corrales madrileños, que tuvo lugar en los años treinta y cuarenta de este siglo, no debió de suponer inconveniente alguno al respecto, ya que, por ejemplo, para el caso del coliseo de la Cruz, inaugurado en mayo de 1737, se sabe que las puertas que daban acceso a él desde la calle eran de gran tamaño; además, en el interior del coliseo el espacio se distribuía de modo bastante análogo al del antiguo corral (Thomason, 2005); por tanto, pese al cambio de tipología teatral (de corral a coliseo), se mantuvieron las condiciones materiales que posibilitaban la participación de équidos en los espectáculos dramáticos.

Las acotaciones (así como las didascalias implícitas¹⁰) de los textos teatrales aportan, en muchos casos, una valiosa información sobre el asunto que estamos comentando; estos instrumentos nos permiten inferir, por ejemplo, que, en la comedia *Ser vencido y vencedor. Julio César y Catón*, el actor que interpreta a Julio César, y que va montado en un caballo, entra por el patio en compañía de guardias; al llegar junto al tablado, se apea, tras lo cual alguno de los guardias desalojaría al caballo del teatro. Reproducimos íntegramente el fragmento:

Por un lado Sale Fulbio acompañado de algunos Soldados Romanos: por el Patio entrará á caballo Cesar, asistido de Guardias.

CÉSAR Catón, Romano glorioso,
 en quien competirse veo,
 con el vigor de tu brazo,
 lo precioso de tu genio.

(...)

CATÓN No lo estraño, me conoces,
 sabes tú, y el mundo entero,
 que en donde habita Catón
 no residen Tolomeos.
 No vienes á Egipto, Cesar;
 todavía en este Pueblo,
 conserva mi autoridad,
 mi direccion, y mi exemplo,
 la razon universal
 entre el desdichado resto
 de la libertad de Roma:

¹⁰ Empleamos la terminología de Hermenegildo Fernández (1991).

apeate sin recelo,
y *llega*, en fin, á unas gentes
que respetan los derechos
de humanidad y justicia;
y que por el vil deseo
de reynar, no harán jamás
las crueldades que tú has hecho.

CÉSAR *Yá pongo el pie* en las alfombras
del Portico; mas te advierto
que no vengo á oír injurias,
ni á decirlas, pues no es medio
de restablecer la paz,
el fulminar vituperios
(...) (p. 12. La cursiva es mía)

También sería real el équido sobre el que monta José I en *El triunfo mayor de España por el gran lord Wellington*. Si recordamos la acotación reproducida más arriba, nos daremos cuenta de que el dramaturgo hace hincapié en que el caballo debía estar sujeto por el estribo en todo momento ("*teniendo el estribo que dexa Laval, y recibéndole por el lado izquierdo Gazan*" [p. 31]), una medida preventiva que no tendría mucho sentido en caso de tratarse de un animal figurado.

Otra que estaría viva es la paloma que vimos en la comedia *Esposa y trono a un tiempo y el mágico de Serbán*, ya que la acotación especifica que consiste en "*una paloma natural*" (p. 15). No obstante, hay veces en que ni las acotaciones ni las didascalias implícitas arrojan luz sobre la naturaleza de los animales usados en las representaciones teatrales; entonces se hace necesario consultar los archivos municipales, en nuestro caso, el Archivo de Villa de Madrid. Gracias a los fondos que allí se conservan, tenemos la certeza, por ejemplo, de que el cordero que porta Irene en *La fiel pastorcita y tirano del castillo* era de carne y hueso. Tras ponerse en escena en el coliseo del Príncipe en octubre de 1790 –primera fecha de representación de la que se tiene constancia–, esta comedia de Fermín del Rey volvió al mismo coliseo en julio (4-10) de 1791, en septiembre (12-15) de 1799, en enero (15-18) de 1801 y en febrero (22-23) de 1802 (Andioc & Coulon, 2008). Entre los gastos del *atrezzo* utilizado para la subida a las tablas de esta obra en el mes de julio de 1791, figura "un cordero alquilado" (Archivo de Villa de Madrid [AVM]. Sección Secretaría: legajo

1-396-1; s. fol.). Exactamente la misma indicación reaparece en las cuentas de enero de 1801 para esta comedia, aunque, en este caso, a lo que se gastó en alquilar el cordero se suma otra partida "por la manutención del dicho y traerle y llevarle" (AVM. Sección Secretaría: legajo 1-352-1; s. fol.).

Junto a estos ejemplos de animales que se sacaron vivos a la escena, hay otros en los que, probablemente, no fue así. Es lo que pensamos de los leones, tigres, toros, elefantes, cocodrilos, serpientes y osos, por una razón obvia, la peligrosidad de estos animales fuera de su hábitat, los cuales, aun en el supuesto de que pudieran ser domesticados, siempre implicarían un riesgo para los actores y para el público presente en la sala. Así pues, lo más probable sería que, para la representación de tigres, leones, osos..., se recurriese a mecanismos similares a los empleados en época barroca, esto es, "animales mecánicos que eran manejados por un hombre desde dentro" (Ruano de la Haza, 1993, p. 49) o, bien, actores disfrazados con la piel del animal en cuestión, habida cuenta del gran arraigo de que gozaban en nuestro país los disfraces de animales, remontándose su uso a los autos sacramentales (*Idem*).

Tampoco consideramos reales a las gallinas que se utilizaban en la última escena de la zarzuela *También de amor los rigores sacan fruto entre las flores y jardineros de Aranjuez*, dado que la acotación nos advierte que estas son "de movimiento" (fols. 38 v.-39 r.). En la misma situación se encuentra el "**caballo blanco de movimientos**" (p. 35. La negrita es mía) sobre el que iba montado Normando, en la comedia *En vano el poder persigue a quien la deidad protege y primera parte del mágico Apolonio*.

Asimismo, en aquellas obras dramáticas en alguna de cuyas escenas participan dos o más caballos (por ejemplo, en una batalla), estos no serían vivos, sino figurados, como ocurre en *Saber del mayor peligro triunfar sola una mujer. La Elvira*; en esta comedia, aparecían ante nosotros ocho caballos de recorte –recordemos–, movidos fundamentalmente por medio de cuerdas, a modo de marionetas. Un procedimiento similar se emplearía en *Cómo defienden su honor las ilustres roncalesas*, suscitando, en este caso, la risa del público, según declara la revista *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid* (Fernández Cabezón, 2003): "Lo extraño de la acción de esta Comedia, y el modo de ejecutarla con Caballos ó Yeguas de pasta, causó mucha risa al Pueblo, que miraba todo esto como una titerería ó linterna mágica (...)" (1784, Junio, p. 112)¹¹.

¹¹ Consultado el 15 de marzo de 2018 en:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012138360&search=&lang=es>

Recapitulando, a la luz de nuestro análisis, podemos afirmar que bastantes dramaturgos del siglo XVIII gustaban de introducir animales (en algunos casos vivos) en las representaciones dramáticas, conscientes de que así satisfacían los deseos de espectacularidad que albergaba el gran público. De hecho, para que veamos hasta qué punto agradaba esta práctica a los espectadores de la época, conviene traer a colación un dato de índole económica que nos proporciona René Andioc y que nos parece muy relevante. El hispanista francés (1976) explica que, a comienzos del año 1806, el coliseo de los Caños del Peral, otro de los teatros de Madrid, estaba registrando un nivel bastante modesto de entradas, lo que le llevó a variar constantemente el programa con vistas a aumentar la afluencia de público. Todo cambia cuando el 11 de febrero el *Diario de Madrid* anuncia la representación, en dicho coliseo, de “un gracioso saynete nuevo, nombrado *La Fiesta de Toros de Juan Tuerto*, en el que se lidiarán quatro de estos animales con la mayor naturalidad” (1806, Febrero 11, p. 188)¹². Este anuncio no debió de dejar indiferente a nadie, pues “ese mismo día entran en las arcas del contador 12554 reales y al día siguiente se recogen aún 11743” (Andioc, 1976, pp. 33-34).

Ahora bien, no hemos de olvidar que este gusto del público choca con los intereses de neoclásicos e ilustrados, quienes rechazaban la participación de animales en las funciones dramáticas. En este sentido, cabría preguntarse sobre las causas concretas de ese rechazo. A nuestro parecer, tres podrían ser, como mínimo, esas posibles causas:

- En primer lugar, cuando se trataba de animales vivos, se podía poner en riesgo la integridad física de los presentes en el teatro; así lo subraya, por ejemplo, el *Diario Pinciano*, periódico de Valladolid constituido por el ilustrado José Mariano de Beristáin y Souza¹³, a tenor de la representación de la comedia *El mejor par de los doce*, de Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto (Andioc, 1976):

Salió la Dama á caballo por el Patio: esta impropiedad tantas veces executada como reprendida, acaso será la ultima que veamos en nuestro Teatro, si no se olvida el riesgo á que estuvo expuesta la Actriz, y todos los inmediatos á ella por el alboroto y corbetas del Caballo; pero acaso no lo será: veremos. Esta Comedia tiene entre otros muchos defectos un Bufon insolente, que llama á su Amo Reynaldos *bestia, tonto, majadero*; y dice que *no hay cosa como haber nacido sin honra (...)* (1788, Enero 2, pp. 469-470)¹⁴

¹² Consultado el 17 de marzo de 2018 en:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001705536&search=&lang=es>

¹³ Sobre este periódico, véase Vallejo González (1980, 1990).

¹⁴ Consultado el 22 de marzo de 2018 en:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004525883&search=&lang=es>

- La presencia de animales en el teatro agitaría los ánimos del público, provocando una excitación de sus emociones; pensemos por un momento cuál sería la reacción de los espectadores de aquella época al ver entrar por el patio a un actor o a una actriz montados en un caballo; probablemente responderían con aplausos, gritos, saltos... Es precisamente esto lo que querían evitar los ilustrados, siempre preocupados por `civilizar` el comportamiento del público teatral español, un comportamiento que rozaba, en muchos casos, la vulgaridad y la ordinariedad. Para los partidarios de la Ilustración, el teatro debía funcionar como un espejo que reflejara el modelo de sociedad al que ellos aspiraban, esto es, una sociedad racional, culta, cosmopolita, burguesa, refinada, de ahí que quisieran transformarlo tanto en su aspecto puramente material (en los años treinta y cuarenta, los corrales de comedias de Madrid se convierten en coliseos –recordemos–), como en su aspecto humano, operando un cambio en la actitud de los espectadores. Estas consideraciones son las que subyacen tras la reseña que realiza el *Memorial literario...*, revista ilustrada muy famosa¹⁵ –antes aludida–, de la comedia *Destrucción de Jerusalén*, de Valladares de Sotomayor:

Pero sobre todo lo mas impropio y ridiculo de esta Comedia consiste en las baladronadas de Domiciano, indignas de un Heroe severo y ambicioso, y el acometer éste y ahuyentar con una rama de árbol á un ejército entero; como tambien el desafio que hace á caballo Veronice á Vespasiano, y á todos los Romanos que con ella cuerpo á cuerpo quisieran salir á la pelea. No son nuevas aquellas valentias, ni los desafios en el patio, condescendiendo el mal gusto de los Poetas Dramaticos con los importunos caprichos de los comicos, para salir por el patio á caballo, y hechar una relacion de brabatas, y mostrar su gentileza sobre una mansa yegua en medio de sus apasionados, *que les tienen prevenido un retumbante ruido de palmadas para quando se retiran.* (1787, Agosto, pp. 536-537. La cursiva es mía)¹⁶

Una opinión semejante expresa Santos Díez González en sus *Instituciones poéticas*, a partir de unas críticas vertidas en su momento por Marco Tulio Cicerón acerca de las representaciones teatrales que se celebraron con motivo del estreno del teatro de Pompeyo:

Ciceron escribiendo á su amigo M. Mario sobre las funciones con que se estrenó el teatro de Pompeyo (á las que asistió por mero cumplimiento),

¹⁵ Acerca de esta revista, véanse los estudios de Rodríguez Sánchez de León (1990, 2009) y de Urzainqui Miqueleiz (1990, 1992), entre otros.

¹⁶ Consultado el 23 de marzo de 2018 en:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012143565&page=1&search=&lang=es>

le dice lo mal que le parecieron; (...) "Pues ¿qué gusto (dice) podían causar seiscientos mulos que se presentaron en la *Clytemnestra*? ¿tres mil armados de adargas y escudos en el *caballo Troyano*? ¿y otros de á pie y de á caballo fingiendo una pelea? (...) *delectationem tibi nullam attullissent*". Aquí vemos el estragado gusto de los Romanos en el Teatro nuevo y magnífico de Pompeyo la primera vez que se estrenó. Comediantes que vocean, y se enronquecen como los nuestros: populacho que gusta de disparates: hombres de juicio que se estomagan con ellos: caballos, batallas, y otros estruendos que no dan lugar al placer y recreo del ánimo. No hay mas diferencia entre nuestras funciones (que dan en llamar de *Teatro*, ó *Comedias Heroicas*) y las que aquí refiere Ciceron, que la riqueza y profusion en la representacion de éstas, y la pobreza y mísero aparato en la representacion de aquellas (...) (Díez González, 1793, pp. 134-136)

- Con el uso de animales, los dramaturgos buscaban dotar de mayor espectacularidad a la función teatral y, de este modo, distraer / divertir / entretener al público. Esto suponía hacer prevalecer la parte sensorial de la representación sobre la intelectual, el deleite sobre la enseñanza, contra el criterio de ilustrados y neoclásicos, quienes defendían el equilibrio entre ambas partes¹⁷. En la reseña que hizo el *Diario Pinciano* de la comedia *El Triunfo del Ave María*, de Juan Durán Ruiz de Córdoba, se deja entrever lo que comentamos (Andioc, 1976):

¡O cómo agradó á la ignorante turba mosquetera esta Comedia! No hay duda en el hecho sacrilego del Moro Tarfe de Granada, ni en el heroyco valor y religion de Garcilaso; pero no todo lo que es verdad debe ser asunto de una Comedia; ni todo lo que conduce á la Accion que se representa, ha de salir á la Escena, segun el precepto de Horacio. *¿Y puede haber cosa mas opuesta á los principios, naturaleza y fin de la Representacion Teatral, que presentarse un Actor á caballo en medio de los expectadores á hablar con los de la Escena?* Pero el Pueblo gusta de esto... Si, pero este es el mal gusto, hijo de la poca ilustracion, de que se lamentan los verdaderos Defensores de España. (1787, Diciembre 5, p. 419. La cursiva es mía)¹⁸

En conclusión, a nuestro modo de ver, la costumbre de introducir animales en las representaciones dramáticas es un asunto que merece atención, pues nos ayuda a adquirir un conocimiento más completo de las implicaciones del hecho teatral en determinados períodos de nuestra historia literaria. Como hemos podido comprobar

¹⁷ Así lo cree, por ejemplo, Ignacio de Luzán: "Un poema épico, una tragedia o una comedia, en quien ni a la utilidad sazone el deleite, ni al deleite temple y modere la utilidad, o serán infructuosos por lo que les falta, o serán nocivos por lo que les sobre; pues sólo del feliz maridaje de la utilidad con el deleite nacen, como hijos legítimos, los maravillosos efectos que, en las costumbres y en los ánimos, produce la perfecta poesía" (2008, p. 216).

¹⁸ Consultado el 12 de febrero de 2018 en:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004525810&search=&lang=es>

en el presente trabajo, dicha costumbre pervivió en España durante todo el siglo XVIII, registrándose en obras teatrales tanto de la primera mitad de la centuria (las de Cañizares) como de la segunda mitad (las de Comella, Zavala y Zamora, etc.) e, incluso, en obras muy tardías, escritas bien entrado el siglo XIX, como es el caso de *El triunfo mayor de España por el gran lord Wellington*, de Valladares de Sotomayor. Confirmamos, de este modo, que los gustos del público se impusieron, una vez más, sobre las directrices de los ilustrados en materia teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, F. (1981-2002). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Andioc, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Juan March-Editorial Castalia.
- Andioc, R. & Coulon, M. (1996). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Andioc, R. & Coulon, M. (2008). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* (2ª ed.). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Cañas Murillo, J. (1996). Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración). En J. Álvarez & J. Checa (Coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal* (pp. 159-170). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cañizares, J. de (s.a.). *A puertas del Sol el alba y soledad de María*. Manuscrito, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura: Tea 1-56-7), 63 fols. Consultado el 5 de marzo de 2018 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-puertas-del-sol-el-alba-y-soledad-de-maria-784523/>
- Cañizares, J. de (s.a.). *El sacrificio de Ifigenia*. Barcelona: Imprenta de Carlos Gibert y Tutó. Consultado el 15 de febrero de 2018 en: <https://archive.org/details/A25011706>

Cañizares, J. de (1717). *El ángel del Apocalipsis, San Vicente Ferrer* [2ª parte]. Manuscrito, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura: Tea 1-84-7, A), 74 fols. Consultado el 20 de febrero de 2018 en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-angel-del-apocalipsi-sn-vizente-ferrer-a-campeon-diuino-vizente-gloria-de-espana-s-p-2-parte-784541/>

Cañizares, J. de (1723). *El prodigio de la Sagra. Sor Juana de la Cruz*. Manuscrito, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura: Tea 1-61-14, C), 64 fols. Consultado el 7 de marzo de 2018 en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sta-juana-dela-cruz-788789/>

Cañizares, J. de (1745). *Don Juan de Espina en Milán* [2ª parte]. Madrid: Antonio Sanz. Consultado el 10 de enero de 2018 en:

<https://archive.org/stream/A25016506#page/n35/mode/2up>

Carnero Arbat, G. (1989). Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora. *Bulletin Hispanique*, 1, 21-36.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Cirlot, J.-E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Comella, L. F. (s.a.). *El tirano de Ormuz*. S.l.: s.i. Consultado el 2 de febrero de 2018 en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000069328>

Comella, L. F. (s.a.). *La Judit Castellana*. Barcelona: Oficina de Juan Francisco Piferrer. Consultado el 10 de enero de 2018 en:

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000174616>

Comella, L. F. (1795). *Los hijos de Nadasti*. Madrid: s.i. Consultado el 10 de febrero de 2018 en:

<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6568/37/los-hijos-de-nadasti-comedia-heroica-en-tres-actos-por-d-luciano-francisco-comella-que-ha-de-representarse-la-compania-del-sr-luis-navarro-el-ano-de-1795-en-celebridad-del-feliz-cumpleanos-de-la-reyna-nuestra-senora/>

Concha, J. (1771). *Astucias del enemigo contra la naturaleza, Marta imaginaria, segundo asombro de Francia*. Barcelona: Imprenta de Francisco Suriá. Consultado el 2 de marzo de 2018 en:

<https://archive.org/stream/A25018509#page/n25/mode/2up>

- Concha, J. (1783). *Dar a España gloria llena solo lo logra Lucena y triunfos de sus patricios*. Antequera: Imprenta de D. Antonio de Gálvez y Padilla.
- Coulon, M. (1996). De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece. En J. M. Sala (Coord.), *El Teatro español del siglo XVIII* (vol. I, pp. 265-288). Lleida: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lleida.
- Cruz Cano y Olmedilla, R. de la (s.a.). *La víspera de San Pedro*. Manuscrito, Biblioteca Nacional de España (signatura: MSS/14499/17), 12 fols. Consultado el 16 de marzo de 2018 en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000221784&page=1>
- Cruz Cano y Olmedilla, R. de la (1775). *Los músicos y danzantes*. Manuscrito, Biblioteca Nacional de España (signatura: MSS/14521/20), 19 fols. Consultado el 16 marzo de 2018 en:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000222404&page=1>
- Cruz Cano y Olmedilla, R. de la (1786-1791). Las frioleras. En *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas* (vol. III, pp. 79-120). Madrid: Imprenta Real. Consultado el 16 de marzo de 2018 en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012386&page=1>
- Díez González, S. (1793). *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano. Consultado el 12 de febrero de 2018 en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-poeticas-con-un-discurso-preliminar-en-defensa-de-la-poesia-y-un-compendio-de-la-historia-poetica-o-mitologia-para-inteligencia-de-los-poetas/>
- Esteve y Grimau, P. (s.a.). *El calderero y la vecindad*. Manuscrito, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura: Tea 1-162-20 bis), 14 fols. Consultado el 14 de marzo de 2018 en:
<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=31320>
- Esteve y Grimau, P. (s.a.). *También de amor los rigores sacan fruto entre las flores y jardineros de Aranjuez*. Manuscrito, Biblioteca Nacional de España (signatura: MSS/16204), 47 fols. Consultado el 2 de febrero de 2018 en:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000225396&page=1>

Fermín de Laviano, M. (s.a.). *Los Pardos de Aragón*. Barcelona: Viuda Piferrer. Consultado el 2 de marzo de 2018 en:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111054&page=1>

Fernández Cabezón, R. (2003). La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII. *Anuario de estudios filológicos*, 26, 117-136. Consultado el 2 de abril de 2018 en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=798517>

Furmento Bazo, A. (s.a.). *Comedias*. Manuscrito, Biblioteca Nacional de España (signatura: MSS.MICRO/8024), 269 fols. Consultado el 23 de marzo de 2018 en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000189963&page=1>

Garelli, P. (1995). Dos adaptaciones de *Didone abbandonata* de Pietro Metastasio en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII. En F. Lafarga & R. Dengler (Coords.), *Teatro y Traducción* (pp. 95-108). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Consultado el 4 de abril de 2018 en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3411276>

González del Castillo, J. I. (1914). *Obras completas de don Juan Ignacio González del Castillo*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando. Ed. Real Academia de la Lengua Española.

Hermenegildo Fernández, A. (1991). El arte celestinesco y las marcas de teatralidad. *Incipit*, 11, 127-151. Consultado el 11 de septiembre de 2017 en:

<https://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/62-1991Celestina.pdf>

Herrera Navarro, J. (1993). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Hidalgo, M. (1771). *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina* [4ª parte]. Barcelona: Imprenta de Francisco Suriá. Consultado el 19 de marzo de 2018 en: <https://archive.org/details/A25016312>

Ibáñez y Gassia, J. de (1757). *El valiente Eneas, por otro título Dido abandonada*. Madrid: Imprenta de la Viuda de José de Orga. Consultado el 31 de enero de 2018 en: <https://archive.org/stream/A25013203#page/n0/mode/2up>

Lisón Tolosana, C. (2000). El conde-duque de Olivares en corveta regia: una mirada desde la Antropología. *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, 17, 229-240. Consultado el 9 de marzo de 2018 en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=105175>

- López de Sedano, J. (s.a.). *Ser vencido y vencedor. Julio César y Catón*. Barcelona: Oficina de Juan Francisco Piferrer. Consultado el 2 de abril de 2018 en: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/24621>
- Luzán, I. de (2008). *La poética*. Madrid: Editorial Cátedra Letras Hispánicas. Ed. R. P. Sebold.
- Mariño Ferro, X. R. (1991). El águila: símbolos y creencias. *Cuadernos de estudios gallegos*, 104, 313-326. Consultado el 4 de agosto de 2017 en: <http://estudiosgallegos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgallegos/article/viewFile/329/336>
- Merano y Guzmán, A. (s.a.). *En vano el poder persigue a quien la deidad protege y primera parte del mágico Apolonio*. Madrid: s.i. Consultado el 3 de marzo de 2018 en: <https://archive.org/details/A25012801>
- Moncín, L. (s.a.). *Cómo defienden su honor las ilustres roncalesas*. Manuscrito, Biblioteca de la Universidad de Sevilla [signatura: A 250/111(2)], 57 fols. Consultado el 4 de febrero de 2018 en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5077/2/como-defienden-su-honor-las-ilustres-roncalesas/>
- Moncín, L. (s.a.). *La crueldad y sinrazón la vence auxilio y valor, Majencio y Constantino*. Barcelona: Imprenta de Carlos Gibert y Tutó. Consultado el 10 de marzo de 2018 en: <https://archive.org/stream/A25013706#page/n43/mode/2up>
- Moncín, L. (s.a.). *Olimpia y Nicandro*. S.l.: s.i. Consultado el 7 de febrero de 2018 en: <https://archive.org/details/A25012703>
- Revilla, F. (1995). *Diccionario de iconografía y simbología* (2ª ed.). Madrid: Editorial Cátedra.
- Rey, F. del (s.a.). *La fiel pastorcita y tirano del castillo*. Manuscrito, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura: Tea 1-30-11, C), 65 fols. Consultado el 7 de marzo de 2018 en: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=265359>
- Rey, F. del (s.a.). *Los españoles en Asia*. Manuscrito, Biblioteca Nacional de España (signatura: MSS/21262/3), 57 fols. Consultado el 15 de febrero de 2018 en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000218206&page=1>

- Rodríguez de Arellano, V. (s.a.). *La noche de Troya*. Madrid: Imprenta de Cruzado.
Consultado el 2 de febrero de 2018 en:
<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=42165>
- Rodríguez Sánchez de León, M. J. (1990). Una poética dramática en las páginas del *Memorial literario* (1784-1788). *Estudios de historia social*, 52-53, 435-443.
- Rodríguez Sánchez de León, M. J. (2009). Géneros, canon y metodología crítica en el *Memorial literario* (1784-1797). *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 2, 365-386.
- Ruano de la Haza, J. M. (1993). Los animales en los corrales de comedias. *Bulletin of Hispanic Studies*, 1, 37-52.
- Sala Valldaura, J. M. (2008). Pablo Esteve, sainetero: *Despedido quien despide* y *El calderero y la vecindad*. En B. Lolo & J. Álvarez (Coords.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (pp. 325-350). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Salinero Cascante, M. J. (1990). El caballo, símbolo de transmutación de un destino en *Le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes. *Berceo*, 118-119, 117-129. Consultado el 9 de marzo de 2018 en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61758>
- Solo de Zaldívar, B. (s.a.). *La bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador*. Manuscrito, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura: Tea 1-12-10, B), 88 fols. Consultado el 18 de diciembre de 2017 en:
<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=247711>
- Thomason, P. B. (2005). *El coliseo de la Cruz (1736-1860). Estudio y documentos*. Woodbridge, Reino Unido: Tamesis.
- Urzainqui Miqueleiz, I. (1990). Los redactores de *Memorial literario* (1784-1808). *Estudios de historia social*, 52-53, 501-516.
- Urzainqui Miqueleiz, I. (1992). Crítica teatral y secularización: el *Memorial literario* (1784-1797). *Bulletin hispanique*, 1, 203-243.
- Valladares de Sotomayor, A. (s.a.). *El mágico del Mogol*. Barcelona: Viuda Piferrer.
Consultado el 13 de enero de 2018 en:
<https://archive.org/stream/A25012304#page/n0/mode/2up>

Valladares de Sotomayor, A. (s.a.). *Esposa y trono a un tiempo y el mágico de Serbán*. Barcelona: Viuda Piferrer. Consultado el 10 de febrero de 2018 en:

<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5428/41/esposa-y-trono-un-tiempo-y-magico-de-serban/>

Valladares de Sotomayor, A. (s.a.). *Saber del mayor peligro triunfar sola una mujer. La Elvira*. Barcelona: Oficina de Pablo Nadal. Consultado el 15 de febrero de 2018 en:

<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5628/1/saber-del-mayor-peligro-triunfar-sola-una-muger-la-elvira-comedia-nueva-por-don-antonio-de-valladares-sotomayor/>

Valladares de Sotomayor, A. (1813). *El triunfo mayor de España por el gran lord Wellington*. Valencia: Imprenta de Esteban.

Vallejo González, I. (1980). La vertiente literaria en el *Diario Pinciano*. *Castilla: Estudios de Literatura*, 1, 125-134. Consultado el 5 de abril de 2018 en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136053>

Vallejo González, I. (1990). La crítica teatral en el *Diario Pinciano*. *Revista de Literatura*, 104, 507-518.

Zavala y Zamora, G. (s.a.). *Por ser leal y ser noble dar puñal contra su sangre. La toma de Milán*. S.l.: s.i. Consultado el 2 de marzo de 2018:

https://fama.us.es/search*spl/X?searchtype=X&searcharg=Por%20ser%20leal%20y%20ser%20noble%20dar%20pu%C3%B1al%20contra%20su%20sangre.%20La%20toma%20de%20Mil%C3%A1n&searchscope=5