



CSIC
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



UNIÓN EUROPEA

Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Una manera de hacer Europa

CONVENIO ENTRE LIFEWATCH ERIC Y LA FUNDACIÓN GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ PARA EL ESTUDIO DE LA BIODIVERSIDAD, LA PROVISIÓN Y MANTENIMIENTO DE SERVICIOS ECOSISTÉMICOS Y CULTURA ASOCIADAS A LOS CABALLOS MEDIANTE EL USO DE NUEVAS TECNOLOGÍAS

ANEXO II.1.4.f)

EMISIÓN DE INFORME SOBRE LA UTILIDAD DE DIFERENTES SOLUCIONES DIGITALES APLICABLES A LAS VARIABLES ESENCIALES DEFINIDAS. ENTRE ELLAS: ESTUDIO Y EXPERIENCIA PILOTO DE APLICACIÓN DE DICHAS U OTRAS TECNOLOGÍAS A LOS CONOCIMIENTOS DE ARTES ESCÉNICAS, ESPECTÁCULOS TRADICIONALES Y ZOOSEMIÓTICA.

INDICE

I.- INTRODUCCIÓN: HIPÓTESIS DE PARTIDA

II.- EL CABALLO EN LA LITERATURA UNIVERSAL

II.A.- Ficción narrativa

A.1.- Protonarrativa y formas literarias anteriores a la novela, cantares de gesta, novela de caballerías, epopeya.

A.2.- Novela: novela de viajes y aventuras, novela fantástica, novela realista, novela histórica: a.- historia novelada, b.- novela de ambientación histórica, novela del oeste, novela infantil y juvenil.

A.3.- Cuento: cuento infantil ilustrado, cuento maravilloso, fantástico y de ciencia ficción, cuento policiaco, cuento de terror, microcuento.,

A.4.- Biografía y autobiografía: biografía y autobiografía, diarios.

Estudio de caso: Black Beauty. A.4.1.- La autobiografía ecuestre como género propio en Black Beauty. A.4.2.- Ficción narrativa ecuestre y religión en Black Beauty. A.4.3.- Narrativa ecuestre,

esclavitud y conciencia obrera. A.4.4. Autobiografía equina y vejez animal. A.4.5.- Caballos narradores y ética animal.

II. B.- El caballo en el teatro

B.1.- La actuación teatralizada con animales vivos

B.2.- El análisis del caballo en el espectáculo vivo

B.3.- El caballo como actor

B.4.- El caballo en el teatro medieval y renacentista

B.5.- El caballo en el teatro actual

Estudios de caso:

B.5.1.-- Estudio de caso: Bartabas o el caballo entre hibridación y multiculturalidad.

B.5.2.- Estudio de caso: la marioneta ecuestre como actor etológico en War Horse

II. C.- El mito y el caballo: a) mitos cosmogónicos; b) mitos teogónicos; c) mitos antropocéntricos; y d) mitos históricos [y los denominados “mitos modernos”]

III.- EL CABALLO EN LA CULTURA AUDIOVISUAL, BIOARTE, POESÍA VISUAL Y ARTE CARCELARIO

III.A.- Cine. cine mudo; cine bélico; cine negro, cine dramático; cine social; cine cómico; cine deportivo; cine documental; cine musical; western

III.B.- Caballo y televisión

III.C.- Caballo y radio.

III.D.- Caballo y videojuego

IV.- ARTE ECUESTRE

V.- ESCULTURA ECUESTRE

VI.- EL CABALLO Y LA EQUITACIÓN COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD DE LA UNESCO

VII.- EL CABALLO Y ANDALUCÍA

Caballo en pinturas rupestres de Andalucía: estudio de caso: pinturas rupestres de Málaga.

Literatura: Lírica. a) Balada lírica; b) Parábola; c) Romance lírico histórico. Novela de viajes. Ballets ecuestres. Digitalización de colecciones históricas. La Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre. Cultura audiovisual, Cine documental, televisión autonómica andaluza, programas radiofónicos, música popular andaluza (comparsas, flamenco y otras sensibilidades musicales).

Escultura ecuestre. Industria del turismo ecológico y cultural: Turismo ecuestre. Pintura: en concreto el **estudio del caso de las pinturas rupestres en cuevas de la provincia de Málaga, del Museo de Málaga, y el caballo en el único museo de arte expresionista español (Museo Jorge Rando, de Málaga)**. Espectáculos en teatros, caballerías, centros ecuestres: de nuevo sobre la Real Escuela Andaluza del Arte Ecuestre. Reales Caballerizas de Córdoba. Ferias y Romerías. Romería del Rocío, Feria del Caballo en Jerez de la Frontera y capitales de las provincias de Andalucía. Caballada en Atienza.

Caballo de deportes ecuestres: Carreras de caballos en la playa de Sanlúcar de Barrameda; Torneo internacional e Polo de Sotogrande; Doma clásica o adiestramiento (dressage) andaluz; de nuevo sobre la Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre; la Doma vaquera y la Parada a Raya.

Estudios de mejora genética: “En la Era de las Ómicas”; estudios de la Universidad de Córdoba; Finca de la Cartuja

Caballos silvestres: Saca de las Yeguas (de raza Marismeña) de Almonte

Organización profesional veterinaria: Asociación de Veterinarios Especialistas en équidos de España (A.V.E.E.); Protocolos sobre bienestar animal y en concreto el de de carruajes y en équidos de coches de caballos de servicio público

Centros de acogida y santuarios de caballos.

Conclusión

VIII.- LA ZOOSEMIÓTICA

IX.- CONCLUSIONES: DE LA SISTEMATIZACIÓN BIBLIOGRÁFICA A LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y EL METAVERSO DE LOS MUSEOS 3D.

ANEXO 1: LA VINCULACIÓN ENTRE LAS HUMANIDADES Y LA CIENCIA A TRAVÉS DE LAS TECNOLOGÍAS DIGITALES. CASO PRÁCTICO: LA APORTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS A LA VETERINARIA Y LA CIENCIA APLICADA DEL BIENESTAR ANIMAL A TRAVÉS DE LA TECNOLOGÍA DIGITAL (COMUNICACIÓN ENTRE ACTORES Y VETERINARIOS).

ANEXO 2: HUMANIDADES Y CIENCIA. LA PROPUESTA DE LA EQUITACIÓN PORTUGUESA COMO PATRIMONIO INTANGIBLE DE LA HUMANIDAD DE LA UNESCO.

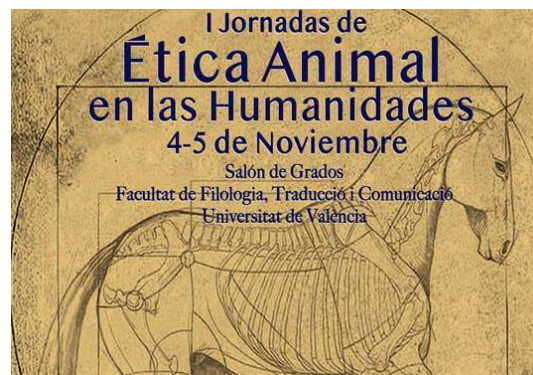
ANEXO 3: LA DIGITALIZACIÓN-RESUMEN DEL CABALLO EN LAS PINTURAS RUPESTRES DE CUEVAS SITUADAS EN LA PROVINCIA DE MÁLAGA.

ANEXO 4: DIGITALIZACIÓN-RESUMEN MULTIESPECIEDEL PALEOLÍTICO SUPERIOR, INCLUYENDO EL CABALLO, PASTANDO CON OTRAS ESPECIES HERBÍVORAS EN LAS PINTURAS RUPESTRES DE CUEVAS SITUADAS EN LA PROVINCIA DE MÁLAGA (VIDEO)

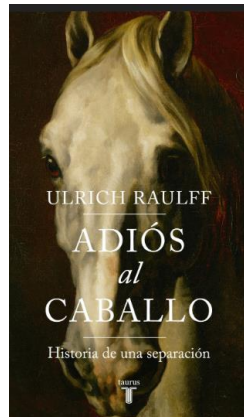
ANEXO 5: EVIDENCIA DE LA NECESIDAD DE PROCEDER A LA DIGITALIZACIÓN DE LOS LEGAJOS, DOCUMENTOS Y LIBROS HISTÓRICOS RELACIONADOS CON LA CULTURA ECUESTRE DE ANDALUCÍA (VIDEO)

I.- INTRODUCCIÓN: HIPÓTESIS DE PARTIDA

Aunque en entregable se centraba en las artes escénicas por ser uno de los campos donde as tecnologías digitales, a través de las transmisiones digitales de escenas, ha permitido entrelazar dichas artes con las ciencias aplicadas a los animales de la especie *Equus ferus caballus*, tanto silvestre como doméstico, aunque predominantemente en el segundo más que en el primero, lo cierto es que comenzados los trabajos por los colaboradores del equipo FGUA de la Universidad de Valencia y de la Sorbona, hicieron ver a los equipos del ERIC que una de las mayores necesidades que la tecnología digital puede cubrir, es la de extenderse a otros campos de la humanidades, como los en especial la literatura, la escultura, la percepción de la historia, etc.,, como se había puesto de relieve en los últimos años por miembros del equipo, al trasladar a las humanidades en general su capacidad de interacción con la ciencia, en particular con la ciencia aplicada del bienestar animal (véanse, las I Jornadas de Ética Animal en las Humanidades, organizado por el grupo de investigación de la Universitat de València, “Culturas literarias y visuales del animal” - CULIVIAN).



Se trata de un campo que, sin embargo, mediante las tecnologías digitales, se ha extendido incluso a la veterinaria, y desde luego a la utilización de imágenes y tecnologías de redes sociales para la percepción de la emotividad ante imágenes, que no existiría sin las mismas (por ejemplo, los trabajos de diseño de “máquinas digitales” para estudiar las emociones sobre la naturaleza y los animales en las redes digitales de Isaac Nahón-Sefarty, del Departamento de Comunicación de la Universidad de Ottawa), así como en la interconexión con las “oral stories” de conocimiento tradicional como fuente de conocimiento científico (objeto del entregable II.1.4.e) hoy claramente admitida, o incluso con ciencias paralelas como la etnozootología (vid., por ejemplo, Romeu Nóbrega Alves and Ulysses Paulino Albuquerque, *Ethnozootology: Animals In Our Lives*, 2018)., la sociología, la historia de las ideas (Vid. Ulrich Raulff, *Adiós al Caballo. Historia de una Separación*, 2018)



o incluso la política (vid., por ej., Alonso García, *Gender Perspectives on National and Nation-State Animal Symbolism*, 2020), por citar algunas áreas. Tan ello es así que el surgimiento de una nueva área de conocimiento, como es el de la zoosemiótica, como especialidad casi más sociológica que lingüística, sólo sería comprensible desde esta perspectiva

Admitida esa visión más amplia, que dotaría de lógica contextualizada más íntegra, a las tres materias listadas (artes escénicas, espectáculos tradicionales y zoosemiótica), lo trabajos se centraron en una percepción de la cultura como un todo integral, máxime cuando “la cultura del caballo” andaluz, así expresado, está cobrando cada vez más importancia tanto a) por su impacto en Norteamérica al haberse, mediante la genética (aunque no sólo la misma), vinculando toda la denominada Horse Culture de los Nativos Norteamericanos y por supuesto la cultura de los norteamericanos de origen europeo (*cow boys*), con el caballo andaluz,



... como b) por el impacto global, con numerosos premios, que el documental de enorme calidad “El caballo Español, el origen”, del director malagueño Francisco Javier Fernández Bordonada, está teniendo en todo el mundo.

Ahora bien, ello exigía un esfuerzo inigualable de sistematización, desde la perspectiva de la organización de bases de datos, de los distintos campos donde el *Equus caballus*, claramente ha sido el protagonista, Siendo difícil pensar en alguno en el que no lo haya sido, es la evidencia científica (identificación de obras maestras) en cada uno de los subcampos lo que ha llevado al equipo a proponer una sistematización totalmente necesaria de contenidos a efectos de que con

ese sistema se pueda elaborar una estructura de metadatos que permita no ya localizar las obras de relevancia, sino sobre todo interrelacionarlas a efectos de la aplicación de tecnologías de **Inteligencia Artificial** o incluso de dotar de realismo mágico al **metaverso** cuando dichas tecnologías avancen y desarrollen lo suficiente. No es tan difícil, por ejemplo, proponer la creación del un **museo en 3D** que permita a los visitantes cabalgar entre los Cheyenne para capturar *buffalos*, participar en una de las últimas batallas que salvaron durante los últimos siglos la cal Iperio Romano de su caída (retraso que se debió a la caballería romana, por cierto poca o conocida comparada con la divulgación como parte de la cultura general de las técnicas y tácticas de las legiones romanas, o correr al lado de Seabiscuit o Secretariat, auténticos ídolos, todavía sin “sustitutos”, del mundo de las carreras de caballos, Bucéfalo o Babieca, en las expediciones/rutas alejandrina o de El Cid, por no hablar de cabalgar junto a Sancho, al lado de El Quijote, o, por supuesto participar virtualmente en espectáculos tradicionales andaluces, etc.etc.).

En cualquier caso **ese conocimiento, absolutamente necesario, no está ni sistematizado ni recopilado de manera no enciclopédica sino sistémica, lo cual es absolutamente necesario para la utilización de tecnologías digitales pues a la Inteligencia Artificial hay que dotarla de una estructura de inteligencia analítica, aunque también la inteligencia emotiva está si dando lugar ya a sistemas “máquinas inteligentes” para evaluarla.** Sin ese esfuerzo inicial, de poco uso correcto podrían servir las tecnologías.

Además para ello no hace falta necesariamente suprimir la base económica, la propiedad intelectual, en que la creatividad artística o literaria se basa. Basta con sistemas de organización debidamente consensuados para poder estructurar una base de datos de relevancia global, pero ese consenso, que aparentemente puede llevar años, en otros campos se ha logrado con facilidad creando equipos con estructuras nuevas (“flocking together”) para la investigación.

Ello ha llevado al equipo a plantear la siguiente hipótesis de partida:

a.- La cultura constituye un mecanismo de conocimiento etológico del caballo. Las diferentes modalidades de expresión cultural revelan una mirada hacia el équido sustantiva de la interacción interespecífica entre animal humano y no humano reveladora tanto del objeto de estudio cuanto del observador. Esto es, el équido se convierte en un diacrítico de nuestro conocimiento *del* caballo y de nuestra relación *con el* caballo.

b.- El caballo representa un actor de primer orden en la configuración de la cultura humana en todos sus vértices (histórico, social, artístico, económico, filosófico). En consecuencia, la omnipresencia artística del équido, su ubicuidad en tanto que denominador común de la creación

literaria, plástica, escultórica y audiovisual, acredita su identidad basal en el conjunto de ideas y tradiciones estéticas humanas.

c.- Habida cuenta del impacto de la Inteligencia Artificial en la industria cultural, aquélla se erige en calidad de mecanismo de creación y de conocimiento del caballo. De creación, por cuanto buena parte de las manifestaciones artísticas actuales se fundamentan en la Inteligencia Artificial a la hora de concebir, gestionar y optimizar los productos culturales, fomentando el surgimiento de nuevos talentos y de nuevas experiencias en el receptor hasta el momento residuales o vinculadas a prácticas culturales liminares. De conocimiento, en la medida en que la Inteligencia Artificial favorece la democratización del saber ecuestre, facilitando la inclusividad y universalización del acceso al mismo, al igual que su preservación patrimonial y difusión pública.

d.- La representación cultural del caballo constituye una práctica de domesticación por cuanto la noción de libertad y de conocimiento de la realidad cognitiva y etológica del animal se ven filtradas tanto por los límites del conocimiento humano cuanto por los mecanismos de representación artística inherentes al mismo cuyo origen es, indefectiblemente también, el propio humano. Todo ejercicio de traslación artística del animal es, por lo tanto, un ejercicio de conocimiento del sujeto observador antes que del sujeto observado, lo que explica una historia del caballo en la cultura conlleva aparejado, tal y como se procede en el presente Informe, una historia de la evolución de las diferentes formas artísticas que lo han auspiciado.

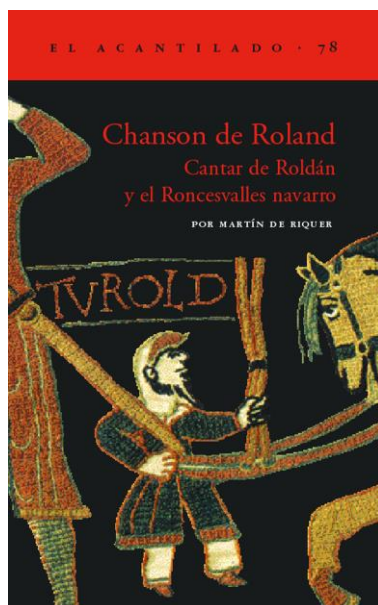
II.- EL CABALLO EN LA LITERATURA UNIVERSAL

La presencia de équidos abarca la totalidad de géneros literarios. Tomando como clasificación primigenia aquella establecida por Aristóteles en su *Poética* – narrativa, lírica y género dramático – la ubicuidad del caballo se revela a diferentes niveles que abarcan tanto su construcción como personaje, tema o imagen, cuanto como forma propiamente creativa inherente a la construcción literaria – métrica o, incluso, gráfica. Un recorrido, que no pretende ser totalizador, por cada uno de los múltiples subgéneros inherentes a aquellos tres señalados anteriormente, ya sea diacrónico como sincrónico, bien en el panorama de las letras andaluzas, bien más allá de este marco geográfico y cultural, arroja luz sobre la universalidad estética del animal, así como su porosidad ante los innumerables moldes artísticos que propician su presencia. Así, desde las fórmulas literarias protonarrativas que anteceden el surgimiento de la narración literaria novelada hasta las más recientes creaciones que compaginan la interacción con el usuario por medio de nuevas tecnologías colaborativas, el caballo se convierte en el animal de mayor recurrencia simbólica y estética, habida cuenta de la diversidad de formatos que lo auspician.

II.A.- Ficción narrativa

A.1.- Protonarrativa y formas literarias anteriores a la novela

Si el caballo, en la Edad Media, es sustantivo al desarrollo de la vida del humano desde el punto de vista económico, político, social o físico, las fórmulas literarias medievales que anteceden el surgimiento de la narración literaria novelada y dan cuenta de la tensión artística del momento se convierten en el receptáculo y transmisor directo del mismo. Sirvan de ejemplo los **cantares de gesta**, esto es, el poema épico narrado oralmente de origen francés, que principia en torno a los siglos XI y XII, alcanzando el mayor periodo de efervescencia entre 1150 y 1250. El anónimo – si bien en ocasiones atribuido al monje normando Turoldo – *Cantar de Roldán*, fechado entre 1040 y 1115, en el que se relatan las hazañas del caballero epónimo durante la batalla de Roncesvalles en 778, identifica en sus versos cada uno de los caballos vinculados a quienes participaron en la batalla, revelando sus nombres. Es el caso de Veillantif (o Veillantín, o Bride d’or, brida dorada), cabalgadura del paladín Roland, cuya nomenclatura eleva al animal a la altura de su propia espada, Durandal. Resulta evidente destacar como la sustantivación por medio de nombre propio remarca su relevancia en el poema al tiempo que la transposición de los valores del caballero de virilidad, lealtad o fidelidad al objeto y al animal no humano, siendo la mejor expresión de ello la muerte del caballo junto a Roldán a manos de los sarracenos. Acaso la propia etimología del équido, derivada del adjetivo francés *veillant* – vigilante – sea el más óptimo diacrítico de sus cualidades.



Otros poemas épicos dan cuenta de presencias ecuestres, como el *Cantar del mío Cid*, compuesto anónimamente en torno a 1200, y en el que la montura del noble castellano Rodrigo Díaz de Vivar, adquiere nombre propio – Babieca – y rango de personaje literario e histórico, hasta el punto de que toda representación artística del legendario guerrero ha sido a lomos de su caballo – véase, más adelante, la sección dedicada a la escultura histórica. De origen norteafricano de acuerdo con el *Poema latino del Cid* (ca. 1190), su adquisición por parte del noble varía en función del texto de referencia – trofeo de guerra en algunos casos, objeto de una transacción monetaria en otros. La omnipresencia del viril caballo en tanto que compañía habitual del guerrero eclipsa a la de la mujer, dando lugar a lecturas homoeróticas por parte de los especialistas en estudios de género.

La estela de caballos presentes en relatos de estas características, basculantes entre la objetividad histórica, la creación mítica y la heroicidad elogiosa, recoge a tantos otros équidos de tantas otras latitudes – el híbrido Hipogrifo, en el *Orlando furioso*, del italiano Ludovico Ariosto (1532), que conjuga una doble naturaleza en tanto que caballo y ser alado dotado de garras de águila; las creaciones de la denominada Materia de Bretaña o Leyendas artúricas, en las que el propio Rey Arturo monta los caballos Llamrei y Hengroen, de acuerdo con la crónica galesa *Culhwch ac Olwen* (ca. Siglo XII) – así como a tantas otras formas literarias parejas. La **epopeya** recoge, asimismo, no pocas gestas protagonizadas por hombres a caballo, o por los propios animales, potenciadas por medio del uso del verso largo hexamétrico o la prosa. La importancia que adquiere el género en la configuración memorística e identitaria de una comunidad emerge a través del relato que mejor haya vehiculado la singularidad del animal en la configuración de una nación, como es el caballo de Troya. Mencionado por primera vez en la *Odisea* de Homero (ca. VII-VIII a. C.) y, más tarde, en la *Eneida* de Virgilio (I a. C.), este artilugio de madera enjaezado con motivos dorados y ofrendado a los troyanos por los aqueos con el fin de ocultarse en su interior e invadir la ciudad fortificada de Troya, asediada durante más de una década, constituye el motivo literario más antiguo y de mayor prestancia a la figuración mítica posterior. Si bien su verdadera naturaleza ecuestre es a menudo cuestionada – las interpretaciones oscilan entre un ariete teriomórfico y un navío de guerra – el poder inherente a la imagen del animal se sobrepone al rigor arqueológico y la forma ecuestre ha prevalecido en el imaginario popular.

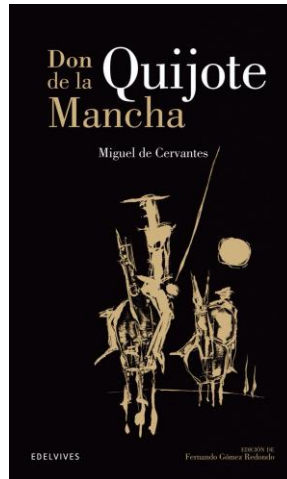
Finalmente, la categoría de moldes literarios antecedentes a la narración novelada habría de incluir el **lay**, forma poemática menos conocida procedente del norte de Europa, compuesta generalmente varias estrofas de métrica diferente. En el caso francés, los de mayor renombre son aquellos de Marie de France (1160-1215). Por ejemplo, en el Lai de Lanval, la autora relata las aventuras

amorosas del caballero homónimo, trasladando al nerviosismo de su montura los sentimientos del jinete.

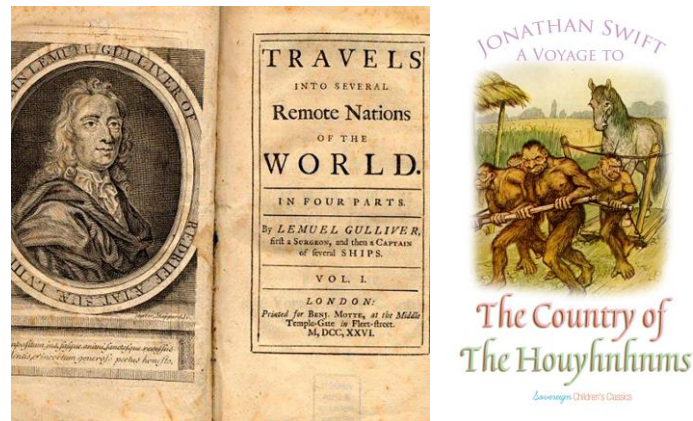
A.2.- Novela

La literatura tardomedieval sienta las bases de lo que será la narrativa moderna, fundamentada en parámetros de ficcionalidad, extensión y placer estético. La complejidad de la trama en términos de sucesión temporal y espacial y de arquitectura de personajes, su redacción en prosa, y la libertad de su sintaxis a la hora de agregar y suprimir elementos narrativos convierte a la novela en el género popular por excelencia. Acaso esta plasticidad favorezca su permeabilidad a diferentes formas de relatar la experiencia ecuestre, bajo temas, símbolos, tipos de público y puntos de vista diferentes.

Tomando como referencia un eje temporal lineal, la **novela de caballerías** constituye el subgénero por excelencia susceptible de aupar al caballo a rango de personaje propio novelístico. Resulta obligatorio mencionar aquí la que, sin duda, es la obra más universal en lengua castellana, *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1605, 1615), donde Rocinante, el flaco rocín del ingenioso hidalgo que da título a la obra, y del que dice que tenía “más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela”, y que si bien “le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro no el Babieca el del Cid con él se igualaban”, constituye el acompañante silente del caballero y de su escudero durante todo el relato. Rocinante es el caballo más representado de la literatura española, y, como en el caso de el Cid, la plasmación gráfica del hidalgo no es sino a lomos de su montura. Su nombre, del que Cervantes nos dice que Don Quijote lo escogió por ser “a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo”, constituye un trasunto tragicómico del noble español que lo monta, anticipando una figura centáurica de triste figura susceptible de establecer una íntima connivencia con aquél, similar a que establece el asno Rucio, con su escudero Sancho.



Los géneros narrativos inscritos en el archiformato novelesco son múltiples y su heterogeneidad obedece a cuan proclive es el molde a albergar el gusto popular. No en vano, el término novela halla por equivalente en otras lenguas románicas como el francés el sustantivo *roman*, siendo este referente de las narraciones escritas en lengua romance (en contraposición con aquellas que hacían uso de la lengua culta, el latín) y, por ende, de naturaleza eminentemente popular. De ahí que la multitud de subgéneros temáticos responda a esa heteroclicidad del gusto de los lectores, siendo el caballo un componente determinante. Bien como personajes principales o secundarios, *in presentia* o *in absentia*, bien como símbolos o imágenes, los équidos pueblan estas narraciones, hallando su lugar en la **novela de viajes y aventuras** (la raza de caballos civilizados, inteligentes e ilustrados, llamada Houyhnhnm, que contrastan con los asilvestrados, monstruosos y humanoides Yahoos, descritos por el narrador irlandés Jonathan Swift en sus *Gulliver's Travels* (1726)), la **novela fantástica** (los caballos Nahar, Rohcallor, Felaróf, que habitan la Middle Earth en los relatos de J. R. R. Tolkien, *The Hobbit* (1937) y *Lord of the Rings* (1954); los Sombrals que tiran del carro que lleva a la escuela de Poudlard o los centauros Firenze, Bane y Magorian en la saga de J. K. Rowling, *Harry Potter*; los centauros Norik y Nessus en *La Manade du centaure*, de Louise Perrot (2009); o los caballos carnívoros y agresivos Hrulgae de *La Belgariade*, de David Eddings).



Las libertades creativas de la novela fantástica se extrapolan por igual a tantos otros subgéneros que, bajo la pátina de rigor histórico, ambientación realista o verosimilitud científica, recogen la figura del caballo como personaje o emblema humano. Es el caso de la **novela negra**, en cualesquiera de sus vertientes posibles (novela de enigma, novela detectivesca, *polar*, novela ecocriminal, etc.). Uno de los títulos de una autora de referencia en este ámbito, Agatha Christie, testimonia una vez más la presencia ecuestre: *The Pale Horse* (1961), si bien podrían sumarse, más recientemente, *The Dark Horse*, de Craig Johnson (2010) y *White Horse*, de Joss Stirling (2020). Lo anterior resulta no menos paradójico, habido cuenta que el género es, en su vertiente más clásica, esencialmente doméstico, por cuanto los espacios en los que se desarrolla convencionalmente discurren en interiores de hogares burgueses y excluyen, en consecuencia, y ello a pesar de que en algunos casos se desarrollen en *old manors* o *country houses* sitas en la campiña inglesa, corolarios vinculados a aquellos que albergan animales (granjas, graneros, establos). Qué duda cabe de que la adscripción del género a la campiña inglesa conlleva forzosamente la presencia de équidos, por cuanto estos no hacen sino espigar nuevamente la clase social de los personajes de la intriga criminal, realizando el interés del lector por los vericuetos personales de los protagonistas.



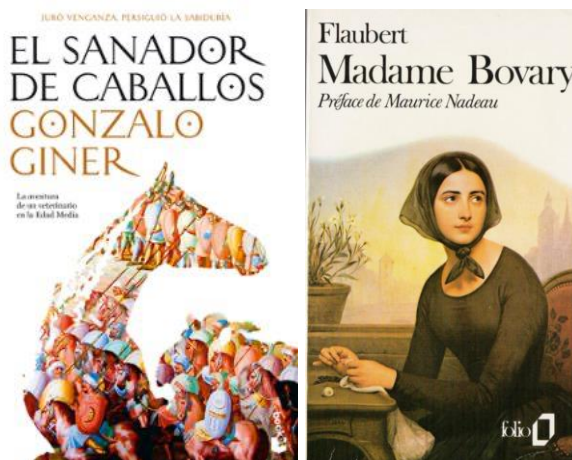
No podemos dejar de mencionar en el presente apartado una presencia fragmentaria del caballo que a todas luces evidencia el simbolismo profético del animal en el marco de la novela criminal: la cabeza decapitada del caballo presente en la primera entrega de la saga de *El Padrino*, la icónica novela de Mario Puzo (1969). La escena, que todo lector recordará por la secuencia fílmica que la recrea en la cinta de Francis Ford Coppola, muestra a Jack Woltz despertar lentamente una mañana, mientras el lector percibe un pequeño rastro de sangre en las sábanas. Sin entender qué sucede, el personaje descubre su mano ensangrentada, y mientras destapa las sábanas que lo arrojan, el espectador, como el propio personaje, va percibiendo cómo el lecho cubre un mar de sangre, cuyo origen está a los pies de la cama: allí yace la cabeza de Khartoum, el caballo favorito de Woltz. Los alaridos del personaje invitan a que la cámara huya de la mansión y se plasme en un plano general del exterior de la misma, testimoniando así la soledad del personaje en compañía del cadáver mutilado de su caballo.



Frente a este legado de personajes liminares entre la historia y la ficción mitológica, el caballo accede a una representación más naturalista y un valor más anclado en lo doméstico, aunque no

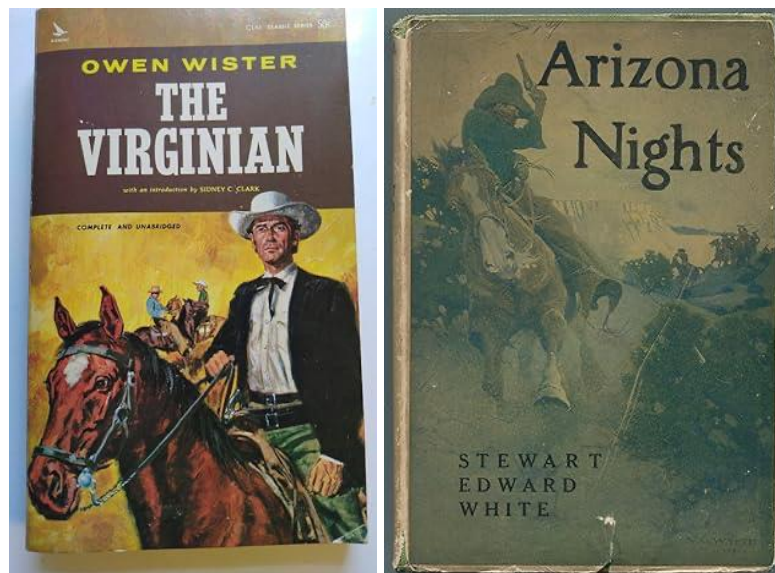
por ello menos simbólico, en escritores enmarcados en la tendencia costumbrista. Es el caso de la **novela realista** practicada por Gustave Flaubert, siendo *Madame Bovary* (1856) el principal exponente del caballo como referente de los personajes y coartada simbólica para trasladar vectorialmente al lector todos los atributos humanos, al tiempo que situaciones comprometidas en la novela. Es a caballo, en el fragor de su galope, en un ejemplo de intensidad rítmica sustitutiva de los latidos amorosos del corazón cuando no del clímax coital, que Emma Bovary permite culminar el proceso de seducción de su amante Rodolphe, del mismo modo que es en el interior de un carruaje tirado por caballos, al abrigo de la mirada ajena, y durante un recorrido itinerante y reiterado por la ciudad de Rouen, que consuma el amor ilícito con su segundo amante, Léon.

Ciertamente el pretendido rigor histórico y etológico marca otras muchas producciones que, desde la emergencia de la denominada **novela histórica** en el siglo XIX, hasta la actualidad, hacen del caballo un trampolín creativo. Este género, que busca recrear un periodo lejano en el tiempo por medio de personajes no ficticios, admite múltiples variables como son la **historia novelada** o la **novela de ambientación histórica**, en virtud del grado de conjugación de la ficción con el dato que se quiere objetivo, arraigado en el ensayo o el tratado histórico. De reciente factura y en lengua española, destaca en este género *El sanador de caballos*, de Gonzalo Giner (2008), relato ambientado en la época de los conflictos entre cristianos y almohades, y que recrea tanto lo que, con el tiempo, se convertiría en la ciencia veterinaria, cuanto la pasión hacia el caballo como especie.



Si lo anterior confirma la capacidad del équido de estar presente en todas partes y épocas, independientemente de la naturalidad y lógica de ello – lo encontramos en géneros urbanos y domésticos como anclados en el presente como en el pasado – un espacio narrativo en el que su presencia no es sólo reiterada sino necesaria siquiera sea porque la existencia física del mismo

dependió de él, es el oeste americano. La historiografía ha repetido hasta la saciedad cómo el motor ecuestre promovió la sacralización de esa nueva geografía para el hombre occidental – que lo conquistó y en el que se asentó, gracias a él. Si el western, el cine del oeste, como veremos más adelante, lo consagra, la novela homónima, la **novela del oeste**, menos conocida entre los lectores actuales, a pesar de su prestigio durante la segunda mitad del siglo pasado, no se queda atrás. *The Virginian*, del que es considerado fundador del género, Owen Wister (1902), la colección de cuentos, *Heart of the West*, de O. Henry (1907), o *Arizona Nights*, de Stewart Edward White (1907), dan cuenta de la centralidad del caballo en el ecosistema del oeste. Cualesquiera de los personajes presentes en ellas – ya sean colonos, indígenas nativos, soldados, cazadores, traperos, cowboys, mujeres pioneras, etc. – requieren su asistencia y hacen de él una parte sustantiva del territorio y del paisaje de la frontera. Junto al oso grizzli o el bisonte, el caballo azuza el imaginario del oeste convirtiéndose en un símbolo de la nación norteamericana del siglo XIX que trasciende, más que ningún otro, y más aún en el marco de este género literario, las divisiones de raza, género, clase social o edad, hasta el punto de que la identidad del individuo de esta época es indisoluble de la del caballo.



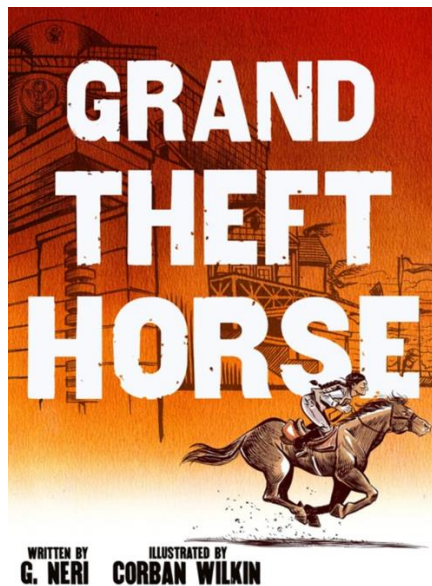
Tomando como punto de anclaje el público lector, si los géneros anteriores se orientan a todo tipo de receptor, la **novela infantil y juvenil** se distinguen en su concepción. Dirigidas desde su concepción a niños y jóvenes, y fundamentales para la creación de la personalidad de este sector poblacional por cuanto fomentan la creatividad y constituyen un vector fundamental de valores, este tipo de producción literaria promueve la figura del caballo como personaje principal debido a

su fuerte carácter visual en el imaginario del lector. *The Marvelous Mongolian*, de James Aldridge (1974), o la saga *The Island of Lost Horses*, *The Diamond Horse*, y *The Forever Horse*, de Stacy Gregg (2015, 2016 y 2020, respectivamente), dan cuenta de lo anterior, si bien sería *The Trouble with Being a Horse*, relato de Emily Edwards (2010), el que mayor originalidad imprimiría al género, por medio de la historia de una joven muchacha, Olivia, que, a los siete años de edad, tras una caída de su caballo Trouble despertaría convertida en uno de ellos, debiendo así afrontar, en una suerte de fábula tragicómica, los problemas y desavenencias de su especie.



Conviene cerrar este apartado aludiendo a dos géneros al margen de lo que es la narrativa tradicional, pero no por ello menos receptivos, a la presencia del caballo, como son la *novela epistolar* y la *novela gráfica*. La similitud de ambos respecto de otras formas narrativas novelísticas reside en su construcción formal: la **novela epistolar** remite a obras de ficción escritas en forma de cartas u otros documentos que simulan la correspondencia postal. Ciertamente la carta en sí misma, como género escrito, precede a la forma novelada, lo que explica que la emergencia de la novela en Europa como género propio a partir del siglo XVI se viera permeada por la inclusión, por parte de los autores, de cartas y demás componentes epistolares en su narrativa. La principal ventaja que aporta la novela epistolar respecto de otros subgéneros consiste en la expresión directa, por parte del personaje, de sus propias emociones, aunando intimidad, realismo y percepción psicológica a una narración que se quiere verdadera por cuanto emana directamente de su propia sensibilidad. Ese grado de confidencialidad existente entre el lector y el narrador que relata su experiencia en primera persona bajo la forma de un testimonio cuyo origen es él mismo se observa en la novela *Call It Horses*, de Jessie van Eerden (2021) y *The Heart of Horses*, de Molly Gloss (2008), sendas novelas epistolares en las que el narrador relata su experiencia al lado de los équidos en calidad de jinete que trata de abrirse camino en un universo masculino.

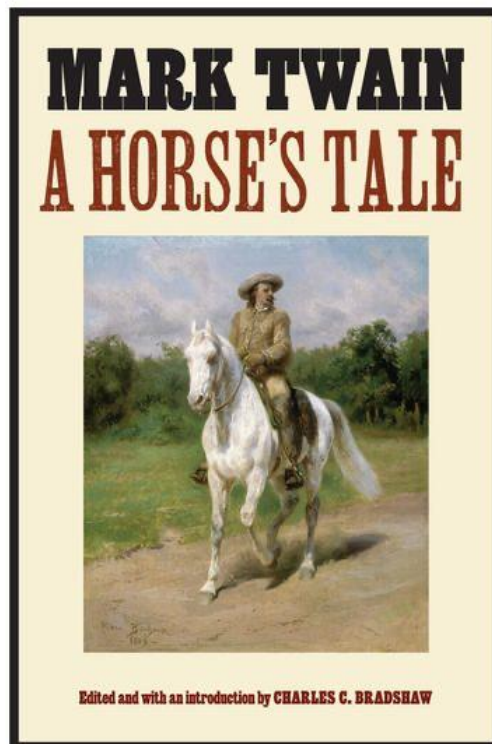
Por su parte, **la novela gráfica** recurre igualmente a un aparato formal que conjuga el género narrativo con las artes gráficas haciendo de ella una suerte de narrativa prolongada, presentada en formato de libro, si bien trufado de imágenes. Dirigido a un público adulto y dotada de un argumento complejo, su extensión, tiempo de lectura y ritmo la alejan del cómic convencional, haciendo de ella un producto cuyo segmento etario de mayor madurez intelectual, para el que la imagen va más allá de la simple viñeta o ilustración visual para alcanzar el rango, en algunos casos, y para ciertos críticos, de obra de arte. Esta suerte de fusión entre literatura y pintura se solapa en numerosos casos con el cómic por cuanto la ilustración no sólo ejerce elemento complementario que ambienta la trama, sino que ella misma es sustantiva a la sintaxis narrativa. Proclive tanto a la palabra como al trazo, el caballo es igualmente protagonista de una pléyade de novelas gráficas. Sirvan de ejemplo la recientemente publicada *The Wild Mustang*, de Chris Duffy y Falynn Koch (2023), *Ride On*, de Faith Erin Hicks (2022), *Gray Horses*, de Hope Larson (2006), *Grand Theft Horse*, de Corban Wilkin (2018), *One Trick Pony*, de Nathan Hale (2018) o *Horse Trouble*, de Kristin Varner (2021).



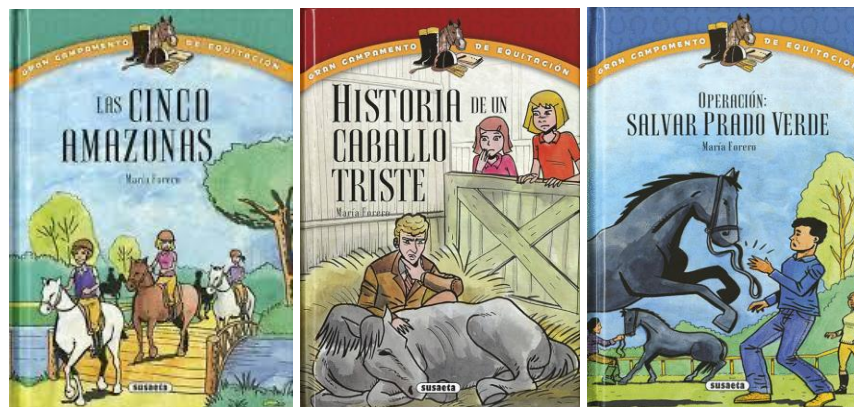
A.3.- Cuento

De mayor brevedad que la novela, el género literario del **cuento** tiene por finalidad causar una emoción en el receptor de una manera más directa y concisa. En virtud de su limitada extensión, el número de personajes que suelen poblarlo son, también, de menor número que en el caso de la novela, siendo los espacios, igualmente, objeto de contracción y simplificación, como lo son

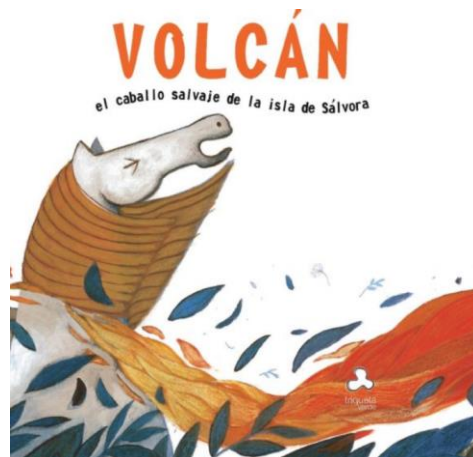
también sus líneas argumentales y estructura, al menos en su vertiente clásica – el cuento filosófico a la manera del *Candide*, de Voltaire (1759), ejemplificaría lo contrario a lo anterior, si bien su finalidad dista mucho de la capacidad de síntesis y abreviatura inherente al cuento tradicional. El caballo tiene, también en el **cuento clásico**, presencia, como corrobora el anónimo *Cuento del caballo perdido del anciano sabio*, el francés *À Cheval*, de Guy de Maupassant (1883), *How Mr Pickwick Undertook to Drive and Mr Winkle to Rideshares*, de Charles Dickens (1883), *The Maltese Cat*, de Rudyard Kipling (1895) o *A Horse's Tale*, de Mark Twain (1906). La hondura y complejidad de la trama de cada uno de los anteriores varía en virtud del destinatario potencial del mismo: el cuento asiático anónimo va dirigido a un público de menor edad que el texto de Twain. Una reflexión similar se deduce del **cuento realista y naturalista**, como *Le Vieux cheval*, de Émile Zola (1865), al que se aludirá más adelante en detalle, y cuyo telos está marcado por una clara voluntad de describir una realidad a partir de un minucioso trabajo previo de documentación basado en el método experimental propio de la fisiología. El ánimo positivista y científico que recorre este tipo de cuentos se aleja de la simplificación descriptiva del cuento tradicional, en la medida en que la escritura es en sí misma un método (antes que un artificio retórico) de adentramiento en el objeto descrito – en este caso, el caballo – del que se desgaja una visión del mundo de resonancias morales.



El **cuento infantil ilustrado**, a su vez, reúne elementos propios de la narrativa gráfica y de la novela tradicional al combinar imágenes con texto, si bien la parte gráfica alcanza un interés sobresaliente para el lector siquiera sea por su preponderancia visual respecto de los segmentos escritos. Género mayormente dirigido a un nicho poblacional infantil, en gran medida debido a los beneficios que proporciona la narrativa visual, la combinación de imágenes y palabras contribuye, entre un público de menor nivel de desarrollo intelectual, a fomentar la imaginación de conflictos y sentimientos en un universo lúdico. *Juan sin miedo*, de los Hermanos Grimm (1812), *Historia de un caballo triste*, de María Forero Calderón (2017), o *Las cinco Amazonas* (2017), también de la misma autora, ejemplifican cuentos ilustrados cuyo protagonista – o personaje secundario – es un caballo. El poder de la imagen visual se antepone sin eclipsar el texto, de modo que el relato narrado se convierte en un complemento literario de la figuración equina.



Otro ejemplo curioso es el que tiene por protagonista a un caballo silvestre Pura Raza Galega precisamente en el otro Parque Nacional que, junto con los tres de Andalucía, tiene población de caballos silvestres: el de Islas Atlánticas, en la isla de Sálvora.

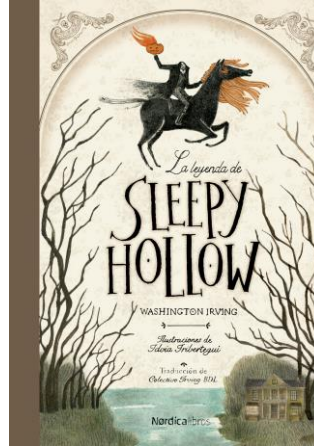


La obra es de Paula Carballeira, en la editorial Tiquete Verde, y existe edición tanto en castellano como en gallego.

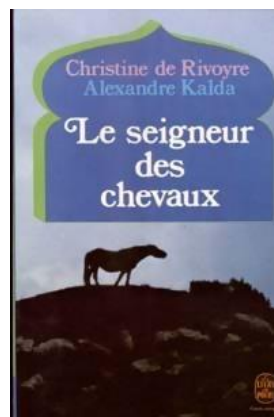
El **cuento maravilloso, fantástico y de ciencia ficción** con presencia de caballos reúne, en ocasiones, todos los elementos anteriores adscritos a los cuentos infantiles y filosóficos, si bien conviene realizar una consideración preliminar con el fin de incidir en sus diferencias particulares, pues a menudo suelen confundirse entre sí. A pesar de que los tres géneros poseen un denominador común consistente en la narración de un suceso imposible – esto es, un rasgo que no puede darse social o físicamente en nuestra realidad, independientemente de la cronología que circunscriba su fecha de publicación – su diferencia reside en la naturaleza de dicho suceso. Hablaremos, por consiguiente, de cuento fantástico cuando el suceso relatado aborde un hecho sobrenatural que pueda explicarse de forma racional o atente contra las normas racionales que sustentan la realidad del individuo. El cuento maravilloso, en cambio, se centra en un acontecimiento extraordinario que se produce en un universo cuyas leyes no se rigen por la física o la razón, si bien son unánimemente aceptadas por sus personajes sin que se produzca cuestionamiento alguno de su origen y significado. En otras palabras, el cuento maravilloso acepta lo sobrenatural como parte integral de su universo, mientras que el cuento fantástico se basa en lo sobrenatural para poner contra las cuerdas su propia consideración del universo tal y como es concebido por el individuo. El cuento de ciencia ficción, por su parte, se fundamenta en lo extraordinario si bien ello se concibe siempre de manera imperativamente racional, y a menudo focalizada en un futuro distópico lejano. El caballo encantado, cuento incluido en los anónimos Cuentos de las mil y una noches, es ejemplo del cuento maravilloso, como lo son *Los cuentos del caballo sabio* de Alfonso Álvarez Villar (1980), mientras que *Winter's Tale*, de Mark Helprin (1983), sería una ilustración del cuento fantástico. Ejemplos de cuentos de ciencia ficción protagonizados por caballos serían, a su vez, *The Sioux Spaceman*, de Judith Tarr (1960) y *The Island Stallion Races*, de Walter Farley (1980).

El género policiaco y de terror son, también, como en el caso de la novela, óptimos receptáculos de presencias ecuestres. Véase por el ejemplo el **cuento policiaco** de Arthur Canon Doyle, *Silver Blaze* (1892), o los **cuentos de terror** *Metzengerstein*, de Edgar (1832) y *Sleepy Hollow*, de Washington Irving (1820). El relato de Irving es particularmente famoso no sólo por haber sido llevado a la gran pantalla en 1999 de la mano del director Tim Burton conjuntamente con uno de los principales actores de Hollywood, Johnny Depp, sino porque remite a la figura mítica propia del folklore del norte de Europa – particularmente irlandés, escocés y alemán – del *headless horseman*, es decir, del jinete decapitado. Figura demoniaca por excelencia, caracterizada tanto por su ausencia de cabeza, cuanto por cabalgar con ella entre sus brazos, el jinete decapitado aparece bajo la forma del *dullahan* o *dulachán* irlandés (hombre oscuro), el mítico jinete Ewen

decapitado en la batalla de Glen Cainnir de la Isla de Mull, y con las leyendas del *Rübezhai* de Johann Karl August Musäus (*Volksmärchen der Deutschen*, 1783).



El **cuento filosófico**, nacido en el siglo XVIII, es, por su parte, un relato breve de ficción que busca realizar una crítica a la sociedad con el fin de trasladar el mensaje filosófico vehiculado por sus ideas. Formalmente basado en el cuento clásico, utilizar sus protocolos convencionales de enunciación (el archiconocido “Érase una vez”) con el fin menos de dirigirse a un público infantil que de sustraerse a la censura. Cercano a los apólogos (género breve alegórico y argumentativo cuyo fin es extraer una lección moral), su naturaleza y objeto narrativo lo acercan, igualmente, a la fábula y a la utopía. Si los cuentos filosóficos de Voltaire son aquellos que mayor renombre han dado al género, entre los protagonizados por caballos, *Le seigneur des chevaux*, de Christine de Rivoire y Alexandre Kalda (2014), narrados por un caballo en primera persona, constituyen un homenaje a aquellos de la Ilustración.



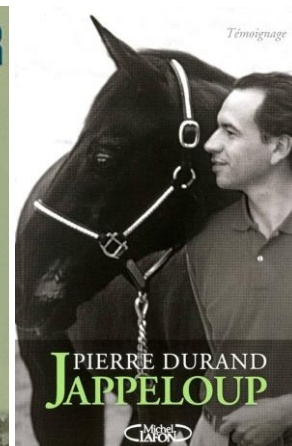
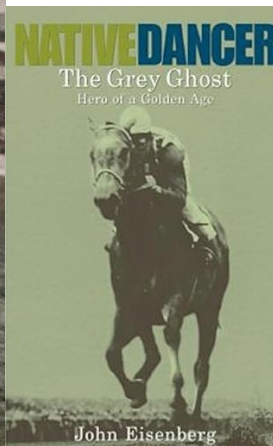
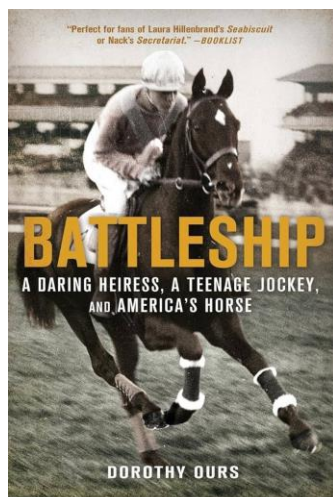
Cierra este apartado del cuento una nueva modalidad narrativa breve que hace de su extensión limitada una seña de identidad que va aparejada de un preciso uso del lenguaje y de la elipsis: el **microcuento** (también denominado microrrelato, minicuento o cuento breve) convierte la concisión, simpleza estructural, y condensación temporal y espacial en características esenciales, a las que se une la exigencia de un lector activo con capacidad de completar las lagunas y ausencias que su propia morfología impone. Si Borges y Cortázar lo popularizaron durante la segunda mitad del siglo pasado, son aquellos de Ednodio Quintero, como *La muerte viaja a caballo* (1974), los que personifican la capitalidad del équido.

A.4.- Biografía y autobiografía

Si bien a menudo noveladas y ficcionalizadas, los géneros de la biografía y de la autobiografía se distingue de la ficción narrativa tradicional por el pacto que se establece con el lector respecto de la experiencia narrada, el personaje empleado y el autor. La **autobiografía** es un género literario que se presenta al lector como la biografía de una persona – esto es, la vida (*bios*) escrita (*graphein*) – redactada por ella misma (*auto*). En sí misma, la autobiografía exige un pacto de triple identidad entre autor, narrador y personaje: una escritura en primera persona en la que quien escribe el libro, el yo que relata la historia, y el personaje principal de la misma constituyen una terna indisoluble fundamentada en la honestidad narrativa. Es esta la principal diferencia de la autobiografía respecto de la **biografía**, al ser este último un género literario en el que el autor narra la vida de un tercero, generalmente en tercera persona del singular – respecto de la primera del singular que domina en la autobiografía. Asimismo, si la autobiografía se articula en la confesión esencialmente subjetiva de una experiencia personal, la biografía aspira a una exactitud histórica y una objetividad narrativa cercana a la neutralidad y frialdad analítica, lo que facilita la distinción entre ambas. Las **memorias**, por su parte, han de distinguirse a su vez de las autobiografías, a pesar de que el narrador, en ambos casos, sea también el protagonista: la autobiografía es una suerte de confesión, un desarrollo psicológico o un drama interior desnudado al lector mientras que al autor de sus memorias no se le exige indagar en la oscuridad de su existencia, ni ha prometido al lector más que unas notas, una explicación de su vida. El autor de unas memorias relata su Historia; el autobiógrafo relata su alma.

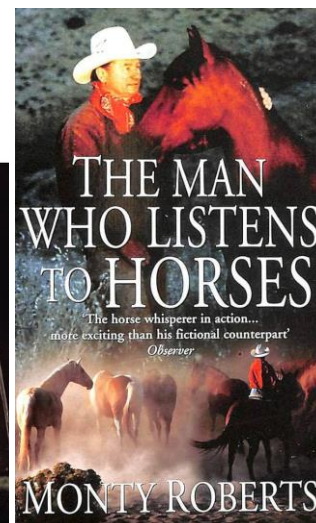
En la medida en que el caballo ha acompañado al hombre desde hace más de diez mil años, y que todos estos géneros se adentran en la intimidad de la conciencia humana, no resulta extraño la inmanencia con que el animal es presentado en la narración. Las biografías clásicas de hombres ilustres – ya sea por su relevancia y contribución a la historia, la política, el deporte o cualquier otra esfera de la vida pública – cuyas vidas son relatadas en compañía de estos animales son legión.

Las biografías de Alejandro Magno, Julio César, Aníbal o Calígula están taraceadas de referencias a sus respectivas monturas, Bucéfalo, Genitor, Estrategos o Incitato. Más interesante resulta, sin embargo, la biografía de los propios caballos, cuya singularidad les hace merecedores de un relato a manos de un narrador humano que trata de immortalizarles por medio de la palabra escrita: *John Henry: Racing's Grand Old Man*, de Steve Haskin (2007), narra la historia del caballo John Henry, un purasangre despreciado por todos los cuidadores que, tras ser adquirido por un inexperto aficionado de la equitación como fue Sam Rubin, consiguió convertirse en el Caballo del Año en 1981 a la edad de seis años – edad en la que la gran mayoría de sus congéneres optan por ser retirados de las carreras – y hasta alcanzar casi una década de vida. Una historia similar nos es proporcionada por Dorothy Ours en *Battleship: A Daring Heiress, a Teenage Jockey, and America's Horse* (2013), en la que la vida del caballo Battleship, apodado por los británicos el “poni americano” en virtud de su diminuto tamaño, es relatada en consonancia con la de Bruce Hobbs, un jinete de tan sólo diecisiete años de edad. La juventud de ambos no fue un impedimento para que el caballo se convirtiera en el primer espécimen americano en ganar el prestigioso Grand National británico, haciendo de su victoria un reflejo de la identidad nacional del animal. Tres otras novelas, *Secretariat*, de William Nack (obra publicada originalmente en 1975 bajo el título de *Bid Red of Meadow Stable*), *Cañonero II: The Rag to Riches Story of the Kentucky Derby's Most Improbable Winner*, de Milton C. Toby (2014), *Native Dancer: The Grey Ghost, Hero of a Golden Age*, de John Eisenberg (2003), y, en francés, *Jappeloup*, de Pierre Durand (2012) siguen una senda similar. El denominador común de todas ellas es el relato casi hagiográfico de la vida del caballo, desde su nacimiento y primeros pasos en tanto que competidor deportivo, hasta su consagración y posterior retiro. En una suerte de reescritura arquetípica del cuento de hadas de Cenicienta, los especímenes biografiados pasan del anonimato a la gloria, siendo el jinete que les acompaña un héroe subsidiario de importancia en absoluto trascendental en tal metamorfosis.

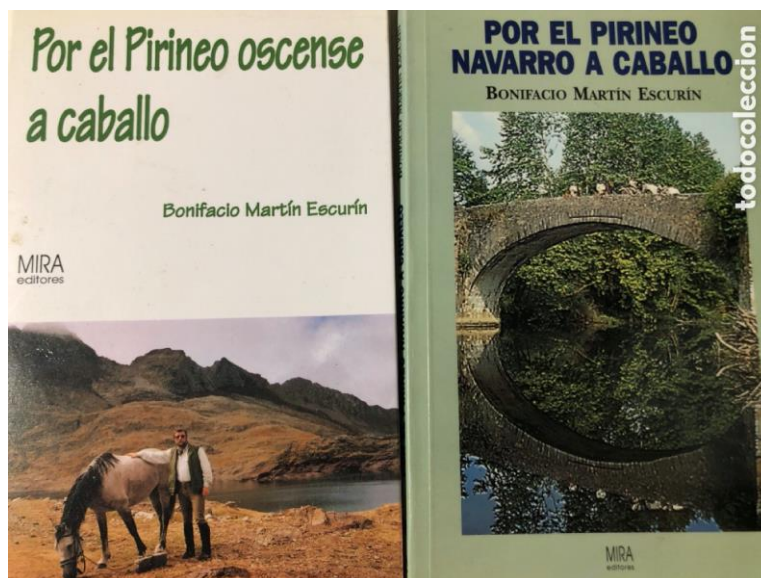


Por su parte, la autobiografía ha conocido un éxito similar en aquellos países en los que la cultura hípica posee un reconocimiento popular y ocupa una parte importante de la vida cultural de la nación. El caso francés es muy relevante en este sentido: si, como veremos más adelante, el teatro ecuestre posee una alta relevancia cultural a nivel nacional, las autobiografías de los principales artistas ecuestres ilustran la fama que estos creadores poseen en el panorama artístico patrio. Ninguna duda cabe de que el principal espada del hexágono es Clément Marty, alias Bartabas, artista y coreógrafo ecuestre quien, desde su teatro circular de Aubervilliers, así como desde los grandes establos del Palacio de Versalles, ha popularizado y rehabilitado un género adormecido desde la segunda mitad del siglo XIX: el teatro ecuestre. Su autobiografía, *D'un cheval l'autre* (2021), arroja luz sobre la vida de un artista críptico y del que poco se sabe, salvo que comparte espacio vital con los caballos con los que actúa (vive y viaja siempre con ellos). Esta obra se completa con la biografía de Bartabas escrita por Jérôme Garcin, *La chute de cheval*, y publicada unos pocos años antes (2013), siendo ambas el mejor testimonio de la cercanía casi mística entre dos especies, humana y no humana, que conviven, se escuchan y se reconocen la una en la otra. Acaso el ejemplo de mayor resonancia en el caso de la literatura y universo hípico norteamericano sea el de Monty Roberts, cuyos métodos de adiestramiento, fundamentados menos en la coerción física que en una suerte de organicidad interespecífica basada en la *impronta*, esto es, en el acompañamiento físico por parte del humano que, desde los primeros días de vida, asiste de manera afectiva al équido durante su devenir vital, convirtiéndole en un compañero de vida antes que en un depredador, se asemejan a los de Bartabas. Sus múltiples obras, entre las que destacan *The Man Who Listens to Horses* (1996) y *The Horses in My Life* (2004) desgranar las técnicas adoptadas, convirtiéndose en relatos de una vida al tiempo que ensayos de etología ecuestre.

Bartabas
D'un cheval l'autre

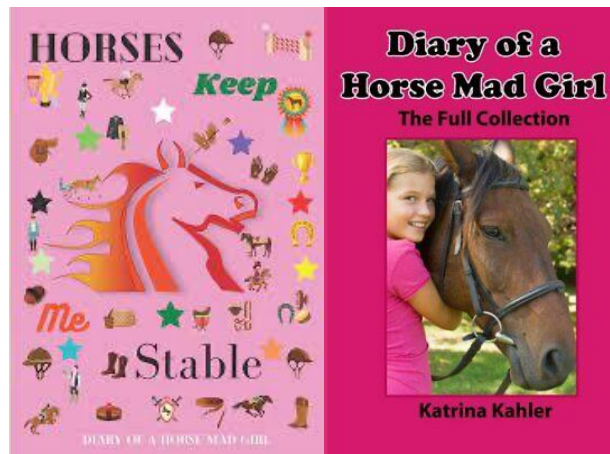


Las memorias ecuestres siguen la estela de la biografía y la autobiografía. *Sweet William, A Memoir of Old Horse*, de John Hawkes (1993), *Wild Horses of the Summer Sun: A Memoir of Iceland*, de Tory Belski (2019), *Horse Sluts: The Saga of Two Women on the Trail of their Yeehaw*, de Candace Wade y Penelope Langley (2015), o *Lady Long Rider: Alone Cross America on Horseback*, de Bernice Ende (2018), aúnan el relato confesional y la literatura de viajes, haciendo del género del narrador un elemento determinante del relato. La feminidad del autor es corolario al del caballo, y la refracción que se produce entre ambos fomenta la fluidez casi orgánica entre ambas especies de la que el texto escrito se quiere testimonio íntimo. Este tipo de memorias se confunden a menudo con los **libros de viajes**. Si bien aparentemente idénticos a las guías turísticas rurales (la obra de Bonifacio Martín Escurín, *Por el pirineo oscense a caballo* (1995), el libro de viajes conjuga la mirada paisajística con la reflexión personal, haciendo de la geografía un elemento capital en el desarrollo narrativo. Viajes a caballo, de Émile Brager, Viaje a caballo por las provincias argentinas, de William MacCann (1848), o *Mancha y gato. Los dos caballos criollos en su viaje por las tres américas*, de A. F. Tschiffely (1944) convierten al caballo en un modo de locomoción que, más allá de asegurar el desplazamiento físico, estimulan una cercanía con el terreno en el que se produce la travesía. Andanza que recorre una geografía física pero también psicológica, la marcha a caballo se quiere una aventura que penetra en el interior del jinete, siendo el équido el motor de tal adentramiento.



Esta intimidad confesional se evidencia todavía más en el género literario diarístico. En esta suerte de relación de hechos por días que es el **diario**, la psicología del autor aparece reflejada de manera literal, siendo su calidad literaria un elemento prescindible respecto de la espontaneidad y autenticidad del sentimiento expuesto. El renunciamiento a la publicación y la franca confesión de

lo sentido – a menudo (en apariencia) aparejado con la redacción en cuartillas o formatos no orientados a su lectura por parte de un tercero ajeno al autor – son sintomáticos de la veracidad de lo narrado. *Diary of a Horse Mad Girl*, de Katrina Kahler (2013) sigue las normas convencionales del diario en todos los sentidos, al sumarse el hecho de que se trata de una joven muchacha, Abbie, quien narra su quehacer cotidiano en compañía de su poni, Sparkle. De carácter más ficticio es, sin embargo, el pseudodiario equino escrito por Claire Goll, *Diary of a Horse* (1956), en el que la autora, a modo de un ventrílocuo, y salpicando el relato con ilustraciones, da voz a su caballo para describir su percepción diaria. El éxito de este formato ha dado lugar a que se popularice la venta de diarios como herramienta de anotación, tales como *Horses Keep me Stable* (2021), un sucinto bloc de notas destinado a relatar las experiencias por parte de adolescentes en el seno de la comunidad ecuestre.

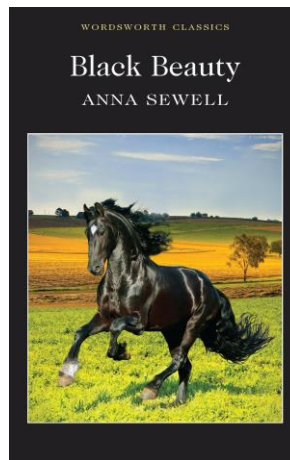


A.4.1.- Estudio de caso: La autobiografía ecuestre como género propio en *Black Beauty*

No sería posible finalizar este apartado sin dar cuenta de la que se ha considerado la primera autobiografía equina de la historia de la literatura, y que, como las anteriores, bascula entre la narración confesional humana y la pseudo autoría ecuestre: *Black Beauty*, de Ann Sewell (1877). Merece la pena detenerse en esta novela en tanto constituye un referente que conjuga la ficción narrativa con la reivindicación ética del bienestar animal en el siglo XIX, y por cuanto recogía el testigo de obras previas como *El caballo de Leon Tolstoi* (1866), al tiempo que anunciaba un género que se consolidaría durante el siglo siguiente, tal y como *Autobiografía de un caballo*, de John Hawkes (1997) y *War Horse* de Michael Morpurgo (1984) confirmarían.

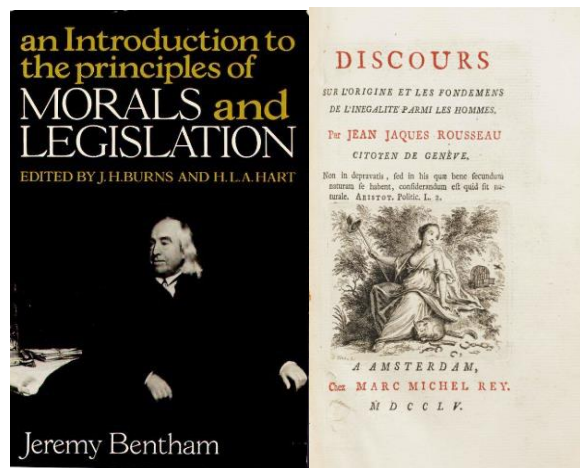
El contexto es clave para su correcta interpretación: si, como género literario, la autobiografía animal emerge durante la segunda mitad del siglo XVIII, al calor de las propuestas que reivindican

una mayor sensibilidad respecto del cartesianismo imperante hasta ese momento, visible en el ingente número de *memorabilia* que recorre los productos culturales en torno a los animales no humanos, qué duda cabe de que es durante el siglo siguiente cuando aquélla alcanzará su máxima plenitud. El mayor conocimiento científico de las especies, a lo que suma el cuestionamiento, propiciado por el darwinismo, de la centralidad jerárquica del hombre en la evolución, invita a una creciente equiparación de las especies superiores plasmada en la frecuente antropomorfización de animales en textos dirigidos a un público tanto infantil cuanto adulto. Margo DeMello (2013, 1) afirma que la autobiografía animal responde a la curiosidad innata del humano por adentrarse en la mente del animal, por entender lo que siente y su manera de percibir el mundo, al tiempo que a vulnerar las fronteras que nos separan de ellos. Independientemente de las dificultades conceptuales inherentes a tal empresa, reseñadas extensamente tanto por la ficción cuanto por la etología y la filosofía del lenguaje a lo largo de los dos siglos siguientes, estas prácticas literarias responden a un ánimo científico conjuntamente a una creciente sensibilidad por equipar los sentimientos entre especies. Entender su mundo e, igualmente, compartir sus sentimientos, constituye un impulso clave en la composición de las autobiografías animales.



El optimismo que se deduce de tal proyecto rebasa con creces las limitaciones que, supuestamente, implicaría una visión antropocéntrica del sentimiento animal. Ésta respondería, esencialmente, al esfuerzo del narrador por establecer un denominador común con la especie observada a la que da voz en una suerte de “human-animal ventriloquism” (Sanders, 1996). Su finalidad es traducir al lenguaje humano los sentimientos de un animal, hasta entonces desprovisto de voz y de interlocutores. No en vano el título completo de *Black Beauty* es “traducida del original en lengua equina”. Derrida, en *L’Animal que donc je suis*, sostiene que la naturaleza subsidiaria que catapulta al animal no humano a la base de la jerarquía cultural de las especies no reside tanto

en el hecho de ser aquel que carece de palabras – tal y como el humanismo antropocéntrico ha afirmado durante siglos – sino el de ser aquel que carece de interlocutor y, por ende, de respuesta. Los textos narrados por animales ficticios proporcionan ciertamente una voz, pero, ante todo, tratan de suscitar una respuesta en el receptor del mensaje, lo que explica, en gran medida, el uso de un lenguaje destinado a despertar un sentimiento de empatía en éste. Tanto más en un momento en que, abrazando la corriente de la sensibilidad, la literatura del momento se embebe del discurso preconizado por Jeremy Bentham en Gran Bretaña y, antes que él, por Jean-Jacques Rousseau en Francia, que hace de la sensibilidad la cualidad que iguala humanos con sus corolarios no humanos. En *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1781), el padre del utilitarismo inglés, Jeremy Bentham afirmará rotundamente que es la capacidad para sufrir aquello que nos equipara al resto de especies, por encima de las diferencias sustantivas establecidas por el habla o el razonamiento. Rousseau, por su parte, había establecido un argumento similar un cuarto de siglo antes, en su *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), al sostener que “si je suis obligé de ne faire aucun mal à mon semblable, c’est moins parce qu’il est un être raisonnable que parce qu’il est un être sensible; qualité qui, étant commune à la bête et à l’homme, doit au moins donner à l’une le droit de n’être point maltraitée par l’autre”. La sensibilidad de las especies las convierte en iguales ante el sufrimiento, lo que explica la voz narrativa atribuida a los no humanos, destinada a crear en ellos interlocutores autorizados a relatar, de primera mano, las vejaciones sufridas, la pobreza existencial a la que están sometidos, y, en consecuencia, nuestro sentido de responsabilidad y deber de auxilio hacia ellos.



En su gran mayoría, los textos protagonizados por caballos a lo largo del siglo XIX, tanto en Francia como en Gran Bretaña, inciden en el maltrato cometido sobre ellos por parte los hombres a lo largo de sus vidas. Lejos de ser hechos meramente puntuales, la condición vital del animal no humano es, en esencia, la del patetismo. Profundamente influenciados por las claves

melodramáticas que hacen de los personajes femeninos e infantiles seres destinados a suscitar “un pathétisme d’atendrissement” (Thomasseau, 1984) en virtud de las múltiples penurias que atraviesan, las vidas narradas por los équidos literarios constituyen un crisol de prácticas de abuso y explotación pública y privada, doméstica e industrial, practicadas indistintamente de clase, edad, origen y número sobre ellos. Propietarios y particulares, en grupo e individualmente, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, ricos o pobres, en definitiva, todos los estratos de la sociedad abusan de los animales, de las formas más diversas y crueles posibles. Desde los múltiples bastonazos y palizas, hasta la negación de alimento y libertad, pasando por el ostracismo social practicado por humanos y pares de especie, la galería de abusos se convierte en un museo del maltrato animal decimonónico, al tiempo que en un fiel reflejo de los usos de aquél en tanto herramienta al servicio del humano.



En este sentido, es revelador la denuncia que Anna Sewell, en *Black Beauty*, realiza del engallador, esto es, del bocado empleado por la burguesía europea para curvar la crin del animal con el fin de embellecer su postura, a pesar de las múltiples heridas y deformaciones que dicho instrumento causaba en el animal, origen de no pocos alegatos en su contra, emitidos tanto por propietarios cuanto por defensores de los derechos de los animales. Bajo el dictamen de la moda, de la productividad, o del capricho, el maltrato animal aparece sustantivamente ligado a su propia condición existencial, enfatizando la precariedad de ésta última, y siendo legitimada precisamente por cuanto la narración emana pretendidamente de la subjetividad del propio animal. La concomitancia de las descripciones ensayísticas y ficcionales desde la pretendida subjetividad del animal confiere a los relatos un halo de verdad que equipara lo científico con la experiencia subjetiva. El caballo pasa de ser un trasunto literario a un vector de significado científico, de modo que el sufrimiento abandona su naturaleza puramente ficticia para convertirse en un laboratorio experimental que traduce la verdad del animal y exige una respuesta por parte del hombre.

A.4.2.- Ficción narrativa ecuestre y religión en *Black Beauty*

Los movimientos benéficos que salpican la segunda mitad del siglo en favor de los animales y los más desfavorecidos de la sociedad son buen ejemplo de cómo la filantropía y la caridad hacia el otro – de especie y de clase – van de la mano. La compasión hacia los más vulnerables fortalece la identificación entre humanos y no humanos, haciendo que sean precisamente las organizaciones defensoras de éstos últimos aquellas que sirvan de inspiración de la creación de tantas otras destinadas a socorrer a niños, huérfanos, ancianos y pobres. Auspiciadas por diferentes doctrinas religiosas, las sociedades caritativas que emergen durante la segunda mitad del siglo XIX en Francia y en Gran Bretaña harán de la defensa de los animales una alegoría, y un desencadenante, del cuidado de los humanos, ilustrando esa equivalencia por medio de tratados religiosos y filosóficos volcados en defender, como afirma el célebre predicador cuáquero John Woolman, que “decir que amamos a dios [...] y al mismo tiempo ejercer la crueldad contra la más insignificante de sus criaturas [...] es una contradicción”.

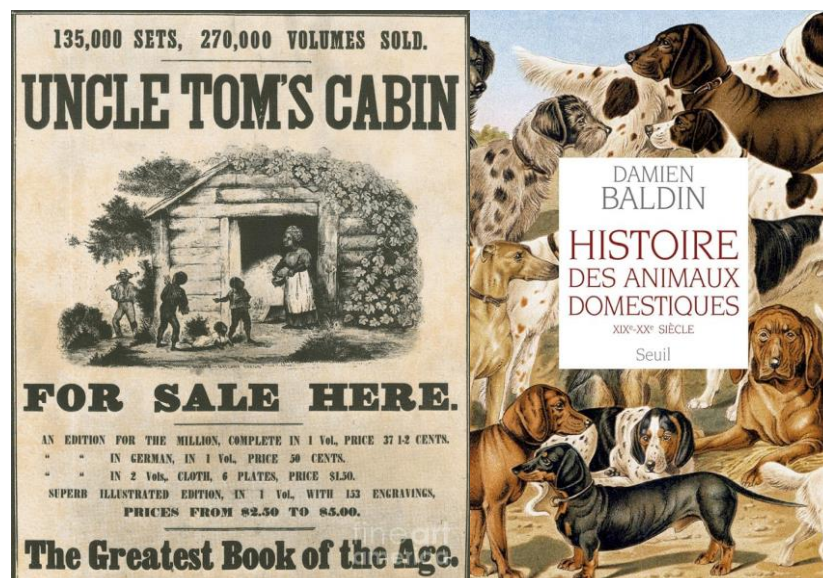
Precisamente en el marco de la religión cuáquera se integran los actos de benevolencia que tanto Ann Sewell como su madre llevaron a cabo durante sus vidas, permeando *Black Beauty*. La breve autobiografía de la narradora evidencia cómo ambas mujeres participaron en actividades filantrópicas vinculadas a organizaciones abolicionistas, antialcohólicas, antiesclavistas y de enseñanza, dirigidas tanto a las clases trabajadoras como a la población patibularia. Lo anterior no resulta extraño habida cuenta del papel jugado por el cuaquerismo en el movimiento reformista británico en materia de protección animal. En 1835, Joseph Pease fue el primer cuáquero que formó parte del Parlamento, logrando que se aprobara ese mismo año la Cruelty to Animals Act – también llamada Pease’s Act – por la que se prohibían los combates de gallos, perros y osos. La compasión hacia el más débil como lección divina conllevaría a no pocas mujeres a entregarse a esta sacerdocio vital en favor del más desfavorecido, creando, en palabras de Andrew Mark Eason, una suerte de mujeres “del ejército de Dios”, dedicado a la construcción de bibliotecas para asilos y orfanatos, grupos de temperancia, clases nocturnas para trabajadores que hacían de la caridad un ejercicio de compromiso con el débil, forjador, según Andreas Geddes Poole, de una mayor autonomía femenina y de un principio de emancipación de la esfera familiar.

Qué duda cabe de que este apostolado femenino recorre *Black Beauty*. La novela constituye un anecdotario de los abusos hacia el animal filtrado por la moral cristiana de la abnegación y la aceptación voluntaria del sufrimiento. En ella, la voz del caballo permite dar cuenta de los abusos, siempre desde un prisma sentimental pero nunca cuestionándonos o alentando la revuelta frente a estos. La subjetividad del animal resulta, de este modo, un mecanismo de verificación del

sentimiento expresado, no tanto por su autenticidad, sino por cuanto el animal, en su propia limitación intelectual de su situación, asume el castigo sobre su especie como natural y sustantivo a ésta. Los humanos, ocasionalmente, le propician algún bien, pero no se cuestiona si dichas acciones perversas tienen, o no, razón de ser. Lo propio del caballo, nos dice *Black Beauty*, es sufrir, y la veracidad del alegato emerge de una abnegación que interpretamos sustantiva a las carencias de su propio discernimiento: el caballo asume servilmente su condición, y ese precisamente su voz lo que autentifica su naturaleza conformista.

A.4.3.- Narrativa ecuestre, esclavitud y conciencia obrera

En el siglo IV antes de nuestra era, Aristóteles escribía que era el lenguaje lo que nos permitía distinguir al humano del resto de especies, así como al ciudadano libre del esclavo. Poseer una voz propia no era, pues, únicamente síntoma de la capacidad de raciocinio sino, además, de libertad en la *polis*. *Black Beauty* ha sido interpretada tanto como una expresión de la liberación femenina del encorsetamiento masculino, cuanto como una ilustración literaria de cómo el animal se identifica al esclavo. No en vano, la novela de Sewall fue apodada la *The Uncle Tom's Cabin of the Horse*, y la equiparación entre el maltrato animal y la esclavitud recorrió el pensamiento occidental desde el siglo anterior. Y es que la analogía entre ambas autoras y textos salta a la vista: los relatos de Sewall y Beecher Stowe eran protagonizados por sendos cuerpos negros, sometidos, en palabras de Ferguson, a la “disciplina blanca”. Más reseñable, si cabe, es la vulnerabilidad del caballo y del esclavo en ambas novelas – siempre dependiente de la benevolencia del hombre blanco – o la explotación sexual de la esclava, alegóricamente reflejada en los múltiples episodios de vejaciones acaecidos sobre las yeguas Ginger y Lizzi.



En su *Histoire des animaux domestiques*, Dominique Boldin sostiene que una de las figuras literarias más temidas y recurrentes por las clases adineradas es la del cochero violento, siempre armado con su fusta, dispuesto a flagelar y dejar en carne viva los lomos del caballo a su servicio. Su propia condición aparece ligada a la brutalidad con que trata a los animales de tiro, hasta el punto de que su figura se ha convertido en un leitmotiv de las clases populares cuya violencia conviene atemperar. Las narraciones autobiográficas animales, con todo, matizan dicho estereotipo. Ciertamente, el carretero es siempre descrito como un sujeto violento, adecuándose así a numerosos testimonios al margen de la ficción que, como en el caso *Black Beauty*, lo describen presto a hacer sangrar al animal. Sin embargo, dichos relatos abundan en tal figura con el fin de hallar los orígenes de tal violencia, antes que simplemente, recrearse en ella. Es de este modo que descubrimos que el causante de la violencia del cochero no es tanto una suerte de predisposición congénita, por parte del trabajador, a ejercer un abuso sobre el más débil – en este caso el animal – sino que dicha violencia responde a una suerte de cadena cuyo eslabón inicial se encuentra entre las clases más pudientes de la sociedad. La violencia del carretero, que explota a los caballos obligándoles a trabajar hasta la extenuación, sin descanso, que golpea sus lomos para obtener más y más beneficios, responde a una suerte de consecuencialidad que se remonta al propietario de la compañía, cuyo objetivo primordial es obtener una rentabilidad a costa del bienestar de los caballos.

La vinculación del animal con las clases trabajadoras resulta una cuestión de interés en el siglo XIX que servirá de preludeo a un debate que es de actualidad. ¿Hasta qué punto un animal se puede considerar un trabajador? Esta cuestión, de innegable actualidad en la filosofía y la ética animal actuales, es abordada dos siglos antes por Zola con sorprendente detalle y sensibilidad, a través del caballo narrador de su dramático relato *Le vieux cheval*. En el texto, el anónimo cuadrúpedo reivindica su labor al servicio de los hombres, y equipara su condición a la del trabajador sin que, a su pesar, le sea reconocida su actividad: « Le travail enrichit les hommes, le travail conduit les chevaux à l'abattoir. Il y a là une injustice criante ». La precariedad del animal reside en el no reconocimiento de su función por parte de los hombres, o en su reducción a ser un mero adyuvante carente de singularidad activa en el ejercicio de producción. Tal reducción convierte al caballo en una suerte de herramienta sin más, en un objeto, en línea con la consideración que el propio derecho romano, integrado en los cuerpos legislativos de las naciones, ha considerado al animal durante siglos. No en vano, los relatos autobiográficos animales que pueblan el siglo XIX se asemejan e inspiran, en gran medida, en tantos otros relatos protagonizados por objetos comunes, que narran sus vicisitudes al servicio de los humanos. Animal y herramienta van de la mano en la consideración que el humano otorga a ambos, lo que convierte la voz del primero en una palanca de denuncia al tiempo que de reivindicación de la especie por medio del trabajo, muy similar a

todos aquellos movimientos proteccionistas de las clases más humildes, o de los discapacitados, que hacían de la capacidad para trabajar el condicionante para arrancarse el sambenito de parásitos de la sociedad.

La identificación del animal con la herramienta de trabajo conlleva ramificaciones conceptuales de mayor alcance. La precariedad vital del animal-objeto no sólo le priva del reconocimiento de su labor con la misma dignidad que los hombres, sino que sus derechos son, además, obliterados. Así, el équido narrador de Zola denuncia cómo, tras una vida de intenso trabajo en condiciones paupérrimas, el humano le niega todo derecho al descanso una vez alcanzada la vejez: « Il est une loi de justice qui veut que le travailleur soit récompensé selon la tâche accomplie. Nous demandons à être traités selon cette loi et à gagner pendant nos belles années, le repos et les soins que réclame notre vieillesse ». El derecho a un retiro digno tras una vida dedicada a trabajar constituye una lucha social que, en el marco del siglo XIX, todavía está por alcanzar. Portavoz de reivindicaciones obreras, el caballo zoliano conjuga el derecho a un retiro con los « cuidados » propios de toda protección social.

A.4.4. Autobiografía equina y vejez animal

No es baladí que Zola hiciera de un caballo avejentado el símbolo de la opresión humana hacia el más desfavorecido. La vejez aporta una dimensión de vulnerabilidad al animal que enfatiza su desvalimiento respecto de los hombres. Tanto en Francia como en Gran Bretaña, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la proliferación de actos benéficos en favor de los más desfavorecidos se centró por igual en aquellos cuya edad – bien excesivamente corta, bien avanzada – les impedía obtener recursos y una subsistencia por sí mismos. Si los niños suelen ser, en este sentido, relacionados con los animales, por cuanto los integran en su propio universo sin reparar en las fronteras epistemológicas que establece la edad adulta – similitud que además, se fundamenta en la propia etimología del sustantivo “infantil”, del griego “infans”, “carente de habla” – hasta el punto de que todo relato en el que se dé la presencia de un animal dando voz al personaje protagonista es, automáticamente, susceptible de ser catalogado como “kidlit” o “literatura infantil”, son los personajes avejentados aquellos que, a lo largo del siglo XIX, mayormente aparecen encarnados por animales. Tanto más en el caso de *Le vieux cheval* y *Black Beauty*, por cuanto abordan, bajo el formato de las memorias, un relato de una vida, desde la infancia hasta la vejez del animal, haciendo del estadio último de su vida un broche de clausura que legitima, por la experiencia acumulada, la lección moral aportada. Así, por ejemplo, el relato de Sewell se cierra con los últimos días de *Black Beauty*, reflexionando desde la madurez que proporcionan los años, mientras que la vejez del caballo de Zola le permite adoptar un lúgubre tono pesimista respecto de

los individuos de su propia especie, extensivo a todos aquellos – tanto humanos como no humanos – sometidos al dictamen y a la explotación de los poderosos.

Si la vejez resulta un mecanismo de legitimidad narrativa, no es menos un elemento intensificador de la precariedad existencial del protagonista. La edad es aquello que confiere veracidad a lo narrado, al revelarse espejo fiel de la experiencia pasada. A pesar del nombre propio que los identifica, el animal se convierte en un portavoz de toda su especie, cuando no de todo el reino natural. “Je te communiquerai une vérité qui est le fruit de toute une vie de cheval philosophe”, declara el caballo. En su artículo sobre perros viejos victorianos, Teresa Magnum (2002) afirma que el animal avejentado constituye un leitmotiv literario omnipresente en el siglo XIX debido a que éste capitaliza las inquietudes y miedos humanos respecto del envejecimiento, la pérdida y la muerte. La vejez intensifica la condición miserable del perro, su vulnerabilidad respecto del hombre, haciendo del destino un elemento igualador entre especies. Humano y no humano quedan sometidos a los dictámenes del tiempo, y el hecho de que sea el animal quien narre su decrepitud no hace más que reavivar la sensación de fragilidad de nuestra existencia como humanos, igualándonos al animal.

Que humanos y no humanos están profundamente homogeneizados ante la muerte en la mentalidad decimonónica queda corroborado por la legislación y el activismo social. La proliferación de asociaciones y organizaciones caritativas en beneficio de aquellos de mayor edad surge en este momento en Gran Bretaña y Francia, copiando en gran medida los parámetros conceptuales de las organizaciones en defensa de los animales. Sumando ambas condiciones, el lector decimonónico percibe cómo la vulnerabilidad del animal a menudo maltratado se ve redoblada por su propia condición avejentada. Acaso el relato *Le vieux cheval*, de Émile Zola, cuya descripción inicial asemeja el árido paisaje de una llanura yerma y desierta en invierno, bajo la lluvia, al équido, refleje la soledad y penurias del animal y del hombre viejos.



A.4.5.- Caballos narradores y ética animal

La proliferación de tratados, panfletos, ilustraciones, periódicos, asociaciones y leyes, durante la primera mitad del siglo XIX, denunciando las paupérrimas condiciones de vida y explotación de los animales domésticos y, concretamente, de aquellas especies empleadas para cuestiones laborales cotidianas, hacen de ese momento, en Gran Bretaña y en Francia, aquel de mayor propagación de la reivindicación de los derechos de los animales en la era moderna. En Gran Bretaña, la creación de la Society for the Prevention of Cruelty to Animals en 1824 – convertida, bajo el auspicio de la reina Victoria, en Royal Society, en 1840 – a la que se sumarán, en Francia, en 1845, la Société Protectrice des Animaux, y, cinco años más tarde, la aprobación de la Loi Grammont en Francia, conjuntamente con la emergencia de grupos como la Association for Promoting Rational Humanity Towards the Animal Creation y la Animals Friend Society en Gran Bretaña, o sus homólogos franceses, la SPA de Lyon (1854), de Pau (1858) y de Niza (1864), conjuntamente con sus publicaciones periódicas (la *Voice of Humanity*, por ejemplo) da cuenta de un creciente sentimiento público en defensa de los animales no humanos considerados como seres sensibles, del que se deriva la necesidad de establecer su protección. La ficción literaria se hará eco de lo anterior por medio de poemas, epitafios, discursos, obras teatrales y relatos que, si bien se remontan a una tradición sentimental enraizada en el siglo anterior, convierten el texto literario en un receptáculo privilegiado de los abusos sufridos por los animales a manos de los hombres. Entre la mirada de especies que pueblan estas ficciones, el caballo destaca por su recurrencia. Personaje principal de multitud de textos que plantearán paralelismos con la condición femenina, las clases trabajadoras, los huérfanos, los pobres, o los esclavos, los équidos protagonizan textos clave de la literatura francesa y británica del siglo XIX, acaso por su frecuente explotación a manos de los cocheros, propietarios, jinetes o niños, con los que interactúan. En un contexto de creciente modernización urbana en el que el caballo se convierte en el vector de expansión de la ciudad – Damien Baldin afirma que Londres contaba a finales del siglo XIX-principios del siglo XX con un caballo cada 10 habitantes y que la topografía de la ciudad estaba condicionada por los lugares destinados a alojar y a nutrir a aquéllos –, los relatos que narran el maltrato de esta especie animal en el marco de la esfera pública y privada son legión, hasta el punto de que dichos textos son susceptibles de ser integrados en el marco de la novela social decimonónica, por cuanto el équido constituye la “clase obrera animal”.

La ficcionalización de la explotación doméstica e industrial del caballo constituye un reflejo de la precariedad de la condición del humano. La finalidad de dicha comparación va más allá de establecer la figura del animal como una simple alegoría del infortunio de los hombres, a la manera

en que las fábulas de Esopo o La Fontaine traducen una mirada moral sobre aquéllos. Formalmente, más que en cualquier tipo de relato protagonizado por un animal, las “autobiografías animales” o “animalografías” muestran cómo dicho recurso narrativo conjuga una vertiente sentimental destinada a suscitar la empatía con el lector respecto de la precaria suerte de dicho espécimen, al tiempo que permiten cuestionar, por la similitud que plantean con las miserias de humanas, las fronteras que dividen las distintas especies. En un contexto de creciente incertidumbre epistemológica respecto de cuáles son las características formales y evolutivas que distinguen al humano del resto de especies animales, acrecentado, además, por un marco jurídico que hace del sufrimiento un denominador común entre las distintas especies, la voz del animal se hace eco de una queja que equipara al caballo y al proletariado urbano y al esclavo, propiciando un discurso reformista fundamentado en la compasión y la justicia para ambos. A través de relatos como *Black Beauty*, de Anna Sewell (1877), *Le vieux cheval*, de Zola (1865), los autores proporcionan una narrativa voz a quien la pobreza ha incluso arrebatado toda posibilidad de expresión hasta ese momento, haciendo del paralelismo entre humanos y no humanos un elemento de rehabilitación y dignificación social.

II.B.- El caballo en el teatro

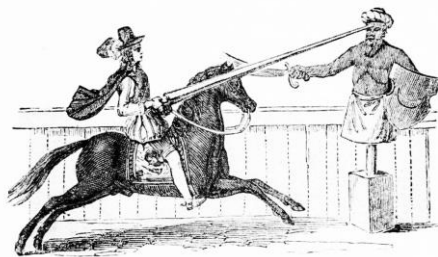
B.1.- La actuación teatralizada con animales vivos

La larga lista de espectáculos que, desde la Antigüedad, se construyen en torno a la interacción entre el humano y el resto de especies muestra la sustantividad no sólo de estas últimas para la emergencia de la idea de espectáculo sino la necesidad de “copresencia” de ambas, humana y animal, para que dicha exhibición sea manifiesta. Sin pretender realizar aquí un recorrido somero a los modos de interacción entre especies con fines exhibitorios que otros autores han elaborado ya con anterioridad, la presencia de animales vivos no-humanos en espectáculos europeos representa una constante reseñada artísticamente desde el mundo clásico. Dejando al margen los potenciales rasgos de teatralidad y espectacularidad inherentes a las primitivas exhibiciones y sacrificios de animales egipcios y griegos, fechadas en torno a 1. 200 a. C. y 700 a. C. respectivamente, una de las primeras referencias literarias notables que remite a la puesta en escena de animales en conjunción con humanos durante las *venationes* romanas del siglo I y II a.C., es recogida por Plinio el Viejo, Tito Livio, Marcial, Cicerón y Tácito. Celebradas durante los juegos imperiales, la fascinación por el animal vivo sobre el escenario se deducía tanto de su integración en un espacio construido, acotado y poseído por el humano (el circo, el anfiteatro o el coliseo), cuanto de la actividad que en él desarrollaba – desde la simple exposición de animales asilvestrados y extraños ante la mirada del espectador romano, hasta las cacerías por parte de *venatores* (cazadores), pasando por combates a muerte entre hombres y bestias (*bestiarii*), entre animales salvajes, e

incluso el ajusticiamiento público de convictos por medio de ellos (*damnatio ad bestias*). La popularidad de que gozaron estos *ludi* en la Roma clásica evidencia una presencia habitual del animal salvaje en la vida pública del ciudadano romano fortalecedor del sentido de *communitas* así como una noción de espectacularidad fuertemente fundamentada en la ocularidad y en la atracción visual que ejerce aquél. George Jennison apunta en su clásico *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome* (1937) que, al margen del legendario sadismo vinculado al placer resultante de la exhibición del proceso de dar muerte, las *venationes* basaban en gran su atractivo “en la fascinación de observar animales moviéndose rápida y enérgicamente”. Las características del movimiento del animal salvaje, el dinamismo de su fisicidad, su proyección en tanto que corporeidad ágil, constituyen mecanismos de atracción visual para los sentidos del espectador – vista y oído, principalmente – confirmando la definición clásica del concepto de “espectáculo”, basada en su carácter dinámico y en su captación visual desde la distancia por el sujeto que la contempla, a través de una jerarquización de ciertos sentidos frente a otros. La propia etimología del término “espectáculo” – derivado del sustantivo latino *spectaculum*, formado a su vez por el verbo *specere*, “contemplar”, y el sufijo *-culum*, referido al uso de “instrumentos” o “medios” – remite igualmente, de manera directa, a su uso como actuante y a la integración del animal en el espacio físico de actuación, esto es, en palabras de Leprince (2017), en ese “ensemble de faits ou de choses qui s’offre au regard, à l’attention, et qui est capable d’éveiller un sentiment”.

No por clásica la referencia a los juegos romanos resulta menos actual y paradigmática del uso de animales en el marco de topografías de diversa índole altamente teatralizados. Su ejemplo marca la pauta de espectáculos posteriores en la historia cultural europea ilustrando cómo la puesta en escena del animal arroja luz sobre nuestra consideración de éste en otros muchos ámbitos, por cuanto, como afirman Orozco y Parker-Starbuck, “performance can be central to how humans engage with animals in wider societal contexts”. Desde los sacrificios rituales antiguos hasta los zoos actuales, es posible observar una ingente variedad de topografías cimentadas en una relación espectacular entre especies, confirmatorias de que el animal es sustantivo a una idea de teatralidad entendida en su sentido más amplio, sustentadas por la reunión de una suerte de actores, directores escénicos, público, decorado, modo de actuación y mimesis más o menos fundamentada en un texto o en la improvisación, que se desarrollan en un espacio similar al *theatron* griego, esto es, etimológicamente, en un lugar donde se va a ver y a dar a ver. Por tan sólo citar aquellos más representativos: en la Edad Media, los juegos ecuestres vinculados a ejercicios de preparación para el combate (el quintain, por ejemplo, en Francia, o la sortija, en España), las fiestas principescas adornadas con équidos o los juicios a animales; los populares “blood sports” isabelinos (principalmente el *bear baiting* y el *bull baiting*); las *ménageries* y gabinetes de curiosidades exóticas de la Ilustración; las demostraciones públicas de vivisección decimonónicas; la multitud de fiestas agrarias tradicionales presentes hoy en día (animales de tiro y

arrastre en España); las competiciones de velocidad y destreza en rodeos, hipódromos, canódromos, cetrería, *sheep herding* o concursos de perros pastor; los espectáculos de caza (la recientemente prohibida *fox hunting* en Gran Bretaña o la *chasse à courre* en Francia) y pelea (de gallos, de perros o la consabida tauromaquia); los espacios de exhibición de sus habilidades en parques acuáticos, torneos de doma o en certámenes de *agility* canina; las subastas de ganado; sin olvidar los espacios de alta cultura como cines, museos y teatros, en los que los animales se prodigan como auténticos protagonistas de primer orden a lo largo de la geografía occidental. Todos los ejemplos anteriores se sustentan en denominadores comunes aplicables al objeto de estudio de este volumen, a saber: la emergencia de un espectáculo generador de una semiótica escénica, cultural y simbólica propia en función del contexto histórico y físico de su representación – lo que Melissa Boyde define como “captura cultural”; cuya traslación textual es deficitaria por cuanto impide acceder al dinamismo y riqueza sensorial implícitos en él; en el que el cuestionamiento ético está filtrado por la subjetividad del creador/observador humano; y que revela una adaptación del animal vivo a los rodamientos de una proto-industria del espectáculo sustantiva de la identidad de la comunidad.



“TILTING AT THE QUINTAIN.
(From an old print.)”

En lo concerniente al género teatral entendido en términos más tradicionales, la larga lista de misterios y farsas medievales, hipodramas y obras teatrales ecuestres, pantomimas zoológicas, melodramas caninos y espectáculos de animales sabios, que poblaron durante siglos las tablas europeas, se ven actualizados en nuestros días de la mano de artistas, dramaturgos, coreógrafos y *performers* de renombre, como el griego Jannis Kounellis (*Twelve Live Horses*, 1969), la serbia Marina Abramovic (*Three*, 1978; *Dragon Heads*, 1990), el francés Bartabas (*Cabaret équestre*, 1984; *Opéra équestre*, 1991; *Chimère*, 1994, etc.), la croata Vlasta Delimar (*Taking a Stroll as Lady Godiva*, 2001), el belga Jan Fabre (*Perroquets et Cobayes*, 2002), el italiano Romeo Castellucci (*Inferno*, 2008; *Moïse et Aaron*, 2015), la británica Sheila Ghelani (*Rat, Rose, Bird*, 2013), o el hispano argentino Rodrigo García (*Accidens (matar para comer)*, 2006; *Daisy*, 2013), entre muchos otros.

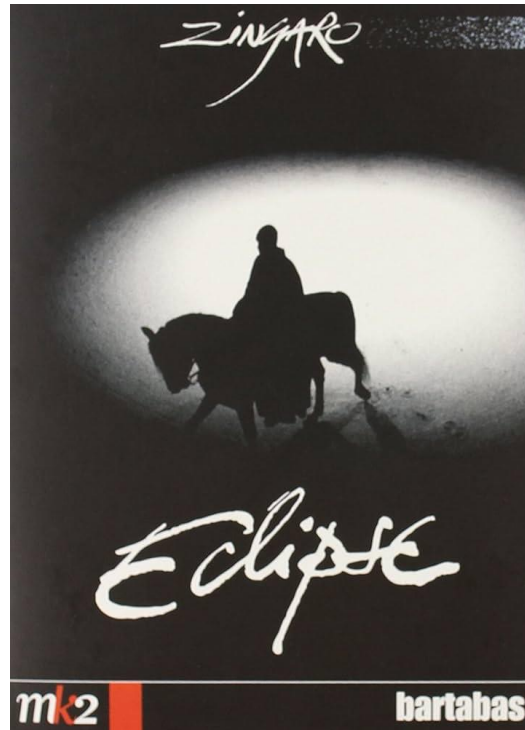


Figure 1- Jannis Kounellis, 'Untitled' (Twelve Horses) 1969

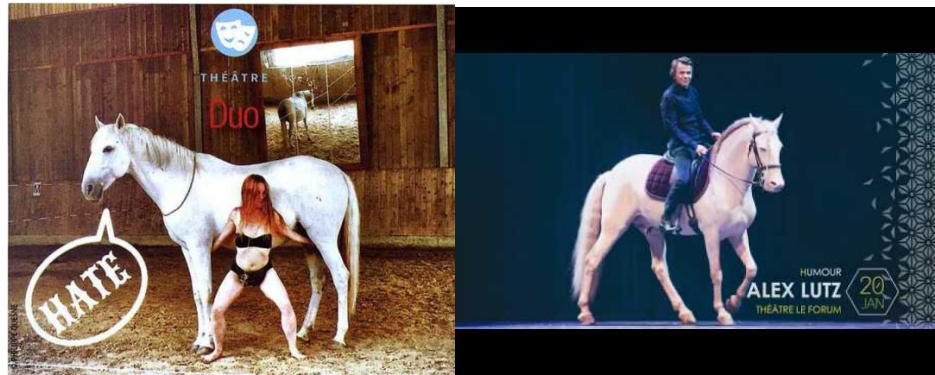


Los anteriores artistas acreditan una integración del animal vivo en sus obras ejemplificativa de un protagonismo que le permite conculcar las fronteras epistemológicas de los géneros tradicionales y, concretamente, del teatro entendido en su sentido más clásico. En sus creaciones, la presencia del animal condiciona la representación para hacerla bascular entre la puesta en escena convencional y la performance más radicalmente innovadora, redefiniendo sus límites para abarcar desde la ópera ecuestre hasta el arte “deconstructivista” (*deconstructivist art*) y “empobrecido” (*arte povera*). Así, los ejercicios de doma ecuestre tradicional musicalizada al ritmo de melodías y danzas coreanas en *Éclipse*, de Bartabas (1997) destacan frente a aquellas mascotas que se limitan a simplemente acompañar a los actores humanos durante la función en la versión musical a cargo de Susan Stroman del clásico de Woody Allen, *Bullets over Broadway* (2014). En otros casos, una pléyade de especies animales es liberada ante el público como expresión de la ausencia de coerción del humano (*The Others*, de Rachel Rosenthal, 1984) mientras que, en otros,

caballos, ratas, langostas, pollos, gatos o cucarachas son disecados, aplastados, congelados, cocidos, o decapitados ante el público con el fin de representar la dominación del humano o de fijar por medio del arte la transitoriedad del tiempo.



El caso francés muestra una riqueza que ilustra bien la ubicuidad de especies domésticas en la escena teatral internacional. Centrándonos únicamente en los últimos treinta años, el éxito de los espectáculos ecuestres de Bartabas y del Théâtre du Centaure o los shows cómicos a caballo de Alex Lutz, proponen nuevas formas alternativas de interpretar el circo, el teatro, la danza y el monólogo cómico en base a una colaboración entre animales humanos y no humanos. Al mismo tiempo, los especímenes individuales integrados en obras propiamente teatrales, como el Hamlet a caballo que Patrice Chéreau presentó en el festival de Avignon en 1988, los monólogos dramáticos de Jean-Yves Ruf en compañía de un burro, o los espectáculos de Pascal Quignard y Marie Vialle, Jacques Rebotier o Laetitia Dosch, plagados de lechuzas, cuervos, ovejas o caballos, evidencian un placer escópico hacia la puesta en escena del animal vivo. En todos ellos, la teatralidad se expresa por la presencia de esa “alteridad radical”, en términos de Stéphanie Nutting, cuya finalidad es tanto “représenter une différence que d’interroger (...) les traits particulier de l’humanité”.



B.2.- El análisis del caballo en el espectáculo vivo

Y es que un análisis actual de los espectáculos anteriores exige una reflexión que vaya más lejos del simbolismo que siempre se ha entrevisto en los análisis más clásicos, en la medida en que la puesta en escena de un animal vivo y, concretamente, del caballo, conlleva cuestiones de orden semiótico-etológico (¿qué significa el équido sobre el escenario? ¿qué intención tiene de significar un animal sobre el escenario?), histórico-geográfico (¿desde cuándo, en qué topografías y lugares, con qué fines y por quiénes se puso a caballos sobre las tablas?), jurídico (¿cuáles son las constricciones legales que posibilitan o impiden la actuación con animales en cada nación/región?), ético (¿qué se puede pedir que haga un caballo y qué estamos dispuestos, como espectadores, a aceptar que haga sobre el escenario?), económico (¿qué gasto de personal, espacio, médico, de seguridad, manutención, transporte, *dressage*, formación de actores, etc., supone la presencia de un caballo sobre las tablas?), sociológico (¿ante qué tipo de público actúa y qué tipo de público se muestra más receptivo a su presencia?), arquitectónico (¿qué modificaciones hay que implementar en la sala para asegurar su correcta actuación y la adecuación del espectador a su presencia?), veterinario (¿cómo saber que un caballo puede o no actuar?), zoológico (¿qué razas y especímenes son más aptos para ciertas escenas y para su interacción con los humanos sobre el escenario?), filológico (¿qué especies animales, y qué razas de caballos (purasangre vs poni) encarnan qué tipo de géneros teatrales, y por qué la presencia de caballos sobre el escenario tiende, tradicionalmente, a asociarse con obras destinadas a un público infantil?) y actoral (¿cómo aprender a actuar en cohabitación con ciertas especies?), entre otros múltiples aspectos atinentes a los anteriores.

Asimismo, la reflexión ha de plantearse tanto en el plano sincrónico y diacrónico (la puesta en escena del animal hoy respecto de su evolución en el tiempo), cuanto en el plano biológico (cada espécimen requiere un cierto tipo de acondicionamiento, en función de lo que Peter Singer (1975)

define como “intereses de especie”), lo que dificulta su aprehensión en el marco de los estudios teatrales, exigiendo una interseccionalidad con otras disciplinas (derecho, historia, sociología, ciencias económicas, veterinaria, etología, artes de la escena) poco habitual en este terreno de estudio.

Igualmente, todos los espectáculos anteriores interfieren con cuestiones de orden sociológico, étnico, nacional y de género. ¿Qué clases sociales asistían este tipo de espectáculos? ¿Hay algunos de estos espectáculos reservados a ciertas partes de la población? ¿En qué medida los espectáculos destinados a ciertas clases más populares sí que han sido objeto de limitación por parte de las autoridades atendiendo a criterios éticos (el británico *bull baiting*), mientras que otros espectáculos, reservados a las élites (la doma ecuestre clásica) se conservan? ¿Hay algunas especies, como el caballo o el cerdo, que se vinculen con un estatus determinado, o con una etnia determinada, en ciertos momentos históricos? ¿Cómo se construye la masculinidad y la feminidad, bien del actor, bien del espectador, a partir de su interacción con ciertas especies sobre el escenario? ¿Cómo se forja la identidad nacional en relación con ciertos espectáculos con animales hasta el punto de que es la tradición de una región geográfica lo que exime la aplicabilidad de ciertos criterios éticos poniendo de manifiesto la vertiente artística?

Inevitablemente, la creatividad del artista está limitada por un orden legal a menudo olvidado que pesa sobre el grado de coerción humana aplicable al uso de un animal vivo para el espectáculo público. La puesta en escena del animal en un espectáculo teatral en directo se enmarca forzosamente en unas directrices jurídicas que condicionan, bien por su laxitud, bien por su rigidez, la obra en sí misma. Es decir, lo que una especie animal determinada significa y hace sobre las tablas depende también, en parte, de lo que, legalmente, se le permite hacer, siquiera sea por la simple posibilidad de permitirle (o negarle) ser llevado a un determinado escenario. En Francia, actualmente, al calor de la normativa tanto nacional como europea, el progresivo desarrollo legislativo limita la exhibición pública de ciertas especies, en aras de la idea de bienestar pues, como afirma Christelle Leprince, “ce n’est pas parce que l’animal est au service d’une économie destinée à divertir l’homme qu’il doit, au nom de la liberté d’entreprendre, être moins bien traité”. Si, desde 1845 y 1850, con el nacimiento de la primera Sociedad Protectora de Animales y de la aprobación de la Loi Grammont, respectivamente, Francia se une a la estela europea iniciada por Gran Bretaña en la regularización del uso de animales en la vía pública – atendiendo, principalmente, a la sanción de todo trato humano de aquél que conlleve un abuso – es a lo largo de los últimos 40 años cuando más se ha visto modificar su marco jurídico para limitar la presencia de ciertas especies en espacios de entretenimiento. Paradójicamente, frente a la ingente producción jurídica en torno al uso de animales para la experimentación científica, el consumo humano, o la exhibición en zoos y parques acuáticos, resulta llamativa la escasez de textos que

investiguen la cuestión del animal vivo para el espectáculo teatral. En este sentido, Leprince sintetiza todas las aristas legales que supone poner a un animal sobre las tablas de un espectáculo vivo, yendo más allá del espacio del zoo para abarcar también las artes de la escena, principalmente el teatro, la danza, la ópera y el cabaret. Desde las restricciones impuestas al empresario en lo concerniente a la tipología de especies comercializadas (animales domésticos vs fauna salvaje), a la modificación arbitraria de la morfología física externa (*dégriffage*) o interna (suministro de sustancias medicamentosas) del animal sin consentimiento veterinario, pasando por la autorización administrativa propiciada por las licencias de que debe disponer el empresario para llevar a cabo su transporte y exhibición, Leprince señala cómo el marco jurídico impone una serie de constricciones a la hora de exhibir a un animal en un espacio público, derivadas de la cohorte de potenciales peligros tanto para las personas – aquellas que trabajan con el animal durante el espectáculo y aquellas que asisten al mismo – cuanto para los propios animales. La autora concluye que, en la medida en que “le public ne veut plus être choqué et encore moins écoeuré » y que « il veut se divertir en allant assister à un spectacle qui conserve une dimension féérique, tant sur scène qu’en coulisse », sólo por medio de un refuerzo de los mecanismos de control del bienestar del animal se logrará perpetuar en el tiempo este tipo de espectáculos. La larga lista de países que, a lo largo de la última década, ha incorporado jurídicamente la supresión de toda exhibición de especies salvajes en sus espectáculos evidencia una mutación en la sensibilidad del espectador; con todo, dicha prohibición, lejos de extirpar al animal del teatro, ha derivado en un acicate para la búsqueda de alternativas en las que su encarnación se ha materializado por medio de otros recursos escénicos. Sirva de ejemplo el éxito arrollador de la obra *War Horse* en Reino Unido y Estados Unidos, en que el équido que da título a la pieza era revivido por una marioneta articulada de grandes dimensiones, o las encarnaciones humanas de artistas como Cyril Casmèze y Jade Duviquet en Francia, Francine Alepin y Jean-François Casabonne en Québec, o Deke Weaver en Estados Unidos, cuya finalidad es menos evidenciar las dotes miméticas del humano que arrojar luz sobre las diferentes posibilidades de transformarse y de reconocerse en otras especies, ilustrando el “devenir animal” del que hablaran Gilles Deleuze y Félix Guattari en un texto ya clásico.

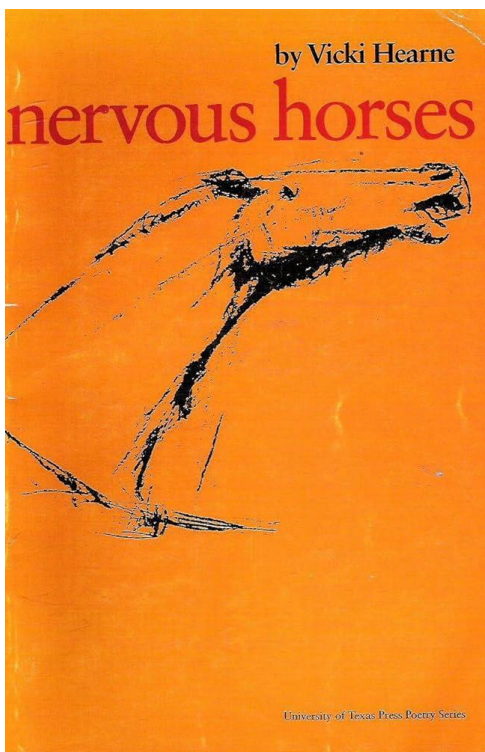
B.3.- El caballo como actor

La cuestión del animal actor, su potencial capacidad de actuación, imitación y engaño, es la que más interrogantes biológicos y etológicos ha suscitado en los últimos años, trasladados a la crítica teatral contemporánea, y conllevando paralelamente, al tiempo que una reflexión sobre la naturaleza de ciertas especies animales, una extensión y reevaluación de la noción de espacio y de juego teatral. Más allá de las reflexiones de Lacan y Derrida en torno a la (in)capacidad del

animal de “feindre de feindre”, desde el estructuralismo, y atendiendo al género circense, Paul Bouissac (1981) trató ya de dar respuesta a la semiótica del animal considerado como un actor de primer orden, partiendo de la idea de “changes of frame” o sucesión de marcos. De acuerdo con Bouissac, sobre el escenario, el gesto del animal está completamente desprovisto de significado, siendo el contexto y la situación aquello que atribuye un sentido en la mente del espectador. Para evidenciar este solapamiento de dos sistemas semióticos, el crítico recurre al ejemplo del pedazo de zanahoria escondido en la boca del artista, y que conlleva la imagen del animal erguido tratando de besar al humano en los labios, dando lugar, entre el público, a una lectura de la escena en clave de bestialismo. La ilusión se crea, en consecuencia, a partir de la manipulación de los movimientos de un animal de acuerdo con un marco perceptivo externo delimitado por un contexto y una situación determinados, facilitados por la invisibilidad de los mecanismos implementados para manipular al animal en el teatro.

Huelga decir que la visión de Bouissac está anclada en presupuestos que redundan en la esencial pasividad del animal a la hora de tomar decisiones y de ejercer su voluntad sobre el escenario, ya que su posición se limita a estar insertado en una sintaxis visual que elimina cualquier iniciativa propia. Tales presupuestos aparecen hoy en día superados por la etología – que asume la capacidad de mimesis y actuación de ciertas especies de primates superiores – los *Performance Studies* – que abogan por la expansión de la noción de actuación más allá de parámetros únicamente humanos – y, desde los estudios animales, por la idea de “animal agency” (*agence animale*), reivindicada por teóricos que conjugan su quehacer como críticos con una larga trayectoria como artistas escénicos. Para estos últimos, ciertas especies animales sí que operan como artistas de primer orden en el espectáculo, siquiera sea por su *voluntad* de participar activamente en él. Es el caso, por ejemplo, de Vicki Hearn, quien, partiendo de su propia experiencia como artista ecuestre, subraya la *felicidad* del caballo a la hora de actuar. En una línea similar, la crítica y participante de concursos caninos con su propio perro, Cayenne Pepper, Donna Haraway, alude a “the capacity for satisfaction that comes from striving, from work, from fulfilment of possibility. That sort of happiness comes from bringing out what is within”; capacidad que otra académica, artista y también participante en exhibiciones de agilidad canina, Holly Hugues, subraya al hablar de la “conexión emocional” que establece el humano con ciertas especies. Superando las distinciones binarias clásicas (humano/animal; yo/otro; mente/cuerpo; actividad/pasividad, etc.), estas autoras insisten en que el animal puesto en escena no ha de percibirse simplemente como un objeto mecánico cuyos movimientos responden únicamente a estímulos e instintos inconscientes guiados por el humano, sino a una auténtica voluntad propia, una *agencia*, cuya expresión son unos actos que emergen a partir de la negociación entre especies de una gama infinita de posibilidades en el marco de lo que Lisa Jevbratt denomina una “interspecies collaboration”. De ahí, también, que tanto Hearne como Hugues y Haraway rehúyan

el activismo animalista que condena toda puesta en escena del animal ante un público como expresión de dominación, sometimiento o colonialismo humano hacia aquel. Para todas ellas, la idea de una colaboración mutua entre especies es sustantiva a su exhibición. La filósofa Vinciane Despret afirma en este sentido que, si se dan las circunstancias éticamente correctas, sobre el escenario (o en cualquier otro espacio de trabajo conjunto), “bêtes et hommes oeuvrent ensemble”. Ahondando en este aspecto, para Hearne, la relación de satisfacción que se establece durante el espectáculo con el animal establece una “posesión recíproca” (“reciprocal possession”) que deriva en una nueva forma de igualdad entre especies: el humano posee al caballo tanto como el caballo posee al humano. Haraway denominará esta existencia compartida “companionship”, mientras que Baratay alude a la noción de connivencia o de inculturación, para describir lo que es la participación activa del animal que es “non simplement imposition par l’homme mais aussi réception par l’animal, dialogue entre les deux, influence et retour de l’animal sur l’homme”.



Las lecturas más modernas del animal escénico superan, también, su interpretación tradicional en tanto que mera expresión de las pasiones humanas. Pasando del animal como actor al animal como significado, y de acuerdo con la exégesis clásica de las fábulas de Esopo o de La Fontaine, el animal ha sido a menudo entendido como simple un trasunto alegórico de los intereses humanos, una trasposición animalizada de la figura humana regida por cuestiones ajenas a él, destinado a “pousser l’homme à la reflexion sur sa propre condition”. El resultado de estas lecturas

claramente antropocéntricas es que rara vez el animal era visto en sí mismo y por sí mismo – reproche que críticas como Haraway llegarán a hacer autores que, como Derrida, trataron de realizar un acercamiento filosófica a la captura del humano a través de la mirada del animal. Convertido en una suerte de objeto escénico, de “fonction indicielle” al servicio del hombre, el animal, a pesar de su omnipresencia teatral, se difuminaba en contacto con el humano. Actualmente, sin embargo, las propuestas artísticas actuales reivindican una mutación de la condición del animal escénico para convertirse en un referente de sí mismo. El animal es hoy una presencia que apunta hacia el extrañamiento que produce su cohabitación teatral con el actor humano, ese sentimiento “uncanny” que ciertos autores subrayan de su yuxtaposición junto al actor en el marco del escenario. Semet señala como origen de ese cambio epistemológico la publicación de la obra de Deleuze y Guattari, *Mille plateaux*, y la acuñación del concepto de ‘devenir animal’ en 1980. Es a partir de ese momento que las “confusions, indifférenciations, voire hybridations entre l’animal et l’humain” comienzan a darse sobre las tablas. Tales interferencias estaban ya presentes en quienes, al calor de la filosofía utilitarista de Peter Singer, a mediados de 1975, habían reivindicado un criterio de sensibilidad como elemento unificador entre las especies. Publicada en 1975, *Animal Liberation* supone una revolución al recuperar el criterio de sentiencia animal – ya enarbolado por Jeremy Bentham y por el propio Jean-Jacques Rousseau dos siglos antes – como parámetro de medición de la similitud entre humano y no humano. El denominado sensocentrismo, la capacidad de sufrir como criterio que asemeja a la especie, antes que aquellos otros denominadores clásicos favorecedores al antropocentrismo, como el logos, la risa o la capacidad artística, domina gran parte de la representación artística del animal hoy en día. Como la novela o el cine, el teatro incide en esa aproximación que oblitera toda alteridad animal si no es para concebirla como una suerte de “mismidad” del humano gracias a la sensibilidad que comparten. Probablemente la puesta en escena de *The Others* (1984) llevada a cabo por la *performer* franco-norteamericana Rachel Rosenthal, y protagonizada por una pléyade de especies liberadas sobre el escenario ante el espectador para que puedan moverse libremente, mientras la actriz recita segmentos de la historia de la filosofía occidental que representan, instrumentalizan, y consumen a los animales, sea la puesta en escena que mejor haya vehiculado el potencial del teatro para *igualar* a las distintas especies animales – incluida la humana – en virtud de su capacidad para sufrir por igual, y de proporcionar una esperanza por medio del arte.

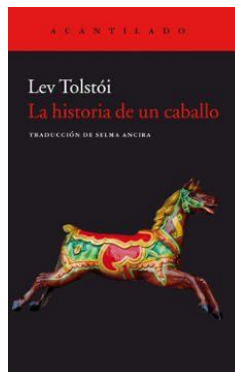
Hoy en día, el animal no es por lo tanto ya ese diacrítico humano, un símbolo o cosa, sino un vector de sí mismo, un actor dotado de un significado que no es otro, como indica Steve Baker en *The Postmodern Animal*, más que él. Es en el marco de un teatro postdramático que la presencia del animal adquiere más sentido, siquiera sea por el cuestionamiento del valor de la palabra en este contexto. El animal rompe la jerarquía del logos para *mostrar* antes que *decir*, o para *decir mostrando antes que hablando*. Paradójicamente, la ausencia del logos humano en la presencia

del animal no supone un silenciamiento de éste. Al contrario, su puesta en escena viene a enarbolar una nueva forma de comunicación, un nuevo canal de transmisión entre especies susceptible de superar el lenguaje verbal. Alejándose del antropocentrismo, las representaciones protagonizadas por animales ponen en escena una serie de “language games”, en términos Wittgenstenianos – esto es, no necesariamente fundamentados en la palabra humana sino, como afirma la filósofa Eva Meijer, en “gestures, posture, movement and sound” – que cementan la transmisión voluntaria de significado entre especies. La filósofa y adiestradora de caballos Vicky Hearn afirma que, en un contexto laboral como el del entrenamiento para saltos, el caballo y el entrenador establecen una comunicación fundamentada en los propios términos del animal. Meijer reivindica la necesidad de comunicarse con el animal no humano a partir del esfuerzo de tratar de hablar su idioma, de adentrarse en su modo de comunicación, de crear puentes entre “dos ontologías y dos epistemologías diferentes”. Omitiendo la palabra humana, los actores a menudo recurren a una amalgama de gestos, presencias corporales, movimientos de avance o retroceso, extensión de brazos, timbre de voz, caricias, expresión facial y recompensas que hallan por respuesta una serie de meneos, activaciones y posiciones de los animales. Es gracias a este subnivel comunicativo alejado de la palabra humana que aquellos son capaces de leer e interpretar la corporeidad de los agentes humanos, y, en su caso, de responder afirmativa – por medio de su aceptación del juego escénico – o negativamente – rechazando entrar en él – a su llamada. En otras palabras, el teatro procura un nuevo espacio de creación entre-especies fundamentado en el éxito de la comunicación cuyo código se aleja del antropocentrismo y que está establecida en los términos impuestos por la propia etología del animal, dando lugar a un encuentro transformador entre humano y no humano del que emana la “inter-species inter-subjectivity” a la que alude David Williams (2000) al analizar las producciones de Bartabas en torno al “silencio” (*entretiens silencieux*).



Esta nueva interpretación del animal escénico está profundamente impregnada de la paradoja de tratar de recrear su propio universo cognitivo sobre el escenario. En un momento en que el criterio de ética y bienestar animal se imponen como condiciones estéticas y jurídicas para la exhibición de las especies, y en que el conocimiento kinésico y cognitivo de éstas por parte de los humanos

permite ahondar tanto en las claves de sus respectivas realidades fenomenológicas (la denominada *Umwelt*, en términos del biólogo alemán Jakob von Uexküll) cuanto en nuestros propios mecanismos de percepción de lo que es un animal, éste se construye sobre las tablas a partir de una gestualidad y de un comportamiento guiado por la etología. ¿Cómo piensa el animal? ¿Cómo ve el mundo? ¿Podemos adentrarnos en su mente y en su universo perceptivo y reproducir tal experiencia a través del teatro? Las producciones contemporáneas – principalmente en los casos en que el animal aparece encarnado por humanos o por artefactos tecnológicos – tienen por objetivo mostrar ese mundo que es propio al animal, tanto como especie cuanto como individuo. Si Tolstoi, en su *Historia de un caballo* (1863/1886), trató ya de trasladar a la escena el punto de vista del équido anticipando, con el desconcierto que experimenta ante las acciones humanas, el distanciamiento respecto del espectador propio del teatro de Brecht, las producciones recientes de obras como *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo*, de Rajiv Joseph (2009) inciden en esa misma desfamiliarización y convierten la sala en una suerte de laboratorio clínico apta para adentrarse en la experiencia cognitiva de diferentes especies animales.



B.4. El caballo en el teatro medieval y renacentista

La presencia de animales en los espectáculos medievales es una constante reseñada con frecuencia en los manuales de historiografía teatral. Presente en numerosos espacios de la vida cotidiana, el animal forma parte de una exhibición a través de diversas actividades ritualizadas en calidad de actor de primer orden. Los acercamientos historiográficos a este periodo enmarcados en los *animal studies* inciden sobremanera en su vinculación con las exhibiciones en *ménageries* y su participación en espacios de entretenimiento – torneos, justas, y juegos ecuestres, como la sortija y el estafermo, en España, o el *quintain*, en Francia) – así como en juegos sangrientos, principalmente los espectáculos de caza y de peleas de animales, poniendo de manifiesto cómo el animal remite, en cada una de estas actividades, a una clasificación fundamentada en la geografía

(algunos tipos de carreras de caballos o de juegos taurinos y ecuestres localizados principalmente en Italia y la Península ibérica), la clase social (las exhibiciones privadas de colecciones de animales), el género y/o la edad (las peleas de gallos y demás juegos de sacrificio de animales, practicados esencialmente por muchachos jóvenes).



Corrida de sortija de Louis XIII

En lo concerniente al entretenimiento teatral, el animal está igualmente presente en su vertiente litúrgica – principalmente en los misterios y las celebraciones navideñas – cuanto profana – en las farsas, encarnados, a menudo, por humanos que asumen las características simbólicas de aquéllos. Su participación en la puesta en escena resulta crucial para fomentar una mayor implicación del espectador en la sintaxis e intriga de la obra, así como para definir el subgénero teatral en el que se enmarcan. Estelle Doudet sostiene, en este sentido, que existe una verdadera «poétique animale» derivada del animal empleado en cada tipo de obra. Así, por ejemplo, los animales domésticos de dimensiones más modestas – gatos, perros, ratones, corderos o asnos – aparecen mayormente en farsas, cuya naturaleza es esencialmente doméstica, mientras que la nobleza y espectacularidad del caballo queda reservada para espectáculos de mayor vistosidad, complejidad técnica y teatralidad, como los misterios.

Respecto del caso del caballo vivo sobre las tablas medievales, la primera dificultad reside en saber fehacientemente si algún animal real fue empleado en el espectáculo. ¿Acaso la mención del animal implica, fehacientemente, su presencia escénica? ¿Cómo es posible acreditar que, efectivamente, la representación conllevó la incorporación de animales durante la función? ¿La referencia textual es siempre una garantía de ello? ¿Hasta qué punto el animal citado en el texto teatral – principalmente, en sus acotaciones – ocupó el área de juego? Resolver tales incógnitas

resulta una tarea tanto más compleja al carecer de documentos iconográficos ilustrativos de la integración de las diferentes especies animales en la función específicamente estudiada, algo que las representaciones en tiempos posteriores sí han logrado acreditar por medio de grabados, litografías y, ya entrado el siglo XIX, fotografías o, más recientemente, filmaciones. Asimismo, la ausencia de testimonios escritos, procedentes de espectadores o críticos, garantes del uso de animales para la función, oscurece la posibilidad de estudiar su presencia en el espectáculo, así como el escrutinio de sus movimientos y efecto entre el público.

A menudo, la probatura de la presencia del animal vivo sobre el escenario es certificada, exclusivamente, a través de las didascalias. En su estudio de la presencia de los caballos en los misterios medievales, Mario Longtin y Camille Salatko-Petryscze sostienen que son éstas, en consonancia con los diálogos, las que permiten afirmar que se dio la presencia real de équidos durante la representación. En su análisis, los críticos afirman que las acotaciones escénicas determinan que la figura del caballo resulta esencial en los misterios, desvelando pistas de la dramaturgia empleada: de aquéllas se deduce, por ejemplo, que el área de actuación (el espacio vacío central denominado «parcq» o «camp») debía de ser de enormes dimensiones puesto que había de acoger la presencia de estos animales durante sus desplazamientos en una escena concreta, o en la representación del desfile de uno o varios caballos, de modo que el área de juego adquiriese un significado diferente dependiendo de lo que la palabra del actor le atribuyese como función.

Longtin y Salatko-Petryscze se apoyan en los textos de misterios como *Le Saint Didier* o *La Sainte Barbe*, en los que las didascalias resultan ampliamente reveladoras. En el primero de ellos, las referencias textuales acotadas «Pierre va amener trois chevaulx cellez et bridez», «Cy amennent les chevaulx», «Ils montent a cheval», «Ils chevauchent», «Icy sont tous a cheval, tant de l'église que de la ville, et pourra de chascun cousté avoir encoir ung vallet sans parler», se conjugan con los parlamentos de los personajes, a través los cuales se evidencia la incorporación del animal a la intriga escénica. Así, por ejemplo, vemos a un escudero proferir ante el público «Veescy cheval, plain et entier, courant plus fort qu'une esrondelle» o, más adelante, «Veescy vostre monture belle, Bon frain, bon mors, bon arson». El escudero proclama la existencia de un caballo en el espacio de actuación. Pero, además, el caso anterior ilustra cómo la presencia escénica del animal real condiciona la escritura dramática: la entrada del caballo sobre el escenario acarrea el acompañamiento de la figura del *écuyer*, esto es, del escudero que ha de asir al animal, cuidarlo, prepararlo y llevarlo hasta su señor, tanto en la ficción dramática cuanto en la propia realidad escenográfica. En otras palabras, la puesta en escena del animal constituye un condicionante a la hora de crear el texto: éste ha de incorporar, forzosamente, la figura de un

humano que, de un modo u otro, se responsabilice y gestione su integración en el espacio físico de la representación.

En línea con lo anterior, el misterio de *La Sainte Barbe* resulta, igualmente, interesante, por cuanto el propio manuscrito incorpora, al margen, indicaciones redactadas en latín, relativas a la puesta en escena de la obra. «Ascendat super equos Rifflemont cum suis militibus», reza el texto, dando a entender que, efectivamente, la presencia del animal era real ante el espectador, y no simbólica o alegórica como los espectáculos citados en los apartados anteriores. Longtin y Salatko-Petryszcze se preguntan con acierto cuál podía ser la comprensión, por parte del espectador, de la trama verbal declamada por los personajes, ante una obra que se desarrolla en un *parq* ocupado por varios especímenes ecuestres y trufado de relinchos y ruidos derivados de las armaduras y pasos de caballos y hombres. Ciertamente, el espectáculo ocular en sí parece ser de mayor importancia que la comprensión léxica del mismo. Al tiempo, conviene precisar que el éxito de la función depende de la preparación de los animales no sólo a la presencia de espectadores en un circuito cerrado, sino, también, al ruido generado por éstos, por la fricción de las espadas, o por el sonido de los clarines y demás instrumentos tan propios de la función teatral. Dada la espectacularidad de los elementos visuales, estamos de acuerdo con los críticos en que el texto medieval poseía un estatus inferior a la puesta en escena, y que la trazabilidad del animal por medio de la acotación era meramente residual respecto de la potencia teatral inherente a su representación física ante un espectador que espera, ansioso, su entrada sobre el escenario.

LA VIE ET PASSION
DE MONSIEUR
SAINCT DIDIER
MARTIR ET ÉVESQUE DE LENGRES
JOUÉE EN L'ABATTE CITÉ L'AN MILCCCIII^{me} ET DEUX
COMPOSÉE
par vénérable et scientifique personne
Maistre Guillaume Flamang
Chanoine de Lengres;
PUBLIÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS
D'APRÈS LE MANUSCRIT UNIQUÉ DE LA BIBLIOTHÈQUE DE CHAMMONT
AVEC UNE INTRODUCTION
Par J. CARNADET,
Bibliothécaire de Chammont.

PARIS
LIBRAIRIE DE TECHENER
PLACE DU LOUVRE,
1855

LE MYSTÈRE
DE
SAINTE BARBE
TRAGÉDIE BRETONNE
TEXTE DE 1512
PUBLIÉ, AVEC TRADUCTION FRANÇAISE, INTRODUCTION
ET
DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE DU BRETON MOYEN
PAR
ÉMILE ERNAULT
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE POITIERS



PARIS
ERNEST THORIN, ÉDITEUR
LIBRAIRE DU COLLÈGE DE FRANCE, DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATÈNES ET DE ROME
7, RUE DE VEUGES, 7
1888

Más habitual es encontrar caballos encarnados por humanos en el teatro medieval y renacentista. La presencia de caballos vivos sobre el escenario conlleva aparejadas no pocas complicaciones de

orden tanto económico cuanto sociológico y estético, que hacen de dicho espectáculo un complejo dispositivo digno de la admiración que la crítica ha atribuido al público presente, a pesar de que en la gran mayoría de casos el espectador no sea consciente de las constricciones que conlleva su uso para el teatro. Así, el hecho de contar con animales vivos sobre las tablas implica, en primer lugar, suministrarse de animales (previo pago o préstamo para la representación); adiestrarlos para las tablas (adiestramiento cuya complejidad varía en función de la especie adiestrada); adaptar el espacio de actuación al animal en cuestión y/o adaptar al animal a dicho espacio determinado; adaptar o preparar al público a la presencia de un animal escénico así como preparar al animal a la presencia de un grupo de humanos que, durante tiempo limitado, van a convivir en un espacio más o menos reducido y/o cerrado; la posibilidad de contar con uno o varios especímenes de acuerdo con lo que de él/ellos se espera sobre los escenarios; prever los posibles imprevistos que su presencia pueda provocar ante el público (desde el no seguimiento de las pautas atribuidas a su comportamiento sobre el escenario debido tanto a su propia idiosincrasia como especie, cuanto al ruido, olores y movimientos generados por el público, susceptibles de distraer al animal); anticipar los inevitables «accidentes» que potencialmente acarrea la presencia de animales no humanos en un espacio definido forzosamente por la simulación y el artificio (los orines y defecaciones son habituales en cualquier espectáculo contemporáneo que cuente con animales vivos sobre las tablas, lo que invita a presuponer que tal era el caso en el periodo objeto de estudio, así como los más que posibles ataques que la prensa y crítica académica actuales han destacado también en relación con ciertas especies vinculadas a fauna salvaje protagonistas de funciones contemporáneas). Sin contar, por supuesto, con el problema de atención que la presencia de un animal vivo sobre el escenario suscita indefectiblemente en el espectador, cuya mirada está siempre, prioritariamente, centrada en aquél antes que en el actor humano; o las dificultades que, por diversos motivos, se derivan de la actuación en compañía de animales: por ejemplo, el miedo de los actores a una especie en particular, su ignorancia o desconocimiento de cómo lidiar con ellas sobre el escenario – es el caso, por ejemplo, de la monta ecuestre en espectáculos ecuestres – o las mordeduras y alergias que actores contemporáneos han señalado, y que podrían haberse dado igualmente en épocas anteriores.

No es de extrañar, en consecuencia, que, ante las dificultades señaladas anteriormente, en los espectáculos protagonizados por animales, éstos fueran antes encarnados por humanos que por verdaderos especímenes de caballos, perros o demás especies que, como veremos, llegaron a poblar las tablas medievales. Dicha suplantación facilitaba la puesta en escena en tres sentidos: en primer lugar, el creador podía economizar esfuerzos económicos y temporales en la preparación de la obra al contar con un actor humano que siguiera con mayor rigor las pautas marcadas por el texto. En un segundo tiempo, el texto original podía consignar con detalle todo aquello que el animal había de escenificar sobre el escenario, minimizando el alejamiento con respecto a la

puesta en escena, y evitando así la imprevisibilidad del animal. En tercer lugar, se podía dotar al humano de una característica propia de una especie determinada, fomentando con ello la equiparación simbólica entre sendas especies, de modo que humano y no humano redundaran, a modo de transferencia interespecífica, el uno en el otro, en las consideraciones morales recíprocas.



En línea con los beneficios escenográficos que conlleva la presencia de un animal humano sustitutivo del ejemplar propio de la especie, los objetos teriomórficos vienen a completar esa emulación que posibilita una puesta en escena efectiva tanto desde el punto de vista de la praxis escénica, cuanto del simbolismo que acarrea. Los animales mecanizados, representados por objetos cuya configuración material varía en su complejidad, es una práctica recurrente por los motivos anteriormente indicados en el caso de animales encarnados por humanos. Max Harris alude al *Palmesel* en la zona del Tirol, esto es, la figura que representa un asno en una suerte de paso procesional, y sobre el cual monta una escultura de Cristo. El animal, integrado en el teatro procesional del Domingo de Ramos, aparece sobre ruedas y tirado por unas cuerdas; el traqueteo de su rodar conlleva la oscilación del mismo, así como el balanceo de la imagen, dando con ello la impresión de que la figura crística está en movimiento tratando de mantener el equilibrio sobre el cuadrúpedo. La ilusión es reforzada ataviando al Cristo con una túnica, proveyendo su mano con una rama de olivo, o haciéndole asir las riendas.

La mecanización del animal puede resultar más sencilla en el caso del denominado *chevalet* o *cheval jupon* – en inglés, *hobby horse* –, a saber, el caballo encarnado por un sencillo palo de madera coronado por la cabeza – ficticia, manufacturada con mayor o menor precisión – de un équido. Como apunta Femke Kramer, las farsas holandesas *De schuifman*, *Die Mane*, y *De vloijvanger*, emplean recurrentemente este artificio, constituyendo en todas ellas el momento de clímax escénico la aparición de hombres a caballo montados en estos utensilios que quedan recubiertos por los amplios ropajes con que van ataviados los humanos, o con que enjaezan al animal simulado. Citemos, también, un último ejemplo, de animal escénico mecanizado, en este caso, francés: el «serpens artificioso compositus» que reptaba por el árbol en el *Jeu d'Adam*, y cuya presencia evita recurrir a una serpiente real, con las reacciones, entre el público y los actores, que su presencia conllevaría durante la función.



Conviene destacar, desde el punto de vista escenográfico, que el animal mecanizado dista mucho del accesorio teatral. Mientras que éste no deja de ser una comparsa ornamental que constituye una aportación sustantiva a la trama, el animal mecanizado constituye un eje central de la misma, al poner en evidencia un alto grado de simbolismo alegórico en el espectador. Éste ha de imaginar al animal real y el éxito de la función depende en gran medida de la fabulación creada gracias al entramado mecánico. En las piezas cuyos protagonistas humanos van a caballo de équidos contruidos con madera, la simbiosis creada entre el jinete y su montura aportan un mayor grado de autenticidad al espectáculo. El caballo de madera dista mucho de su homólogo infantil actual: es el elemento visual del escenario que remite directamente, de manera alegórica, al caballo real. De manera similar, el asno portado en una pequeña plataforma queda revestido de un significado religioso que nada tiene que envidiar a otras figuras y estatuas propias de los pasos y rituales religiosos. El accesorio se convierte, así, en elemento escénico de primer orden, sustantivo del devenir y de la morfología visual del personaje humano.



Fig. 1: Palmesel in Hall in Tirol parish church on the eve of Palm Sunday, 2015.

B.5.- El caballo en el teatro actual

B.5.1.-- Estudio de caso: Bartabas o el caballo entre hibridación y multiculturalidad

Durante el encuentro público celebrado en la primavera de 2013, en la Grande Pagode du Bois de Vincennes de París, entre el jinete y coreógrafo Clément Marty, alias Bartabas, y el matemático y laureado con la medalla Fields, Cédric Villani, en torno a la noción de creación y originalidad en el terreno de las ciencias puras y del teatro ecuestre, Bartabas explicaba el impulso que, desde su juventud, le llevó a dedicar su vida a un animal – el caballo – y a un género – el teatro ecuestre. “Les chevaux m’ont énormément appris dans ma vie, mais la première chose qu’ils m’ont apprise c’est de vaincre ma peur de l’inconnu. Et ça m’a beaucoup servi dans la vie. Ne pas avoir peur de l’autre, aller à la rencontre de l’autre”. Para el artista ecuestre, el caballo representa un medio de acercamiento a la otredad desconocida que Hélène Cixous denominará “the elsewhere of the other”; un puente tendido hacia lo alieno como modo de superación y de expansión personal frente a una resistencia exterior, limitadora y terrorífica. Michael Peterson afirma que el encuentro con el caballo sobre el escenario ilustra el desafío de enfrentarse a una presencia abyecta, a lo “uncanny”. En un mismo sentido, Bartabas afirma: “mon premier souvenir de ma rencontre avec un cheval c’est ça: arriver à vaincre ma peur”. Ajeno al humano, el caballo representa una esencia antagónica poderosa, empequeñecedora de la supremacía animal humana. Es en su majestuosidad donde el humano vislumbra tanto su rival como su homólogo, convirtiéndolo en un espejo en que reconocerse. Podría hablarse, en consecuencia, recurriendo al término francés, de “co-naissance” en la relación que el humano establece por medio del contacto con el caballo, aludiendo al proceso de renacimiento personal que sufre el hombre en compañía de un ser que posibilita el surgimiento de un yo completamente diferente, expansivo, respecto de aquél anterior a su cohabitación. Toda la obra teatral de Bartabas, a lo largo de los últimos treinta años, gira

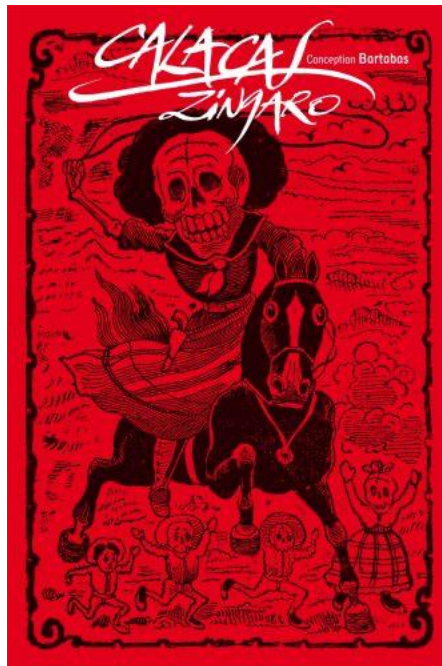
alrededor de esta afirmación, por cuanto se fundamenta en la espectacularización de culturas humanas ancestrales procedentes de las latitudes más distantes en torno a un denominador común – la figura ecuestre – y la unión osmótica que se establece entre ambas especies. Intuitivamente, Bartabas está enunciando la ecuación que tantos teóricos de la alteridad y de la ética contemporáneos han anunciado previamente: la posibilidad de crear por medio de la puesta en escena una subjetividad entre especies que difumine los márgenes del animal humano y no humano dando lugar a lo que Michel Surya ha denominado un “humanimal”.

El teatro ecuestre de Bartabas ilustra esa concepción unificadora de la especie humana y equina por medio del arte ecuestre. Antes que exhibiciones etnológicas de distintas prácticas culturales situadas en las antípodas de la civilización occidental moderna, los acercamientos propuestos por Bartabas constituyen modos de conocimiento, posibilidades de descubrimiento del otro humano a partir de su interacción con el caballo. El jinete establece así una suerte de perspectiva multicultural aglutinadora, en torno a su interacción con el caballo, tanto de culturas geográfica y temporalmente remotas como de géneros artísticos tradicionalmente aislados los unos de los otros. La creación escénica tendrá por finalidad un conocimiento del yo y del otro basado en la emoción física que genera en el espectador. Así, recurriendo a la teoría del afecto (*affect theory*), es posible analizar cómo la visión del espectáculo unitivo entre especies se materializa a través de la fusión de diferentes artes escénicas que revelan tanto la comunión entre el hombre y el animal cuanto una galería de sensaciones que, trascendiendo cualquier fuerza lingüística, apelan a nuestros instintos y animalidad.



Acaso los términos “ópera ecuestre” y “cabaret ecuestre” sean los que más fielmente sintetizen, de manera oximorónica, la complejidad y riqueza de estilos y temas abordados a lo largo de un cuarto de siglo por el Théâtre Zingaro de Bartabas. Desde su enclave privilegiado del Fort d’Aubervilliers,

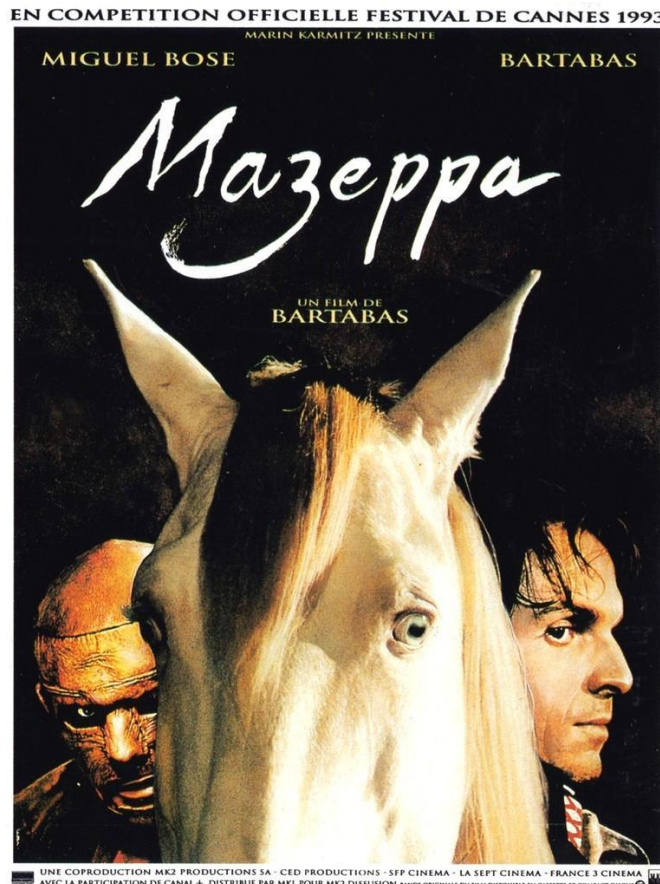
donde disponen de un espacio escénico moldeable en función del espectáculo que será representado, y cuya preparación técnica se efectúa tanto allí como en la Academia ecuestre sita, desde 2003, en las Écuries de Versailles, el jinete ha tratado de plasmar ese acercamiento al otro desconocido rindiendo homenaje a un género prácticamente desaparecido a final del siglo XX: el hipodrama o teatro ecuestre. Surgido en Gran Bretaña en 1768 en torno a la figura de Philip Astley, a quien se le atribuye también haber codificado el circo moderno, el teatro ecuestre es un género “bastardo”, resultado de la conjunción de dos tipos de espectáculos coetáneos – el teatro y el circo – cuyos principios fundamentales y semiosis son completamente diferentes. Frente al espacio teatral como reino de la ilusión escénica – el actor no es, sino que *imita* o *encarna un personaje*, estableciendo el predominio de la mimesis – el circo se construye en torno a la autenticidad de lo exhibido al público. El acróbata o el animal que ocupan su topografía escénica realizan – en el sentido de *acometer* una acción y de *hacerla real* – aquello que el espectador ve. Acaso la circularidad de su topografía clásica confirme que la gesta mostrada al público pueda ser observada desde cualquier ángulo, ratificando la veracidad de la misma, frente a la ordenación a la italiana propia de la escenografía teatral predominante en los siglos 18 y 19, compartimentada en dos espacios, uno de ellos oculto – el *backstage* o bastidores – a la mirada del espectador. En otras palabras, el teatro es el espacio de la ilusión, de la imitación de una acción y de unos personajes, mientras que el circo es el lugar de la *verdad* donde lo que se ve merece la pena ser visto precisamente en virtud de su propia naturaleza excepcional.





En la fusión entre ambos géneros, en la unión de ilusión y verdad, se halla el espectáculo ecuestre en sus orígenes. Bartabas se sirve de estos principios teóricos para mostrar un espectáculo que es una confirmación de la posibilidad de fundir animal humano y no humano bajo un mismo medio artístico y de descubrir una realidad oculta por medio de la ilusión escénica. El équido es, en ambos casos, el punto de unión. Ya el hipodrama en sus orígenes gusta de plasmar las posibilidades de emplear el animal como demostración de las variantes etnológicas humanas. Si los espectáculos de Bartabas son ricos en exhibir un crisol de culturas alienas – china, tibetana, mexicana, coreana, japonesa, bereber, hindú, o cáucasicas – ante el público occidental por medio de su interacción con el caballo, el hipodrama decimonónico traducía ya esa misma multiculturalidad auspiciada por el melodrama romántico. Así, no es extraño encontrar sobre sus tablas obras cuyas ambientaciones están localizadas en culturas cáucasicas – *Timour the Tartar* – o bélicas – *The Battle of Waterloo*. La cronología se moldea también al servicio de un espectador que gusta ver ante sí épocas tan distantes en el espacio como remotas en el tiempo. Los hipodramas ambientados en la Roma y Grecia antiguas abundan, ilustrando con ello el gusto romántico por el periodo clásico. Más que una simple interpretación en clave postcolonial de un orientalismo eurocéntrico, en términos de Edward Said, creado por el observador occidental a su

propio servicio, el exotismo del teatro ecuestre decimonónico atestigua la celebración del caballo como eje de unión entre culturas separadas en el espacio y en el tiempo; un espectáculo que reúne a los hombres en torno a la domesticación del caballo, y una consagración de la acrobacia ecuestre como modo de unión entre especies y de superación de nuestros propios límites como civilizaciones.



El film *Mazeppa* dirigido y protagonizado por Bartabas en 1993 recrea esa flexión temporal y geográfica posibilitada por medio del juego escénico entre el caballo y el hombre. Bartabas recurre en la película a uno de los más famosos hipodramas decimonónicos de título homónimo, basado en el poema narrativo de Lord Byron, del que se haría eco Victor Hugo. La historia del paje cosaco Mazeppa, al servicio de un conde de cuya esposa cae enamorado, culmina con el castigo infligido sobre el primero: éste deberá morir desnudo y atado a los lomos de un salvaje semental ucraniano que será abandonado a su suerte en libertad. El film traspone la leyenda a través de la tensión entre el pintor ecuestre Théodore Géricault, y el principal artífice del teatro ecuestre en Francia durante el primer cuarto del siglo XIX, Antonio Franconi. Como en el poema, será el pintor el que acabe castigado a los lomos de un caballo por haber sucumbido a los encantos de la enamorada del jinete. Con *Mazeppa*, Bartabas rinde homenaje al género que sirve de punto de origen de sus

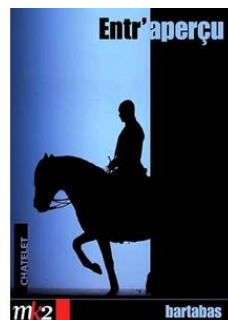
espectáculos, acuñando con ello una legitimidad historiográfica a los mismos. Que Bartabas recurriera al formato cinematográfico para ilustrar tanto el enfrentamiento entre el pintor y el jinete como su voluntad de reconstruir el universo del teatro ecuestre decimonónico acaso ilustre la paradoja que supone querer grabar por medio de la pintura un espectáculo que es, por su propia naturaleza, efímero. El desenlace de *Mazeppa* es, en todo caso, la plasmación de la unión entre hombre y équido: atado desnudo a los lomos del animal, dos géneros, dos cuerpos, y dos esencias se convierten en una. Bartabas actualiza con ello el mito universal del centauro – esto es, la figura mítica escindida entre una mitad humana y otra mitad equina – a la que dedicará otros espectáculos homónimos – *Le centaure et l'animal* (2010). Unidos carnalmente por el contacto de sus carnes así como por un mismo destino marcado por la carnalidad de sus deseos, caballo y hombre se funden en una especie superior que evidencia, en clave romántica, la fuerza animal del humano frente al destino.



No es extraño que tal reunión de esencias se posibilite en el marco de una cultura aliena – la rusa y ucraniana – distinta a la del observador occidental. Como el hipodrama clásico, la obra de Bartabas es sinónimo de exotismo y pluralismo étnico: el crisol cultural que presenta en sus espectáculos ecuestres posibilita que diversos grupos raciales cohabiten, estableciendo un diálogo entre ellos sin que lo anterior implique un sacrificio de sus respectivas identidades. El diálogo posibilitado por la puesta en escena es, ante todo, una revelación de esencias. Antes que una exhibición de rasgos etnográficos diacríticos de ciertos grupos sociales, Bartabas busca hacer emerger las constantes

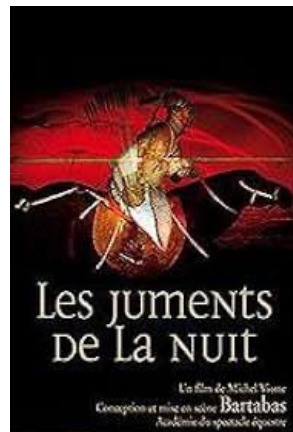
culturales que se han sobrepuesto a los avatares del tiempo y que posibilitan la confluencia geográfica. Si la identidad de cada cultura es puesta de manifiesto ante el espectador, no es tanto en una búsqueda de su singularidad y del respeto hacia ella, sino de la posibilidad que ofrecen de comunicar con ella *a través del animal*. El caballo ejerce, así, de mediador intercultural e interespecífico. El hombre comulga con lo ajeno al reconocer en el caballo una esencia primigenia que unifica lo diverso. Mucho más que un elemento integrador cultural, el animal constituye una suerte de epifanía susceptible de traducir, ante nuestra mirada, por medio de la poeticidad de los movimientos efectuados en consonancia con los del hombre, una época perdida en la que las fronteras entre estados, culturas, naciones y especies, estaban abolidas.

Las escenografías ecuestres de Bartabas son, en este sentido, actos políticos de conciliación entre sociedades distintas, ejemplificadoras de lo que Zygmunt Bauman denomina “modernidad líquida”. Si para el sociólogo polaco-británico la sociedad moderna ha creado un sujeto consumista y flexible susceptible de adoptar el molde político o social que lo contiene frente a generaciones anteriores en las que los individuos se aferraban sólidamente a valores y dogmas, el caballo constituye el elemento licuador de esas identidades. Para Bartabas, la puesta en escena de las melodías shinawi coreanas (*Éclipse*), las fiestas de los muertos mexicanas (*Calacas*), las tribus nómadas bereberes (*Opéra Équestre*), los cantos de los monjes tibetanos (*Les chevaux de vent*), las danzas butoh japonesas (*Le centaure et l'animal*) o los ritos chinos (*Entr'aperçu*) no es tanto un acto de individualización sino de adaptación de todas ellas a un mismo denominador común: la unión del hombre y del caballo. En la unión de ambas especies se distingue la precariedad de los modelos epistemológicos tradicionales, la ruptura con las estructuras identitarias fijadas, la inestabilidad de las categorías cognitivas clásicas. Si Bartabas reúne todas estas culturas, no es tanto, en definitiva, para reivindicarlas en su singularidad, sino para confirmar que todas ellas diluyen sus peculiaridades en torno a la conexión que establecen con el animal.



Dicha abolición de rasgos exclusivistas propios del hombre es potenciada por la colaboración entre géneros artísticos, tal y como preconizada el teatro ecuestre decimonónico. Los espectáculos de

Bartabas son difíciles de definir en virtud de la conjugación de elementos, secuencias y actantes pertenecientes al universo ecuestre clásico – movimientos del caballo propios de los ejercicios de doma, como aquel que permite a Franconi recorrer a paso lento, todo un patio de armas, durante exactamente una hora, en Mazeppa –, circense – los homenajes al hipodrama son constantes, así como a sus principales impulsores en Francia, como Franconi – al teatro – Macbeth, en *Les juments de la nuit* – a la lírica – los *Chants de Maldoror* de Lautréamont sirven de guión a *Le centaure et l'animal* – o a otros géneros paralelos como la corrida. Los textos visuales de Bartabas rehabilitan, por medio de su conjugación con otros géneros más nobles, el espectáculo animal – tradicionalmente considerado inferior respecto de aquellas disciplinas centradas en la palabra. Al mismo tiempo, desafían una categorización compartimentada y segregada de las artes mostrando cómo la confluencia de disciplinas artísticas a través de la figura del équido fomenta la búsqueda de esa universalidad del hombre bajo sus formas artísticas, reveladora de su comunión con el animal.

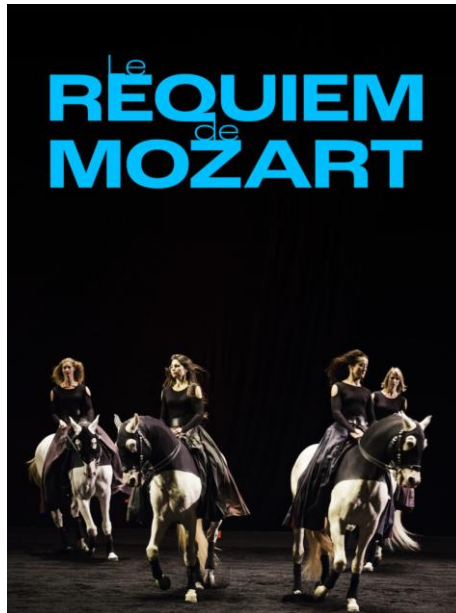


De ahí, igualmente, la evaporación de la división tradicional de géneros entre masculino y femenino. El hombre se entiende como esencia universal, más allá de las categorías que los dividen como especie. En los espectáculos de Bartabas es habitual asistir a la confusión de lo masculino con lo femenino, y viceversa, a partir de su contacto con el équido. No sólo el vestuario y el *atrezzo* sino la fusión con el animal por medio de sombras, juegos de luces o texturas visuales confirma que la especie humana se entiende en su totalidad una vez se conjuga con el caballo. Éste representa la superación de la dualidad de los hombres. Bouffon afirmaba que los caballos tienen dos cualidades: el coraje y la docilidad, el primero considerado masculino y el segundo, femenino. La superación de dichas taxonomías a partir de la unión entre especies es lo que el artista ecuestre ve en el contacto entre hombres y animales. Para ello, el autor recurre a menudo a un teatro circular de sombras (*Darchan, Éclipse*). Puestos a contraluz, las figuras humanas se funden con las de los caballos. El interés de las sombras no es sólo homogeneizar, por medio del contrapunto cromático, figuras humanas y equinas, sino unir las por cuanto los márgenes y

contornos que delimitan tanto a unas como a otras se evaporan cuando entran en contacto. El color negro sirve para asimilar y confundir los límites de cada especie, devolviéndolas a una suerte de unicidad primigenia que el artista crea por medio del arte.

Esta unión entre especies es tan visual como emotiva. El objetivo principal de Bartabas es generar una emoción en el público provocada por la armonización estética entre hombre y caballo. Recurriendo la teoría de los afectos enunciada por Silvan Tomkins, el artista ecuestre propone una comunicación visual y emotiva que supere al logos. La palabra no tiene ya lugar en sus espectáculos, cediendo su espacio al lirismo del movimiento de los cuerpos humanos y no humanos. Así, el galope rítmico de un caballo en torno al espacio circular del escenario, la danza efectuada por el bailarín junto a él, el trote invertido (*reverse canter*), los juegos de zigzag, la majestuosidad con que el caballo se pone de manos frente a su homólogo humano, y las melodías instrumentales que acompañan los gestos, entre otros muchos ejercicios ecuestres presentes en una obra compuesta de más de un centenar de escenografías, traducen una imagen unitiva de ambas figuras, generadora, por su elegante sincronía, de una emoción única para el espectador.

La unión entre caballo y jinete es, en Bartabas, creadora de un poder sensorial. En sus espectáculos, el público siente que asiste a un acoplamiento excepcional entre especies. Kathlee Stewar afirma que el poder es algo relacionado con los sentidos antes que con las palabras. En los espectáculos del théâtre Zingaro, la comunicación que se produce con el espectador es, siempre, no verbal, incluso cuando la palabra irrumpe en el escenario. Es el caso, por ejemplo, de las “voix sanglantes” coreanas en *Éclipse* de las melodías de Mozart en su *Réquiem*. El desgarrador lamento del canto *pansori* no traduce una semántica léxica sino puramente emotiva e irreproducible en palabras. El objetivo dista mucho de buscar una comprensión intelectual por parte del asistente. La complicidad entre público y escenario desafía lo racional para fundamentarse en la sensibilidad. La emoción generada por la musicalidad, en contubernio con el movimiento del animal, niegan el poder antropocéntrico de la palabra buscando una primacía de lo audiovisualmente sensible.



Bartabas escenifica así los principios teóricos de otro escenógrafo de quien es coetáneo, Romeo Castellucci, también especializado en la puesta en escena de animales vivos en sus espectáculos. Castellucci concibe la existencia física del animal sobre las tablas como portadora en sí de un mensaje no verbal que va más allá de lo que él denomina el “tedio de la narración”. “Il est nécessaire de détruire l’habitude des mots”, afirma en cierto momento. El animal escenificado muestra la irrelevancia de la palabra como instrumento comunicativo, y es en este sentido por lo que las escenografías tanto de Bartabas como de Castellucci pueden ser interpretadas como una continuación de las teorías de Antonin Artaud, al concebir los dos un teatro no verbal fundado en la sensual materialidad de la imagen. “C’est par la peau qu’on fera entrer la métaphysique dans les esprits”, dice el francés en *Le théâtre et son double*, su primer manifiesto sobre el teatro, redactado en 1938. Como Artaud, Bartabas y Castellucci conciben el acto de habla como “una pérdida irreparable”, por cuanto fija y degrada lo visible, procediendo a la deconstrucción de los parámetros verbales y desembocando en un “teatro de imágenes” que manifiesta el sentido etimológico del espectáculo como aquello esencialmente *entregado a la visión*. Para ambos directores, la narración visual supera aquella fundamentada en la palabra y en la técnica para alcanzar la “pureza comunicable del cuerpo”.

La emoción entendida como unión entre esencias es, igualmente, una técnica de adiestramiento. Bartabas afirma que su modo de preparar a los caballos para el espectáculo no se basa en la imposición de técnicas y ejercicios contra los que los caballos, por su propia naturaleza, habrían de rebelarse. No es una lucha jerárquica entre especies aquello que subyace en sus sesiones de entrenamiento. El jinete considera que establecer una unión afectiva entre hombre y caballo es la

clave para poder aprovechar la energía del segundo para el espectáculo. En el campo psicológico, la teoría de los afectos establece que toda actitud mental óptima requiere de una maximización del afecto positivo y de una minimización de sus antagonistas negativos. Es a partir de ahí que se fundamenta el progreso hacia la unión entre ambas especies. Bartabas crea una suerte de resonancia afectiva, una identificación terapéutica con el universo sensorial del caballo, que le permite fundirse en él. Frente a las violentas prácticas tradicionales coercitivas, el artista ecuestre busca una comunicación afectiva para-lingüística con el animal. Al margen de la opinión de si un espacio teatral es el lugar idóneo para situar a un caballo, no es menos cierto que, durante los espectáculos, los animales están lejos de mostrar cualquier signo corporal de tensión, miedo o malestar – principalmente por medio de aquellos apéndices como las orejas o la cola que pueden ser menos controladas por los adiestradores. Estudiar cada uno de los équidos que monta, tratar de entender sus respectivas peculiaridades psicológicas y físicas, sus actitudes y predisposiciones variables para un ejercicio u otro e, incluso, convivir con ellos – Bartabas vive en una caravana junto a sus caballos, a imagen y semejanza de los zingaros y nómadas que dan nombre a la compañía – hacen de él una suerte de “horse whisperer” europeo, esto es, un etólogo del espectáculo ecuestre para quien el espectáculo se construye en la comprensión de las motivaciones del animal y en la adaptación del hombre a ellas con el fin de crear, conjuntamente, una visión emotiva de la convivencia entre ambos.

Es así como Bartabas posibilita la reunión de la psicología con el terreno etológico y cultural. Esta triada interdisciplinar es la base de sus espectáculos por cuanto la emoción que surge en el espectador no es tanto provocada por la visualización de la danza o cualquier otra disciplina en la que participa el animal con el hombre, sino por la manera en que esas artes revelan una sensación de intimidad entre las dos especies. El juego del baile y del canto hacen emerger una sensación de complicidad entre ambos, una relación de unión afectiva entre el caballo y el jinete, que suscita una emoción en el público. El espectador asistente al Fort d’Aubervilliers contempla cómo la naturaleza se alía con la cultura, como hombre y caballo se convierten en una única entidad indisoluble, primigenia, que rememora estados previos de la humanidad.

La recreación de ese estadio original, pre-bíblico y universal es el objetivo del trabajo realizado por el Théâtre Zingaro. El resultado es una nueva corporeidad orgánica, compuesta de humano y caballo, que entiende a ambos como un continuum de esencias revelado por medio del arte. En línea con la “coreografía ontológica” definida por Donna Haraway en relación a la cohabitación sobre el escenario de hombres y perros, los espectáculos de Bartabas muestran el fluir orgánico entre especies, la energía recíproca transmitida entre hombre y caballo, idéntica a la continuidad biopolítica posthumanista que Cary Wolfe ve entre humanos, animales, vegetales, minerales y máquinas.

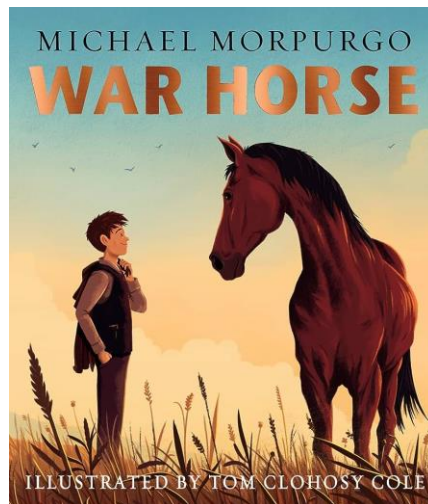
A modo de conclusión de este apartado del presente Informe, conviene apuntar que acaso el resultado de la progresiva asimilación entre humano y caballo en la obra de Bartabas no sea ya la figura del centauro sino aquella mostrada en las últimas propuestas escénicas del artista: la absoluta desaparición del humano de la puesta en escena. Esto es lo que ocurre en *Ex Anima*, un espectáculo protagonizado integralmente por caballos. Reproduciendo la muerte del autor o del personaje propia de géneros como la novela, el teatro o el cine, la última apuesta de Bartabas procede a la deconstrucción del teatro ecuestre, dándole una vuelta de tuerca más al género. El público asiste así, de manera voyeurística, al espectáculo de ver aquello que hace el caballo en soledad, alejado de toda presencia del humano. La paradoja de observar aquello que sólo se produce en la ausencia de un observador es el estadio último de la evolución de Bartabas: la desintegración total del artista a favor del animal y el reconocimiento final del animal artista.



B.5.2.- Estudio de caso: la marioneta ecuestre como actor etológico en *War Horse*

Destinada esencialmente a un público juvenil, *War Horse* (1982), novela del autor británico Michael Morpurgo, rastrea la experiencia de los caballos en tanto que instrumentos de combate y víctimas

durante la Primera Guerra Mundial. Inspirada en las conversaciones que, en su juventud, el autor escuchaba en su *pub* local en Devon, entre veteranos de guerra, a propósito de la suerte sufrida por los caballos durante el conflicto bélico, y en cómo éstos se erigían como la única fuente de empatía, camaradería y solidaridad entre los soldados ante el efecto paralizante y aterrador de la contienda, la novela reproduce el día a día de uno de estos équidos, Joey, desde el momento en que es requisicionado por el ejército británico y enviado a Francia como caballo de batalla, hasta el día en que su dueño, Albert, un tímido joven inglés, consigue finalmente reunirse con él, tras enrolarse clandestinamente en el ejército. Morpurgo narra por medio de la figura equina central una fábula sobre la amistad, el valor, la supervivencia entre un caballo y un muchacho, al tiempo que un retrato histórico de las penurias sufridas por estos animales en virtud de su uso como arma de guerra por la caballería, y como vehículo de tracción de material militar.



Llevada al teatro y, posteriormente, al cine, *War Horse* constituye un ejemplo de cómo la transición entre formatos de representación del animal clásicos a otros más modernos implica un cuestionamiento sobre los límites y posibilidades de cada género, así como sobre la función de la tecnología en la construcción semiótica de un animal ante el público. A través de las páginas que siguen, estudiaremos cómo la puesta en escena de la obra – fundamentada en la ausencia de un caballo *real* – recoge toda una tradición del espectáculo ecuestre, basculante entre el teatro decimonónico y el “nouveau cirque” contemporáneo. En un segundo tiempo, analizaremos cómo la representación mecánica del caballo por medio de marionetas teatrales, al tiempo que trata de resolver el problema del uso de animales vivos para el espectáculo, se inscribe en postulados posthumanistas que reivindican la ilusión dramática como fuente de creación de una autenticidad del animal superior incluso a su presencia física sobre las tablas. Por último, concluiremos nuestra

reflexión cuestionando la consideración tradicional de toda obra protagonizada por animales o marionetas como ejemplo de literatura juvenil.

Tras ser traducida a 35 idiomas y optar al premio Whitbread, la novela de Michael Morpurgo fue llevada al teatro en 2007 de la mano de Nick Stafford – en calidad de adaptador – y de Tom Morris y Marianne Elliott como directores. La sala que acogió el montaje no fue menor: el Olivier Theatre de Londres, esto es, el más grande de los tres auditorios que conforman el National Theatre británico. Con más de 1200 butacas, y ante un variado público compuesto tanto por iniciados cuanto por legos en las artes escénicas, las andanzas de Joey y Albert durante la Gran Guerra eran teatralizadas en el escenario circular de la sala. El espectáculo fue transferido en 2009 al West End y, más tarde, a Broadway, donde se mantuvo en cartelera hasta 2013. Frente a sus predecesores ecuestres sobre las tablas decimonónicas, el animal no era, en este caso, un caballo *real* – si por real ha de entenderse un caballo en carne y hueso – sino una marioneta de grandes dimensiones, articulada por medio de tres marionetistas – dos en su interior, especializados en el desplazamiento, respiración y posición corporal del animal, y un tercero en el exterior, encargado del movimiento de su cabeza y orejas. La encargada de diseñar la marioneta gigante fue la sudafricana Handspring Puppet Company, cuya labor al frente de una producción anterior – *Tall Horse* (2004) – que trazaba el periplo de una jirafa de cuatro metros en su viaje de Sudán a París, así como toda la fauna a su alrededor – el montaje se componía de hasta 80 marionetas, entre las cuales encontrábamos antílopes, monos y demás animales de la fauna africana – le había granjeado un enorme éxito en diversos escenarios sudafricanos, alemanes y americanos. *War Horse* fue llevada, en última instancia, al cine. La adaptación cinematográfica de la novela corrió a cargo de Steven Spielberg, en 2011, que optó por combinar secuencias en que se daba la presencia de caballos de carne y hueso con aquellas en que estos eran representados por medio de tecnología animatrónica, esto es, de imágenes generadas por ordenador.



Si la morfología circular del Oliver Theatre es un guiño al “theatre in the round” característico del teatro isabelino – esa “wooden O” de la que hablaba Henry V en la obra homónima de William Shakespeare – y, por ende, de los “palmy days” del teatro inglés, no es menos cierto que la escenografía orbicular rememora, igualmente, aquella de un circo, género con el que la obra presenta interferencias directas debido a la inclusión en un espacio circular de un animal – si bien mecánico – en interacción directa con humanos. *War Horse* bascula así entre dos géneros que muestran una más que evidente consanguinidad, a pesar de que su evolución contemporánea los ha escindido hasta el punto de convertirlos en antagonistas el uno del otro. Sin ánimo de remontarnos al circo clásico – ese espacio circular popularizado en gran medida por el cine, regido por la conjugación de diversos actores entre los que figuran carreras de carros, gladiadores saltimbanquis, acróbatas, jinetes, mártires cristianos, y animales salvajes, y cuyo producto era un espectáculo basado en la “fascination of watching animals in swift and spirited activity” (Jennison, 1937: 1) – el nombre de Philip Astley (1742-1814) es aquel citado unánimemente como el fundador de su variante moderna. La crítica más reciente (Stoddart, 2000; Assael, 2005; Ward, 2014) ha consensuado 1768 como fecha de nacimiento del circo moderno tomando como punto de partida el recinto construido por este oficial retirado del ejército británico. Inspirándose en el espacio circular creado por el actor francés Defraine en 1755, Astley construye una pista circular de madera, a cielo descubierto, en Londres, en la que conjugará espectáculos ecuestres con saltimbanquis, acróbatas, equilibristas, volatineros e, incluso, payasos, todos ellos interaccionando, en función de sus habilidades, con los équidos. Por su experiencia como oficial de caballería, Astley es el primero en entender que mantener un caballo al galope en un recinto circular permite al jinete tanto

mantener al animal en continuo movimiento, cuanto aprovechar la fuerza centrífuga para guardar el equilibrio y realizar números acrobáticos que van más allá de la monta del animal. La feroz competición que mantendrá con uno de los suyos, Hugues, que decidirá construir por su cuenta un espacio similar – el Royal Circus, más tarde denominado el Surrey Theatre –, les llevará a incluir atracciones alternativas – desde espectáculos con payasos hasta números de fuegos artificiales, e incluso de un escenario teatral adyacente al espacio circular – con el fin de atraer al público, sentando con ello, inconscientemente, las bases del circo clásico y del teatro ecuestre (Daum, 1973).

El nombre otorgado a este espacio escénico no será baladí. Su denominación, desde 1779, de “Astley’s Royal Amphitheatre”, trata de imprimir legitimidad al nuevo espacio de entretenimiento, tanto por su adscripción a una topografía teatral clásica – el anfiteatro griego o romano – cuanto por su adjetivación vinculada a la realeza, significativa del tipo de público al que aspira – burguesía y aristocracia, principalmente, frente a los espectáculos callejeros, cuyo mestizaje social es sinónimo, también, de degradación estética (Kwint, 2002). La principal innovación y seña de modernidad del “Astley’s Royal Amphitheatre” respecto de la espectacularización del animal no-humano reside en que aquél implica un espacio de actuación que abandona la itinerancia propia de las compañías nómadas con quien comparte un buen número de atracciones, fijándose en un espacio inamovible, cuya arquitectura es igualmente estable, en el que el espectador queda situado frente al animal exhibido durante toda la representación; un espacio, además, por el que, a diferencia del espectáculo callejero, el espectador ha de pagar una entrada por su butaca, industrializando así el proceso mismo del entretenimiento. En definitiva, un espacio que codifica progresivamente, y de manera cada vez más compleja, la exhibición de animales en compañía de profesionales de la escena, hasta el punto de crear auténticas obras teatrales ecuestres en las que las funciones dramáticas de actores humanos y no-humanos conculcan las definiciones epistemológicas de unos y otros.



El caballo resulta, en consecuencia, una pieza clave en el desarrollo de la estructura circense desde el último tercio del siglo XVIII, y a lo largo del siglo XIX, momento en que el género se convierte en un auténtico espectáculo de masas. Presente también en París a partir de la instalación de un anfiteatro de inspiración inglesa en la rue du Faubourg du Temple en la década de 1780, su consolidación y prosperidad como género se plasma tanto en la construcción del Cirque d'Hiver en el boulevard du Temple durante el Segundo Imperio – hecho que afianza la inscripción del circo en el paisaje urbano de la capital (Baldin, 2014) – cuanto en las grandes dinastías de jinetes acróbatas como los Dejean o los Franconi (Saxon, 1967; Wild, 2010), cuyas piruetas llegarán incluso a inspirar la novela *Les frères Zemgano* de Edmond Goncourt (1879). En Gran Bretaña, serán los personajes protagonizados por Andrew Ducrowe en el anfiteatro de Astley – “The Flying Dutchman”, “The British Tar”, “The Dying Gladiator”, o “Rob Roy Macgregor”, entre los más reputados – los que harán de él un mito del teatro ecuestre, recordado por su habilidad para interpretar seis personajes diferentes sobre un mismo caballo (*The Carnival of Venice*), así como por su pericia en *The Courier of St. Petersburg*, su número más famoso, en que, montado sobre dos caballos suficientemente distanciados el uno del otro, irá integrando otros tantos entre sus piernas, mientras recoge banderines de cada uno de los países que va atravesando en su recorrido (Coxe, 1980: 111). Ducrow será el jinete que más aproxime la acrobacia ecuestre al teatro. Sus espectáculos distaban de ser meros ejercicios físicos, convirtiéndose en auténticas representaciones teatrales en las que el número ecuestre aderezaba la intriga. La expresividad del acróbata contribuía al desarrollo de la obra y a la interpretación del personaje, hasta el punto de que el público concebía estar asistiendo a una auténtica obra de teatro, lo que condujo a su biógrafo a afirmar que “no actor on the stage (not even Kean) could exceed his powerful expression” (citado por Taylor, 1989: 48).

Si el caballo resulta una figura clave en el desarrollo del circo, no lo es menos en la emergencia de un género que combina rasgos puramente teatrales, como el *hipodrama* o teatro ecuestre. Cox define este género como un “bastard entertainment” (109), al ser el resultado del maridaje entre el teatro y el circo, dos tipos de espectáculo cuyos principios fundamentales son completamente diferentes. Y es que, mientras las bases semióticas sobre las que se asienta el teatro se fundamentan en el concepto de ilusión – la famosa “suspension of disbelief” de la que hablaba Coleridge necesaria para el éxito de toda obra – en el circo, por el contrario, todo aquello que se muestra al público es *real* – con excepción, qué duda cabe, de los números de prestidigitación. Si, en el teatro, el universo de las bambalinas ha de ser ocultado de la mirada del espectador; si los escenarios y decorados remiten a la creación de un mundo alternativo ficticio, en el circo, en cambio, la puesta en escena reproduce un universo fundamentado en lo real. Frente al reino de la ilusión escénica, el circo sacraliza el reino de la verdad: los trapeceistas, malabaristas, acróbatas,

equilibristas, domadores de fieras salvajes, etc. *sí* que efectúan *en realidad* las gestas físicas que el público tiene ante sus ojos. Acaso la clásica circularidad topográfica del circo sea el testimonio de que nada ha de ser ocultado, de que lo expuesto puede ser visualizado por parte del espectador desde cualquier emplazamiento, corroborando así esa verdad fundamental de que lo que se está exhibiendo es real – a diferencia del arte de Talía, donde el punto de fuga de la mirada del público permite ocultar en el “backstage”, entre cajas, todo aquello que rompa con la ilusión. En otras palabras, el espacio del teatro es simbólico, interpretativo y, por lo tanto, un arte, mientras que el del circo es demostrativo, y por ende, un trabajo artesanal de pericia técnica, fundamentado en la combinación de habilidad, fuerza, equilibrio y agilidad (Coxe, 1989: 109-110). Qué mejor ejemplo de la naturaleza circense de *War Horse* que la puesta en escena de un animal que, aun mecánico, indefectiblemente “secuestra” (Orozco, 2015: 191) la atención del espectador exactamente igual que lo haría la presencia de todo animal vivo sobre las tablas de cualquier escenario.

Pero si *War Horse* remite a las prácticas circenses decimonónicas, acaso encarne, igualmente, un guiño al circo moderno, esto es, aquel que se ha desarrollado en Europa a partir de la década de 1980. En Francia, la fecha que ejerce de bisagra en la transición genérica entre su formato clásico a uno de mayor actualidad es 1979, momento en que la tutela del circo pasa del Ministerio de Agricultura al Ministerio de Cultura. Esta mutación ontológica en el marco legislativo plantea un cambio en su conceptualización como espectáculo. Y no sólo, como afirma Jean-Yves Camus (2004: 7), porque se acompaña de una mayor profesionalización en la labor del actor circense – tal y como evidencia la creación de L'école nationale du cirque por Annie Fratellini y Pierre Étaix en 1974, o del Carré Silvia Monfort por Alexis Grüss y Silvia Monfort, también el mismo año, lo que permite una mejor codificación y filiación epistemológica de las técnicas y saberes del oficio – sino porque la permuta refleja una creciente asimilación del género con otras formaciones artísticas que, como la danza o el teatro, lo permean gradualmente hasta diluir sus orígenes.

Jean-Michel Guy (1998: 26) establece en su estudio de la evolución del género cuatro grandes rupturas que marcan el desarrollo conceptual del circo desde parámetros más tradicionales a otros de corte más moderna: i) la desaparición de números que incluyan animales vivos amaestrados; ii) la puesta en cuestión de la presencia de la carpa – emblema de una escenografía circular que deja paso a una morfología espacial frontal y rectangular, similar a la existente en el teatro entre el artista y el espectador; iii) el desarrollo de una nueva sintaxis dramática en la secuenciación y progresión de los diferentes números que, frente a la ausencia de orden lógico y de hilo conductor del circo tradicional, establezca un lazo de linealidad narrativa; iv) la integración de conceptos y valores inspirados de otras disciplinas artísticas. Estas rupturas, ilustrativas del “Nuevo Circo”, quedan plasmadas en la obra de artistas circenses independientes, alejados de las formas institucionales convencionales, como Bartabas y su teatro ecuestre Zingaro, Pierrot Bidon y el circo

Archaos, o Bernard Kudlak, fundador del circo Plume. Tales fracturas, si bien evidencian una mutación en el gusto del público y de sus expectativas respecto de formatos circenses tradicionales, muestran su capacidad plástica de adaptarse a nuevas políticas culturales y su resiliente permeabilidad genérica. Abierto a la presencia de géneros rivales como el teatro y la danza, así como a nuevas topografías de índole urbana – la calle es uno de sus escenarios alternativos, tan utilizados como la arquetípica sala teatral – su renovación garantiza su perpetuación así como la posibilidad de llegar a un público diferente de aquel de antaño.

Qué duda cabe de que *War Horse* plantea conexiones más que evidentes con estas prácticas definitorias del “nuevo circo”. La interpenetración entre teatro y práctica teatral circense queda atestiguada tanto por la propia sintaxis narrativa de la obra – articulada en las peripecias de Joey y su caballo, ambos testigos de los desastres de la guerra – cuanto del espacio de la representación – un teatro en toda regla, nacional para más señas. Asimismo, la colusión con otras artes queda igualmente corroborada por medio de la integración de números musicales entre las diferentes escenas que acercan sobremanera el espectáculo al melodrama – el personaje del “song man/woman”, por ejemplo, posee la misma función que el coro griego, al ser no sólo el que lidera el resto de voces sobre el escenario sino, además, resumir la acción y avanzar su devenir al público.



Sin embargo, es la renuncia al uso de animales vivos amaestrados la característica más relevante de una concienciación social que ha marcado el devenir del circo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, es precisamente la presencia de animales la clave de arco del propio género, y aquello que más acerca *War Horse* a los postulados del “nouveau cirque” moderno. Ya en 1992, y en línea con las prácticas profesionales implementadas en los países escandinavos en los que la prohibición del uso de animales se remonta a los años sesenta, el Cirque Plume había creado el espectáculo “No animo mas anima”, articulando una parodia de diferentes números con animales salvajes en los que los roles eran invertidos, de modo que los propios actantes humanos

ejercían de felinos amaestrados. Si bien numerosos exponentes de este “nuevo circo” recurrirán, a título excepcional, al caballo en sus espectáculos – el circo Zingaro de Bartabas o el circo del docteur Paradis – frente a otras especies completamente desaparecidas de las pistas en la actualidad, la solución que plantea la versión teatral de *War Horse* para conjugar una creciente sensibilidad contraria a la presencia de animales vivos en el escenario con la imperativa necesidad de plasmar su presencia – al ser un caballo el protagonista y narrador de la historia – pone de manifiesto tanto la originalidad creativa de la compañía cuanto la deriva hacia postulados posthumanistas del género en sí mismo. En la obra, los caballos poseen una presencia central; su abanico gestual es tan rico como en la novela o en los espectáculos circenses (se encabritan poniéndose de manos y se tumban sobre el suelo fingiendo estar muertos, tal y como ocurre en el circo tradicional), sólo que los animales son artificiales. Se reproduce así, por medio de la carcasa mecánica, *la experiencia del caballo amaestrado*, pero no por ello resulta menos verosímil al espectador. Como veremos en la segunda parte de este trabajo, la versión teatral a cargo de Handspring Company Puppet opta por escenificar un caballo a través de marionetas que, en su recreación escénica, y por cuanto su construcción se basa en criterios etológicos, resultan más realistas que el propio animal en sí mismo.

En comparación con su omnipresencia decimonónica, el animal no constituye una constante en los escenarios europeos actuales. Más que un habitual de los teatros, o un compañero dramático revelador de su cohabitación y presencia familiar en un universo urbano híbrido, integrador de elementos del vinculados al campo – la presencia del caballo en la modernidad urbana europea como animal de tracción es de capital importancia en la ciudad aun cuando la Revolución Industrial ya se ha consolidado – el équido teatral, hoy en día, constituye un síntoma de confusión de los límites genéricos y un motivo de extrañamiento para el espectador. Si el caballo en el siglo XIX invade el teatro de la misma manera que invade las ciudades y todos los aspectos de la vida moderna, en la actualidad su presencia es sinónimo de cuestionamiento de las fronteras del teatro así como de reflexión sobre su propia condición animal. Si el animal no-humano posibilitó en un tiempo pasado una reflexión sobre el arte dramático como género artístico delimitado estéticamente, es hoy el teatro el que nos remite a una reflexión sobre el animal y su condición en tanto que integrante de un espectáculo. La propuesta de llevarlo a escena por medio de artificios mecánicos y la destreza interpretativa de los marionetistas implica en sí misma una declaración de intenciones de orden tanto ético como estético que afecta a la conceptualización de la obra. Así, el espectador asiste, al igual que el público del “nuevo circo”, a un espectáculo que traduce nuevas expresiones artísticas híbridas susceptibles de vehicular valores morales.

Surgida al calor de los estudios culturales, la noción de posthumanismo plantea la posibilidad de llevar a cabo análisis críticos de artefactos culturales superando el antropocentrismo que los ha

dominado hasta el momento. Con el fin de pensar más allá del humano, el posthumanismo, cuyo principal exponente en su vertiente animal es Caryl Wolfe (2003, 2010), trata de estudiar las representaciones culturales, relaciones de poder y discursos que tradicionalmente han situado al hombre sobre, y en control de, otras formas de vida. El resultado es una nueva interpretación del hombre desclasada a partir de su integración y modificación por parte de la tecnología en su vida orgánica, y de la abolición de las fronteras epistemológicas entre el animal-humano y las especies animales no humanas. Lo humano queda así concebido exclusivamente en su interacción híbrida con otras especies animales y máquinas, integrado en una continuidad de formas que anulan la jerarquización habitual que lo sitúan en la cumbre de la evolución animal y artística.

La centralidad del caballo en *War Horse* se acompaña de una reflexión sobre los modos de representación del animal en el arte y la creciente tecnologización de éste. Como afirma Parker-Starbuck (2013: 384), la traslación semiótica que operan las diferentes versiones del texto narrativo permiten vislumbrar, una doble adaptación transgenérica, dos movimientos, dos itinerarios, ilustrativos de tres ontologías representacionales así como de tres lenguajes diferentes. El paso de la novela al teatro y, más tarde, a la película, ilustra una transición circular que parte del uso de caballos reales durante la guerra para alcanzar, en un segundo tiempo, su materialidad textual plasmada en su representación discursiva; en un tercer tiempo, su representación física, tangible, por medio de la marioneta; y, eventualmente, en cuarto lugar, una representación híbrida basculante, por un lado, entre el caballo creado por imágenes virtuales generadas por un ordenador y, por otro, a modo de regreso al punto de partida, el caballo real, con el que la imagen artificial comparte su protagonismo en el film de Spielberg.



La transformación del formato de representación – orgánica, textual, objetual, virtual – se acompaña de una mutación paralela en el punto de vista del animal. La novela original describe el conflicto ante la mirada neutral y objetiva de un caballo que se limita a transcribir los hechos que suceden en torno a él. Incapaz de comprender el sentido de la contienda, Joey relata sus episodios más cruentos recurriendo a una objetividad narrativa que refrenda la mirada de un caballo. Sin tomar partido por una facción u otra, el caballo se convierte en un observador distanciado, cuyo punto de vista refuerza su animalidad y su ruptura con visiones más tradicionales en las que el animal era personificado. Con todo, la versión teatral sustituye esa voz narrativa por una corporeidad física, tangible, que aglutina de la mirada del espectador y que dará paso, en la versión fílmica, a un cuerpo tan virtual – en las reconstrucciones digitales realizadas por ordenador – como orgánico – en aquellas secuencias en las que se utilizan caballos auténticos. Tales transiciones evidencian una constante mutación que convierten la representación del caballo en una suerte de “palimpsesto de lenguajes” (Parker-Starbuck, 2013: 384) y cuerpos que desposeen al humano de la centralidad narrativa de la obra y corroboran la progresiva construcción tecnocientífica del animal contemporáneo en tanto que sustituto de la problemática especista.



La renuncia al uso de animales vivos no-humanos en la puesta en escena teatral de *War Horse* inscribe la obra en el marco de los postulados posthumanistas por cuanto no sólo huye del uso de animales vivos para la representación escénica, sino porque recurre a la técnica como sustituto de aquéllos. Si el film de Spielberg preconiza la reapropiación tecnológica del animal – sus sustitución por la máquina – en la escena en la que la carga de la caballería británica es abatida en el campo

de batalla por medio de las ametralladoras alemanas, o en la que el caballo se pone de manos frente al carro de combate – en una clara alusión metafórica al “hombre del tanque” de Tiananmén en 1989 –, la obra teatral confirma que toda recuperación del animal sobre las tablas de un teatro necesitará de un triángulo conceptual cuyas aristas son el humano, el animal y la tecnología (Parker-Starbuck, 2013: 376). Así, la compañía teatral apuesta por construir un caballo articulado para reproducir por medio de la marioneta la sensación de animalidad de una manera más poderosa que si el propio équido ocupara el escenario. En el marco de lo que Unah Chaudhuri denomina “zoosis” (2007), esto es, la mimesis realizada por animales humanos de animales no-humanos y la interacción que se establece entre ambos de la que deriva la creación artística “entre especies”, la versión teatral de *War Horse* opta por la reencarnación mecánica como sublimación de la organicidad del caballo. En otras palabras, sobre las tablas, la puesta en escena opta por la secuenciación de los elementos sustantivos de la naturaleza equina y su proyección al público por medio de emociones que alimenten la empatía con el animal.



Como avanzábamos anteriormente, el principal problema que surgía en la transición entre estos los formatos representativos aludidos más arriba – novela, teatro y cine – era la traslación al lector/espectador del punto de vista inicial del caballo – convertido en narrador de los desastres de la guerra – en torno al cual se construye la novela. Dado que la posibilidad de restablecer su pensamiento a través de una voz *en off* fue rápidamente descartada con el fin de evitar una representación equina infantilizada – por demasiado cercana a los dibujos animados y géneros similares – o filtrada por un pensamiento antropomórfico que secuestrara la animalidad del caballo y la sustituyera por su humanización, el verdadero reto consistía en hallar una fórmula que permitiera al animal – expuesto en su total corporeidad ante la mirada del espectador – comunicar

sin recurrir al lenguaje humano. En otras palabras, hallar un canal y un lenguaje a través de los cuales el caballo comunicara sin necesidad de hablar (Millar, 2007: 14). Tal canal sería la escena teatral, mientras que lenguaje escogido sería el del propio équido.



Para ello, un profundo estudio etológico del animal se llevó a cabo por los marionetistas con el fin de producir sobre el escenario, y entre el público, la sensación de hallarse frente a un auténtico caballo. En palabras del director, el objetivo era traducir la “horseness” (Millar, 2007: 31), la condición sustantiva de *ser un caballo*. Manuales de etología equina, anécdotas y comentarios de cuidadores, veterinarios, jinetes y propietarios, contribuyeron a que los miembros de la compañía se familiarizaran con la psicología y comportamiento físico de los animales. La lectura del clásico de Monty Roberts, *The Man Who Listens to Horses* (1996) resultó obligatoria. Roberts establecía que toda comunicación con un animal había de realizarse en el marco de uso del propio lenguaje del animal – en este caso, el autor afirmaba hablar el *equus*, el lenguaje físico del caballo. Se llevaron a cabo, además, reiteradas visitas a la caballería real – las King’s Troops – en sus barracones de St. John’s Wood, en Londres, donde un auténtico regimiento de artillería montada sigue entrenándose actualmente de acuerdo con los parámetros de sus predecesores de principios del siglo XX, así como a entidades benéficas de protección de caballos de tiro – el Working Horse Trust, en Kent (Millar, 2007: 35). Todo ello se compaginó con un estricto programa de entrenamiento físico, destinado a fortalecer los músculos de los actores que debían cargar durante las horas de ensayo y de representación no sólo con las carcasas de los caballos sino, también, en algunas escenas, con los propios actores. Dicho programa de entrenamiento se llevó a cabo conjuntamente con otro de instrucción vocal, cuyo fin no era otro que educar a los actores en la

imitación de los diferentes sonidos vocálicos del caballo – la amplia gama de relinchos, pero también de resoplidos y jadeos – y de idiomas extranjeros del resto de actores, entre ellos, el alemán, por cuanto la obra pone en escena un conflicto entre naciones. El uso de un perfecto alemán – frente a la alternativa más habitual consistente en la adopción de un fuerte y fingido acento extranjero – buscaba recrear una situación real para el actor: su extrañamiento ante las palabras de la otredad, tal y como el propio caballo hubiera sentido frente a un lenguaje verbal humano que desconoce.



En tal proceso, la precisión gestual de los marionetistas resultaba esencial. Se imponía la imitación del lenguaje equino. Más que la forma en sí – que forzosamente había de ser figurativa sin por ello restringirse a un realismo exacto en las medidas físicas del animal – el *movimiento* de la marioneta resultaba clave para dar nacimiento a ese caballo escénico. Así, se imitaba al detalle el aire del caballo, esto es, su actitud en sus diferentes marchas y la cadencia de movimientos ejecutados en cada una de ellas. El paso, trote y galope, la curvatura del cuello, la cabeza erguida, la proyección de los brazos hacia delante, la dobladura de las rodillas, el alzamiento de la grupa, y el modo de hollar el suelo con los cascos, eran escenificados por medio de marionetistas encargados de encarnar los animales puestos en escena. Incluso el impulso natural del caballo proporcionado por los cuartos traseros había de ser reproducido sobre las tablas, cuando es evidente que la marioneta era dirigida por el actor situado en la parte frontal – aquel situado en la parte trasera se mantenía con la cabeza agachada, mirando forzosamente hacia el suelo. Las grabaciones del “making of” de la producción teatral insisten en el rigor de la secuenciación mecánica encarnada

por cada uno de los marionetistas. Además, teniendo en cuenta que, para cada caballo, era necesaria la interacción de tres de ellos, es fácil imaginar el grado de precisión de tal reproducción.



Al aire del caballo se sumaban otros movimientos propios de su naturaleza gregaria que confluían a dar la impresión de hallarnos frente a un équido real – por ejemplo, la no confrontación cara a cara con otros animales. La respiración en diferentes momentos – de relajación, de estrés, o de actividad física intensa –; su manera de ingerir alimentos; su mirada periférica; y, sobre todo, la expresividad de sus orejas – cuyos movimientos traducían curiosidad, cariño o miedo – propiciaban una puesta en escena en la cual el espectador sentía hallarse frente a un auténtico caballo. La ilusión era tal que incluso se creaba la sensación entre el público de poder oler al animal.

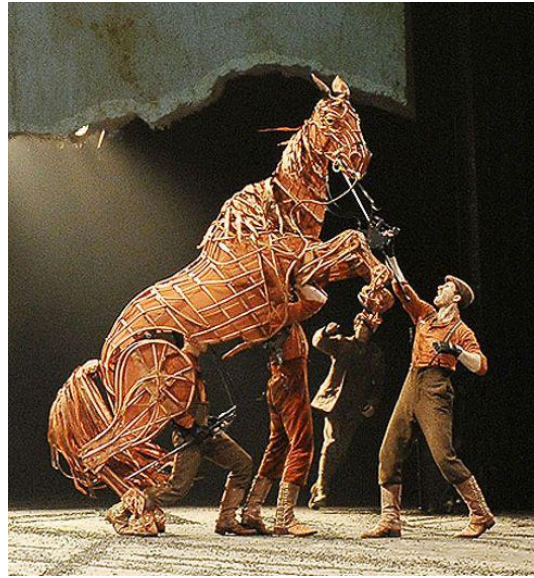
Y ello a pesar de que lo que se mostraba al espectador no era con exactitud un équido en su construcción plástica. El tamaño de las marionetas era forzosamente muy superior al tamaño real del mismo, con el fin de que dos actores cupieran en su interior y de que sus movimientos fueran fácilmente percibidos desde diferentes puntos del teatro. A estos dos marionetistas se sumaba un tercero, situado junto al animal, en el exterior, encargado de manipular los movimientos de su cabeza, y, finalmente, los propios actores, cuya interacción natural con la marioneta – dirigiéndose a ella, acariciándola, agarrándola con fuerza, cabalgándola, etc. – fomentaba el realismo de la escena. Los materiales, ligeros y transparentes, confeccionados en gran medida en poliéster, lejos de ocultar a los ocupantes de la carcasa, los ponía en evidencia ante la mirada del espectador, desvelando la grandeza de la ilusión teatral.

Con todo, todas estas distancias adoptadas respecto de un estricto realismo morfológico del animal se diluían inmediatamente tras su puesta en escena una vez el animal se activaba. Lejos de desviar la atención del público, dichas distancias morfológicas contribuían al realismo y a crear la impresión entre el público de hallarse frente a un caballo real. Con sus movimientos, el animal cobraba vida, y el espectador olvidaba rápidamente hallarse frente a una marioneta dirigida por

actores, para ver un caballo auténtico. Así lo percibió el autor de este artículo en el montaje de la obra que se llevó a cabo en el Lincoln Theatre de Nueva York en abril de 2014.



Las múltiples entrevistas incluidas en las grabaciones, ilustrativas de los preparativos llevados a cabo durante los ensayos, inciden en cómo los actores hubieron de estudiar profundamente el lenguaje equino para conseguir aprender a *pensar* como los propios animales. Sin duda tal proceso de transmutación epistemológica resultaba necesario dado que la visión de los marionetistas situados en el interior de la carcasa estaba profundamente limitada. Obligados a deshacerse de su propia humanidad, el aprendizaje y reencarnación de la animalidad era total sobre el escenario. “When someone’s treating you like a horse [...] you just start being animal”, declaraba Finn Caldwell, marionetista y actor (Millar, 2007: 91). Realistas en su figuración escénica, la ilusión se creaba por cómo los caballos desprendían emociones, por cómo se establecía una afectividad con los personajes propia de todo animal, destinada a forjar una unión entre especies.



El resultado es una marioneta que resulta *más real* sobre el escenario que un auténtico caballo amaestrado. En palabras de Parker-Starbuck (2013: 384), es paradójicamente en la ilusión teatral del équido cuando éste renace en su autenticidad. Mientras que la versión fílmica se limita a copiar el caballo, apropiándose de su imagen a través de una distanciadora tecnología animatrónica, en la cercanía de la experiencia teatral se produce su *reencarnación*. Acaso sea ése el significado que el director de la compañía sudafricana de marionetas, Basil Jones, buscaba conferir a la obra al decir que su intención era “turn nouns into verbs” (Grabsky & Bickerstaff, 2009), es decir, convertir al animal objeto en animal sujeto, con el fin de crear una obra “metamórfica más que metafórica”. El resultado es una puesta en escena en la que las marionetas no simbolizan, no significan, sino que *son*, cobran vida. Por medio de la encarnación que del caballo hacen los actores-marionetistas, el animal y su *animalidad* resucitan ante el espectador. La directora escénica, Marianne Elliott, describirá la experiencia como *magia*: “It’s magical. When you make them alive, they’re really there. And it’s even more magical than that : you can see the manipulators, and yet, the animal, that character is really there” (Millar, 2007: 50).

Cerramos este apartado del Informe con una reflexión en torno al caballo como marioneta. Baculante entre el teatro ecuestre y el circo, entre la novela y el cine, la versión teatral de la obra de Michael Morpurgo realiza una apuesta que constituye una toma de partido respecto del uso de los animales en los espectáculos públicos. Su reapropiación por parte de la marioneta anuncia un cambio de paradigma fundamentado en presupuestos tan éticos como artísticos. En tanto que reconstrucción técnico-etológica de un caballo, *War Horse* apuesta, paralelamente, por una rehabilitación de un arte protagonizado por animales, en que el referente no humano y la marioneta se yerguen como entidades creativas de primer orden. Lejos de ser únicamente una ficción juvenil,

destinada a un público todavía en formación – a ese *infans* que, etimológicamente, se asocia a la incapacidad de articular el logos tanto en niños como animales – la versión teatral de la novela propone un cambio del estatuto literario del animal (Alonso, 2015). Distanciándose de todos sus homólogos convertidos en metáforas educativas de generaciones de lectores, la obra de teatro se convierte en un ejercicio anti-anropocéntrico de empatía con un animal; un homenaje histórico destinado a resucitar por medio del teatro a todos los caballos sacrificados por la guerra.

II.C.- El mito y el caballo

La definición del mito resulta problemática en la medida en que el relato en sí no es propiamente literario sino religioso, al tiempo que no halla su origen en el texto escrito sino en el texto oral. El mito fue, originariamente, un relato transmitido en el seno de una comunidad, de generación en generación. Resulta, en consecuencia, harto difícil, restablecer genealógicamente una tradición oral primitiva, así como fechar con exactitud su origen o identificar su paternidad primigenia. Todo lo más, el historiador de la literatura y el antropólogo cultural pueden cernirse sobre las diferentes versiones escritas de cada uno de ellos, siendo la versión príncipe desconocida. La función del mito es siempre explicativa, para lo que se servirá de recurso didácticos o, si fuera necesario, visuales.

Cabe tener en cuenta que no todos los relatos legendarios son míticos: los cuentos de hadas, por ejemplo, no forman parte de esta categoría. Para que un relato adquiera la condición de mito requiere que haya sido recogido y objeto de reescritura repetidamente a través de los siglos, dando con ello lugar a múltiples versiones diferentes, todas ellas enriquecedoras las unas de las otras, sin que ninguna se imponga con mayor legitimidad o veracidad respecto del resto. Asimismo, el mito constituye una llamada a la reflexión: es porque aborda una realidad conocida por el lector que ejerce un innegable poder de fascinación. Su objeto no, sin embargo, aportar una respuesta definitiva a la cuestión planteada, sino incitar al receptor a que busque por sí mismo dicha respuesta. Como tal, el mito es una herramienta de conocimiento, bien de hechos históricos o políticos concretos, bien del propio individuo.

Las categorías clásicas del mito lo dividen en cuatro vertientes: a) **mitos cosmogónicos** (aquellos que desarrollan una teoría del nacimiento del universo, el paso de la nada a la materia); b) **mitos teogónicos** (explicativos de la formación progresiva de la tierra a partir de los elementos naturales como los océanos, las montañas, etc.); c) **mitos antropocéntricos** (relatan la aparición del hombre en la tierra); d) **mitos históricos** (que describen la creación de una ciudad o de una nación). Es posible distinguir, además, los denominados “**mitos modernos**” (el mito de Don Juan o el mito de

Fausto) siempre que en ellos se observe un cierto contenido que ligue al personaje a una naturaleza sagrada (el deseo de Don Juan o de Fausto de igualarse demiúrgicamente a la divinidad).

Respecto de la relación entre el caballo y el mito, la aparición misma del caballo en la iconografía occidental se remonta a las pinturas rupestres del paleolítico. Muy probablemente el hombre prehistórico trataba de esta manera de perpetuar la hermosura del animal plasmando su admiración en tintes litográficos, por lo que es posible afirmar que el caballo mitológico nace en la mente del hombre, constancia de que siempre relacionó al caballo con su vida en todos sus ámbitos como lo fueron la religión, la guerra, la paz, el agua, el aire, la tierra, el juego, la tragedia, etc., de ahí tejió historias fantásticas con caballos alados, de madera y metal, por esto recordaremos algunos caballos mitológicos más sobresalientes.

La **mitología bíblica** recupera la presencia del caballo de manera más tangencial que sus homólogas griega y romana, si bien los cuatro jinetes del apocalipsis, narrados en Biblia, dan cuenta de la potencia del équido en el imaginario cristiano a la hora de reconstruir el poder del animal que vehicula el mensaje divino.

Acaso sea la **mitología griega** aquella que más y mejor consagra la presencia de équidos en sus diferentes vertientes. Sin pretender abarcar todos aquellos que ocupan las páginas de sus principales tragediógrafos o narradores, el *caballo de Troya* en la *Odisea* y la *Ilíada* de Homero, así como más tarde, en la *Eneida* del poeta romano Virgilio, constituye el referente más notable de la vinculación del mito con el équido. Paladion, el nombre atribuido al caballo de madera construido por Epeo (el mejor carpintero de la región), con que los griegos consiguieron acceder en una Troya asediada, ha recibido múltiples interpretaciones que arrojan luz sobre el potencial simbólico del animal. Desde el caballo de madera gigante que habría servido de camuflaje a treinta hombres – la diversidad de fuentes aumenta esta cifra hasta diez mil, lo que resulta a todas luces inverosímil – hasta lo que podría haber sido una máquina de guerra similar a un ariete, un barco en cuyo interior se escondieron los asaltantes, o la metáfora de un terremoto, al ser Poseidón considerado el dios de los caballos, de los mares y de los terremotos. Otro caballo mítico de la literatura griega sería *Pegaso*, el caballo alado símbolo de la elevación lírica, por cuanto sobre su montura viajaban los poetas a través de los cielos hasta el monte Helicón.



Pegaso en un lécito (ca. 480-460 a. C.)

Las *amazonas* ocupan un lugar no menos importante en este apartado y merecen una mención especial aquí, habida cuenta de la perennidad con que su imagen recorre la tradición cultural occidental, fecunda en mitos, imágenes y leyendas protagonizadas por mujeres desnudas en contacto con animales salvajes o exóticos. Los grabados en sellos cilíndricos de la antigua Babilonia, en ánforas y vasijas fenicias, en amuletos, placas de terracota o de marfil ugaríticas, en estelas egipcias, o en figurinas de metal, esculturas y templos griegos arcaicos, entre una ingente variedad de herramientas, objetos ornamentales y monumentos conmemorativos, certifican la ubicuidad de este motivo recurrente en las culturas mediterráneas primitivas. La arqueología, en consonancia con la historia del arte, coincide en atribuir a tales imágenes un significado denotativo de la fertilidad de la mujer, así como del poder vinculado a su sexualidad, tal y como se desprende de su desnudez y de su proximidad física con animales como caballos, toros o leones. La yuxtaposición del animal y la mujer convierte a esta última, en palabras de Nannó Marinatos (2000), en un intermediario mágico y sobrenatural entre ambos mundos, una suerte de divinidad desnuda menor, que facilita el contacto entre el fiel y sus dioses. Desde Homero hasta el final del mundo antiguo, pasando por Esquilo, Herodoto, Plutarco o Virgilio, los relatos mitológicos de un pueblo de mujeres guerreras e independientes de los hombres, las amazonas, a las que se les atribuye la domesticación de los caballos, evidencian la estrecha conexión entre ambas especies a través de la incorporación de elementos griegos referentes al équido en sus propios patronímicos, tal y como su reina más famosa, Hipólita, recoge ya en su etimología (*hippos-lytos*¹, aquella que

¹ La traducción del griego admite dos significados, referentes cada uno a la versión masculina y femenina del patronímico. “ἵππο” se traduce por “caballo”, mientras que “-λυτος”, del griego “λύω”, “liberar”, pero también, “destruir”, remitiría tanto al hijo de Teseo, que muere a los pies de los caballos en el mar, cuanto a su variante femenina, Hipólita, “aquella que libera a los caballos. Los nombres de las amazonas hacen a

libera los caballos). La mitología clásica alimenta así la interpretación conferida a los hallazgos arqueológicos, y refrenda la conexión entre sexualidad y poder basada en la desnudez femenina, su independencia del hombre, y su capacidad para someter, por medio de su montura, a animales salvajes. Siglos más tarde, el folklore medieval se hará eco de estos testimonios artísticos y literarios por medio de leyendas que perennizan el vigor de la mujer desnuda a caballo, presente en la famosa cabalgada de la esposa del conde Léofric de Mercia, Lady Godiva, quien, según la leyenda, habría recorrido sin abrigo alguno las calles de Coventry con el fin de conseguir que su esposo redujera los impuestos de sus vasallos, provocando la ceguera de todos aquellos que osaran mirarla². El reflejo pictórico de tan poderosa imagen alcanza su máxima expresión en el periodo victoriano británico, a través de los retablos de Marshall Claxton (1850) o John Collier (1898), así como en el “Lady Godiva” del francés Jules Lefebvre (1890), o la obra, también homónima, del belga Joseph von Leirus (1870). La omnipresencia del mito de la mujer que reivindica su poder e independencia del hombre por medio de su dominio del caballo influenciará la percepción popular de las famosas *écuyères* decimonónicas Caroline Loyo, Émilie Loisset, Pauline Cuzent, Suzanne Valdon o Antoinette Lejars, ésta última homenajeadada en su estatua de Pradier, de 1852. La topografía circense supondrá un espacio de construcción de la feminidad y de emancipación gracias a la mirada del observador masculino – lo que Nichola A. Haxell (2000, 784) ha denominado la conjugación tradicional de la mirada del hombre y la “*to-be-looked-at-ness*” femenina –, destiladora de un deseo presente en la obra literaria de Huysmans, Balzac, Daudet, los Goncourt o Vallès, vinculado al erotismo de la exhibición de una mujer alejada del rol doméstico tradicional. El teatro se hará eco de esa misma mirada a través de dramas como *Mazeppa*, basados en la leyenda inmortalizada por Voltaire, Hugo y Byron, en el que el protagonista masculino, condenado a morir desnudo atado a lomos de un caballo liberado a la intemperie debido a su relación licenciosa con la esposa de un noble, será, en no pocas ocasiones, sustituido por figuras femeninas travestidas, como es el caso de la “*déesse du sexe*”, Adah Isaacs Menken, en Nueva York, en 1833, cuya presencia respondía a la explotación de su “*attraction érotique*” (Leveratto, 2006) frente al público masculino. Más recientemente, la sensualidad del cuerpo femenino desnudo, conjugada con la potencia física del caballo, han sido puestas de manifiesto en los espectáculos denominados “*diving horses*”, popularizados a finales del siglo XIX, en los que una mujer sucintamente ataviada, se lanzaba, a lomos de un caballo, desde varios metros de

menudo referencia a los caballos: Melanippe (caballo negro), Ainippe (caballo veloz), Alkippe (caballo poderoso), Hipomache (caballo guerrero), Philippis (quien ama los caballos), o Hipponike (corcel de la victoria). Sobre la etimología patronímica de la amazona, *cf.* Adrienne Mayor, *The Amazons: Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2014, p. 22.

² La expresión inglesa “*peeping Tom*”, sinónimo de “*voyeur*” o “*mirón*”, haría precisamente referencia a un sastre llamado Tom, incapaz de evitar mirar a la mujer desnuda. En relación con el personaje histórico de Lady Godiva que, efectivamente, existió en la Inglaterra del siglo XI, y su traslación legendaria, *cf.* Daniel Donoghue, *Lady Godiva: A Literary History of the Legend*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

altura, en un estanque de agua, sin protección alguna. Este tipo de entretenimientos populares serían inmortalizados durante la década de 1920, en Estados Unidos, a través de las gestas de Sonora Webster, quien perdería eventualmente la vista como consecuencia de un desprendimiento de retina provocado por un largo historial de saltos.

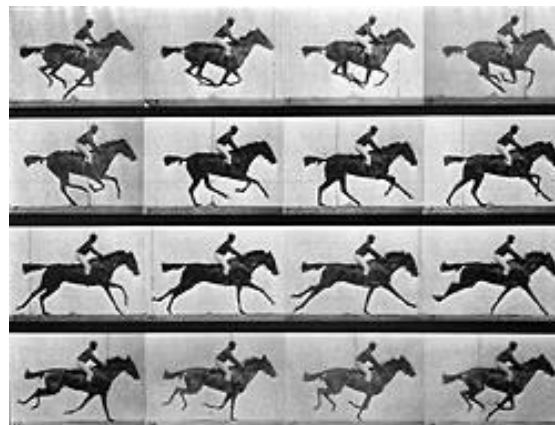
Una cohorte de caballos míticos completa este recorrido por el conjunto de relatos y leyendas vinculados a la Antigua Grecia, basculantes todos ellos entre dioses y héroes, cultos y prácticas rituales, sustantivos de la creación del mundo. *Argo*, el caballo de Xena; los caballos blancos que tiraban del carro de Apolo; *Athee*, el legendario caballo de Agamenón, rey de Micenas y de Argos en Grecia, bajo cuyas órdenes se inició la guerra contra Troya; *Poseidón*, mítico dios equino, que regaló a los humanos el primer caballo que pisó la tierra, y al que se le atribuye la figuración simbólica de las olas de los océanos, los ríos y los torrentes como metáforas de los équidos que tiran de un carro sobre la superficie de los mares; los caballos del sol: *Fregón* (cuya epistemología es harto iluminadora: *phlegon*, flama), *Filoteo* (representante del sol de oriente), *Eritrea* (alusivo del sol naciente de la aurora, similar al rojo del amanecer), *Pirois* (fuego) o *Lampis* (brillante), todos ellos de color blanco y tiraban de su carro. Pensemos, igualmente, en los seres que conjugan distintas morfologías compuestas cercanas a la teratología: *Hipocamelus*, el animal mitad caballo, mitad camello; *Ictiocentaurus*, aquel que conjugaba, de cintura para abajo, la fisonomía de un pez y las patas de un caballo, de cintura para arriba, la anatomía humana; *Hipogrifo*, el híbrido animal mitológico mitad équido, mitad caballo, similar a *Triple*, la diosa griega que se presenta con tres cabezas, siendo una de ellas de un caballo y, las dos otras, de oso y de perro; *Hipocampo* (que dará nombre, en lengua francesa, al caballo de mar), que según la descripción de Pausanias era un caballo con pecho y vientre de pez. Por último, no menos legendarios son *Fallas*, el caballo de Hércules, *Cliaro*, el caballo de Castor, domador de caballos y hermano de Pólux (remitentes, ambos, a los gemelos del zodiaco, presentes en el signo de Géminis); en *Deméter*, la diosa yegua representada con cuerpo de mujer y cabeza de équido, a menudo con serpientes enroscadas en las crines; o en los caballos que tiraban el carro de Aquiles (*Balio*, *Janto*, *Zefiro*, *Pedasoson*), de los que se rememora el llanto en el campo de batalla al descubrir que su auriga había sido postrada en el polvo por Héctor, así como su profética predicción de la muerte de Aquiles al haber sido dotados de voz por la diosa Hera.



III.- EL CABALLO EN LA CULTURA AUDIOVISUAL

III.A.- Cine. cine mudo; cine bélico; cine negro, cine dramático; cine social; cine cómico; cine deportivo; cine documental; cine musical; western

La historia del cine comienza con el caballo. A partir de la apuesta efectuada en 1872 por quien sería el fundador de la Universidad de Stanford, Leland Stanford, consistente en si las cuatro patas de un caballo tocan el suelo al mismo tiempo durante el galope, el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge fue contratado para, por medio del nuevo arte, identificar los puntos de apoyo del animal y aportar una probatura definitiva a la pregunta. La fotografía de Muybridge constituye la primera captura fotográfica cinegética, al tiempo que el prolegómeno de la imagen en movimiento que sería el cine.



Acaso sea el caballo, conjuntamente con el perro y el gato, aquel que más ha participado en la industria cinematográfica. Si, como hemos venido sosteniendo hasta ahora, la historia de los pueblos y de las civilizaciones se ha *escrito* a través del caballo, no es de extrañar que el texto cinematográfico se haya hecho eco e inspirado en él para la recreación de pasajes históricos, temas o símbolos en lo que los équidos desempeñan un papel esencial, ora como actor principal, ora como personaje secundario. En ambos casos, su presencia se revela indispensable para la obtención del efecto deseado y la construcción de un escenario, ya sea montados, como enjaezados o atados. Entrenados por medio de la doma y estableciendo una perfecta complicidad con el intérprete que los monta, entre ambos se establece una suerte de sintonía centáurica que unifica ambos cuerpos hasta el punto de que la actuación recae sobre ambos. El entrenamiento que siguen durante los meses de preparación anteriores a la producción cinematográfica se basan en una musculación completa, la puesta en forma del animal, relajación, trabajo en círculo (con el fin de acostumar al animal a la voz del humano), acrobacias y salidas al aire con el fin de facilitar su adaptación a los obstáculos naturales y elementos de la naturaleza, movimientos laterales, arranques al galope, paradas nítidas, cambios de pie o una iniciación al “arte de la caída”. El efecto buscado ha de ser logrado con precisión exacta en aras de un efecto de calidad ante la cámara. En definitiva, la etapa de doma tiene por objetivo crear una condición física del caballo comparable a la de un atleta, fundamentada en la respiración, musculación y flexibilidad, así como en la elección del terreno y de las condiciones físicas del rodaje.

La actuación del caballo lleva aparejada una inversión económica no desdeñable en la construcción de la escenografía, y ello desde antes del inicio mismo de la producción. El tiempo dedicado a reclutar al caballo para la gran pantalla, conjuntamente con las horas de entrenamiento – susceptibles de crear un lazo emocional con el experto y, eventualmente, con el actor – se acompaña de un uso sistemático de efectos visuales creados por el vestuario, la iluminación, el decorado, el sonido o la edición de la imagen, combinados todos ellos con la doma. Si un caballo que cojea ante el espectador es ciertamente producto de un entrenamiento físico, en el caso de un caballo que recibe el ataque de un depredador se trata de una superposición de imágenes, al igual que su caída por un barranco es, en realidad, la de un doble mecanizado, o su cuerpo en llamas es la de un espécimen cubierto con caparazón de amianto.



Los distintos géneros cinematográficos han acogido con predilección al caballo desde los inicios mismos del cine. Un breve recorrido por las principales producciones arroja luz sobre la versatilidad del animal a la hora de adecuarse a las exigencias técnicas de cada uno de ellos, al tiempo que su significativa plasticidad ante la cámara. La presencia ha adquirido tal importancia que la American Humane Association creó, en 1939, un premio Oscar para el mejor actor animal del año: el PATSY award (acrónimo que responde a *Picture Animal Top Star of the Year*). En la lista de ganadores es posible encontrar a Smokey, el caballo protagonista del wéstern *Cat Ballou* (Elliott Silverstein, 1965), *Gypsy*, el caballo de *Gypsy Colt* (Andrew Marton, 1954), o *King Cotton*, el équido de la comedia musical protagonizada por Cantinflas, *Pepe* (George Sydney, 1960). En Francia, el festival de películas protagonizadas por animales Cinémalia que se organiza en Beauvais, premió al caballo de *Lucky Luke*, Jolly Jumper. También en Francia, en Cabourg, el festival Equidia premia los mejores cortometrajes y documentales ecuestres.

El **cine mudo** es, qué duda cabe, el momento príncipe de la puesta de largo del caballo en la gran pantalla. Por cuanto, a principios de 1900, el componente esencial del cine mudo era la acción y su visualización por el espectador, para alcanzar tal efecto, el caballo constituía un referente de primera magnitud. De la mano de Stuart Blackton, *Lady Godiva* (1911) ponía frente al espectador el personaje, interpretado por Julia Swayne Gordon, de la esposa del conde Leofric of Mercia cabalgando desnuda por las calles de Coventry. Por supuesto, la acción ha de entenderse no sólo como movimiento físico del caballo, sino, también, como plasmación de una actividad visualmente llamativa que supliera la semántica del mensaje hablado – inexistente –, leído – por medio de los intertítulos destinados a transcribir los diálogos – o musicalizado – a través de la banda sonora de acompañamiento melódico. De la inserción de caballos en escenas allende del límite de su comprensión y capacidades físicas da cuenta la creación, en 1940, ya con los primeros *talkies* en las carteleras, de la creación de una oficina en Hollywood de la Humane Association y la aprobación de un número de regulaciones de carácter restrictivo respecto del uso de animales en los sets de filmación. La irrupción de los alambres de púas de plástico y armas desafiladas en contextos bélicos, de ventanas, puertas o transiciones contruidos en materiales blandos como el

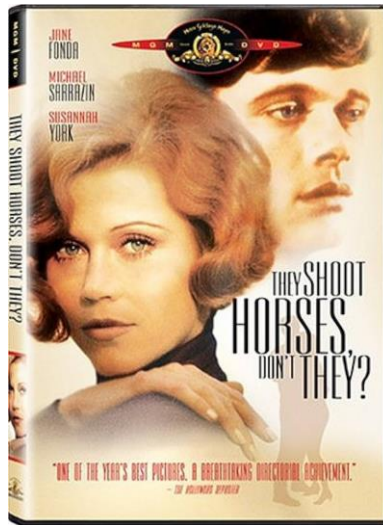
celofán o el azúcar, o el recurso a maniquíes en escenas de muerte, da cuenta de las condiciones en las cuales, con anterioridad a esa fecha, se situaba el caballo de rodaje.



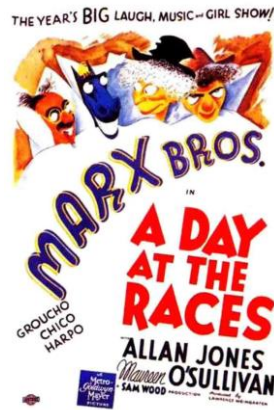
El **cine bélico** no exime del relato heroico al animal, como bien vio Steven Spielberg al adaptar la novela, también llevada al teatro, *War Horse* en 2011. Simultaneándose con el anterior, el **cine histórico** se hace eco de los mismos parámetros compositivos, si bien convirtiendo al animal en vector de transmisión de una época. *El último caballo*, de Edgar Neville (1950) narra la historia de Bucéfalo, el caballo que ha acompañado durante su periodo de instrucción militar a Fernando (interpretado por Fernando Fernán Gómez), y el regreso de ambos a un Madrid transformado por la industrialización en el que será imposible encontrar un espacio para conservar lo que se considera un vestigio del mundo rural.



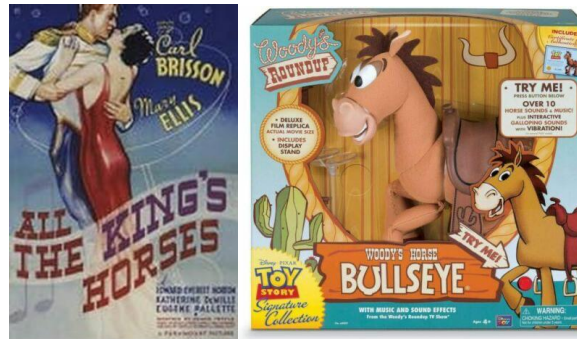
En relación con el **cine negro**, hemos mencionado, más arriba, la presencia de la cabeza decapitada del caballo en la saga literario de *El Padrino*, llevada al cine por Francis Ford Coppola en 1972 y el **cine dramático** hará del animal un trasunto del humano a la hora de generar tensión y presentar conflictos entre los individuos susceptibles de despertar un *pathos* sentimental. Es el caso de *They Shoot Horses, don't they?*, de Sydney Pollack, película de 1969 ambientada en el periodo de la Gran depresión, en la que diferentes parejas participan en una maratón de baile que durará semanas con la esperanza de ganar un sustancioso premio, si bien ninguna lo logrará a pesar del esfuerzo, y cuyo título remite a la práctica de sacrificar al caballo que se ha roto una pata. *The Mustang*, película de 2019, dirigida por Laure de Clermont-Tonnerre, un convicto se le ofrece la posibilidad de rehabilitarse entrenando a mustangs, siendo el caballo mucho más que un mero adyuvante en su terapia de conversión para transformarse en un reflejo del devenir del protagonista.



El **cine social**, con sus tintes de crítica, compromiso y denuncia, recurre al équido como elemento simbólico de transformación social así como víctima de una realidad en la que se pretende incidir por medio del relato fílmico. *El caballo de dos piernas*, de la directora iraní Samira Makhmalbaf (2008) se convierte, a través de la imagen del caballo que un joven campesino pide a su padre que le compre, en un subterfugio para narrar los horrores del conflicto afgano. En el polo opuesto del cine dramático y social encontramos el **cine cómico**, en el que reina, entre todas las producciones, una película que homenajea al caballo en todas sus vertientes: *Un día en las carreras*, de los hermanos Marx (1937). A través de Chistera, el rápido purasangre de salto que protagoniza todas las escenas cómicas del film, el cuarteto de actores da lugar a un sinfín de situaciones hilarantes – entre las que figura la sempiterna “parte contratante de la primera parte” – conjugadas con escenas enmarcadas en hipódromos, que parecen extraídas de un género con el que se funde por momentos: el **cine deportivo**. *Kentucky Pride*, de John Ford (1925), película muda de Fox Film sobre la vida de Beaumont, un criador y corredor de caballos, o *National Velvet*, de Clarence Brown (1944), constituyen dos hitos del género al hacer del cine una suerte de documental respecto de la realidad del caballo de carreras. No en vano, en el caso de Ford, la película incluía escenas del legendario Man o’War, uno de los purasangres más aclamados en Estados Unidos por haber ganado veinte de las veintiuna carreras en las que participó. Si los elementos de ficción alejan estas producciones del **cine documental** puro, *Unbranded*, de National Geographic, o *Equus, Story of the Horse*, ratifican las claves del género, sin por ello sustraer la acción de cierto dramatismo, tal y como es posible observar en el primero de ellos, cuya trama sigue los pasos de cuatro hombres, de México a Canadá, a lomos de un grupo de mustangs, en una travesía épica a lo largo de la geografía norteamericana.



El **cine musical** es igualmente apto a la inserción de caballos en escenas en las que las canciones o los bailes constituyen elementos clave para el desarrollo y evolución de sus respectivas tramas narrativas. Más que simples aditamentos, las melodías del cine musical son peldaños en el argumento de la película. *All the Kings' Horses*, comedia musical de 1935 dirigida por Frank Tuttle, recupera en su título el verso de la canción de cuna "Humpty Dumpty". En el terreno del **cine infantil de animación**, el cortometraje realizado por Walt Disney, *The Plow Boy* (Ub Iwerks, 1929) da paso, junto al personaje de Mickey Mouse, al caballo Horace Horsecollar. Más recientemente, *Spirit, Stallion of the Cimarron* (2002) producción de Dreamworks Pictures dirigida por Kelly Asbury y Lorna Cook, da vida al caballo que titula el film para narrar la conquista del Oeste a través de la mirada de un caballo, y acompasando animación tradicional y tecnología en 3D. Por último, *Bullseye*, el caballo de Woody en las saga *Toy Story* de Pixar (1995), constituye un referente en el **cine de animación digital**.



Por último, el género que más protagonismo ha atribuido al caballo es, sin lugar a dudas, el **western**. Resultaría imposible mencionar siquiera los centenares de títulos que han dado cabida al animal como protagonista, secundario, o simple “extra” en la aventura que fue la conquista del oeste norteamericano. Con todo, uno de ellos sobresale de manera singular entre todas ellas: *Centauros del desierto*, de John Ford (1956). Rodado en su totalidad en escenarios naturales, las persecuciones a caballo constituyen un hito que ha marcado el género, tanto por la calidad y complejidad del trabajo de grabación y edición de tan complejas escenas.



III.B.- Caballo y televisión

Habida cuenta de la penetración de la cultura televisiva en los hogares y de su constitución como un elemento fundacional de la unidad familiar, no es extraño que la televisión incorpore programas destinados a rastrear la presencia de caballos en la cultura. Tanto menos si, como hemos venido afirmando hasta aquí, el caballo constituye un componente esencial en la domesticación y en la vertebración de la sociedad moderna. Omnipresente en el resto de artes y espacios de entretenimiento, el formato televisivo no se sustrae a su presencia. En el caso de **programas de televisión con contenido didáctico-documental**, un ejemplo anclado en la televisión nacional sería *Ride* (TVE). El programa es una serie original de la Federación Ecuestre Internacional (FEI)

que profundiza en el mundo del caballo, centrándose en la cultura y el estilo de vida que lo rodea y explorando el vínculo que se crea entre humanos y équidos en cada uno de los contextos en los que interactúan. En *Ride*, cada uno de los episodios está construido a partir de una estructura propia y autoconclusiva, destinada a narrar con detalle el estilo de vida y la cultura del mundo ecuestre, yendo más allá del relato puramente deportivo, y dirigiéndose a todos los públicos. En formato digital, *Horse TV* (horsetv.es) constituye un referente en el que se desglosan todas las competiciones, noticias y programas de formación del universo ecuestre. En el contexto transatlántico americano, programas como *The Horse Whisperer*, basado en el libro homónimo de Monty Roberts, sigue a entrenadores de caballos que utilizan métodos amables y comprensivos con el animal para abordar problemas de comportamiento equinos. Por su parte *Iron Resurrection*, aunque no se centra exclusivamente en caballos, este programa dedicado a la restauración de vehículos a menudo incluye episodios en los que carruajes de todo tipo y coches de caballos clásicos son restaurados. El programa de televisión mexicano *Equis* está centrado en el mundo ecuestre, abordando temas como la cría, el entrenamiento, las competiciones y los cuidados ecuestres. El programa argentino *Equitación criolla*, está dedicado, como su propio título indica, a dicho estilo de monta y competición tradicional. *America's Heartland*, aunque no se centra exclusivamente en caballos, ofrece segmentos sobre la vida en el campo norteamericano e incluye historias y narraciones sobre caballos y la industria ecuestre en América. La serie de televisión canadiense *Heartland* se centra en una familia que dirige una clínica veterinaria equina, y aborda regularmente temas relacionados con el cuidado de los équidos. Por último, ya en Europa, el programa británico *Riders* sigue a jinetes y amazonas mientras se preparan para competiciones de salto y otros eventos ecuestres.



En el formato de entretenimiento, y, más concretamente, de **series televisivas de humor**, conviene destacar la *comedia de situación* que más tempranamente catapultó al caballo al estrellato de la pequeña pantalla. *Mister Ed*, de Walter R. Brooks (1961) para la CBS, relata las

proezas lingüísticas del caballo que da nombre a la serie, a partir de la comunicación que establece con los humanos, a los que a menudo supera en facultades intelectuales. Las reminiscencias de caballos hablantes protagonistas de diversos espectáculos propios de la cultura popular son más que evidentes en esta serie, recuperados para la televisión a través de la voz de ventrílocuos o de voces en off (en el caso de Mister Ed, la voz del animal corría a cargo de Allan Lane).



Presencias singulares de caballos en series de televisión en el marco de la **teleserie negra o dramática** sería *The Soprano*, creada por David Chase para HBO entre 1999 y 2007. Basada en la vida de una familia de origen italiano y con vinculaciones con la mafia en New Jersey, la serie incluye en su cuarta temporada al personaje de Pie-O-My, un caballo de carreras que servirá de vértice narrativo a diversos episodios y que acabará muriendo en el incendio de su establo. Por último, las **series de televisión animadas** dan también cabida al caballo como personaje principal. Es el caso de *Horse Land*, programa infantil animaldo que sigue las aventuras de un grupo de caballos que viven en un rancho, o de *BoJack Horseman*, serie de animación dirigida a un público adulto creada por Raphael Bob_Waksberg para Netflix (2014-2020). Recurriendo a la antropomorfización del équido y a la metanarración, la serie narra los devaneos de un caballo protagonista de series televisivas pasadas, venido a menos.

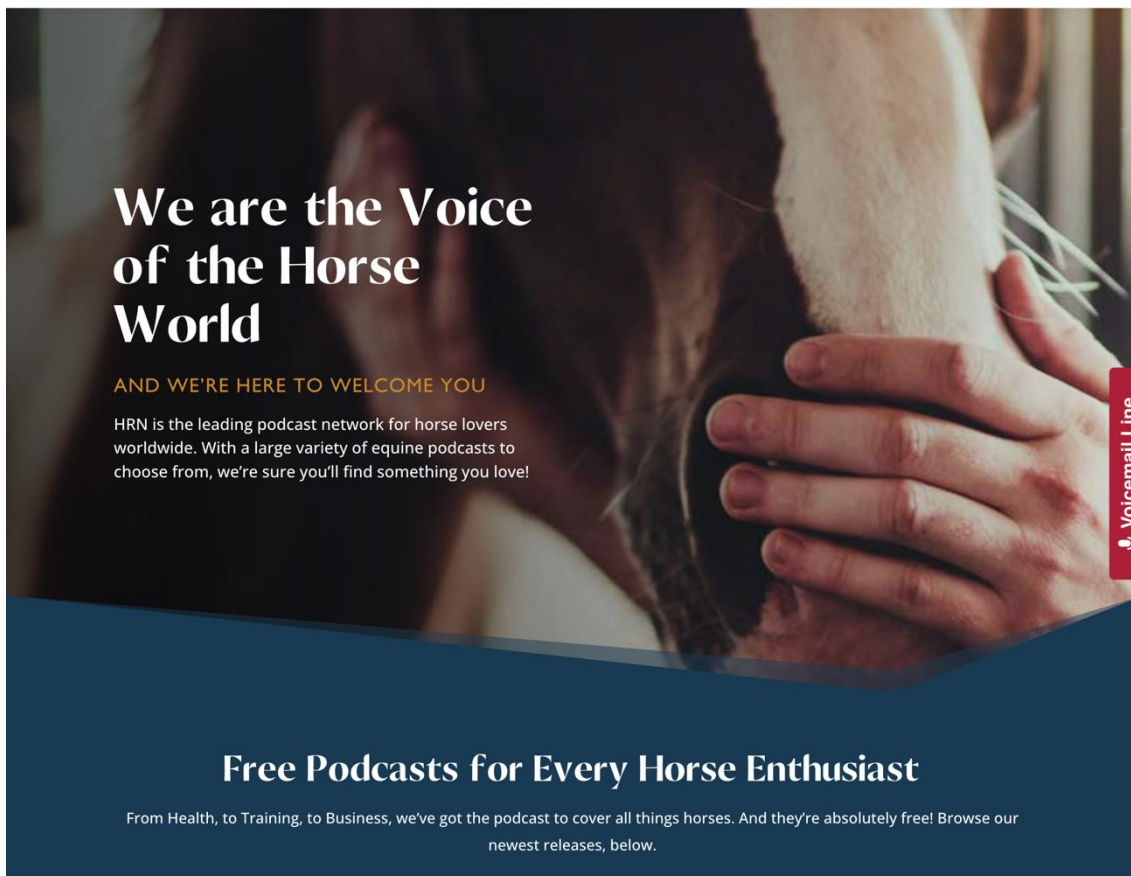
III.C.- Caballo y radio

Los programas de radio contruidos en torno al caballo son de variada naturaleza, atendiendo al horario de su programación, público destinatario y antena de retransmisión. Todos ellos suelen centrarse en una variedad de temas relacionados con la equitación, la cría, la salud equina y los eventos y certámenes ecuestres. *The Horse Radio Network* constituye un grupo de varios programas de radio en línea que versan sobre el universo hipológico, cada uno de ellos con un enfoque diferente (salud, cría, doma, etc.). Otros tantos similares serían *Horse Talk Radio*, *Horse*

Radio Show, Horse World Live, Equine Podcast, The Horse Show with Rick Lamb, Western Radio Show, o The Horse Talk Show completarían el elenco, distinguiéndose en función de su naturaleza, al incluir aspectos sobre disciplinas deportivas ecuestres, entrevistas con expertos, consejos para el cuidado, narraciones vinculadas al oeste americano, rodeos, o eventos locales. En España, aquel de mayor referencia sería *Rienda Suelta*, retransmitido por Radio Intereconomía, mientras que el podcast *Hablando de caballos* incluye noticias singulares sobre el mundo equino.



HOME SHOWS ABOUT ADVERTISE CONTACT CRUISE 2024



We are the Voice of the Horse World

AND WE'RE HERE TO WELCOME YOU

HRN is the leading podcast network for horse lovers worldwide. With a large variety of equine podcasts to choose from, we're sure you'll find something you love!

Free Podcasts for Every Horse Enthusiast

From Health, to Training, to Business, we've got the podcast to cover all things horses. And they're absolutely free! Browse our newest releases, below.

Voicemail Line

III.D.- Caballo y videojuego

Todas y cada una de las categorías de videojuego actuales recogen la figura del caballo como protagonista en alguna de sus producciones. En virtud de su dinamismo, carga cultural, adaptabilidad a diversos contextos, presencia en el imaginario del consumidor, y atracción como

símbolo mítico, el videojuego de acción, el arcade, los videojuegos deportivos, de estrategia, inmersivos o que emulan juegos de mesa se hacen lo integran como personaje principal con el que establecer una identificación por parte del jugador. Véanse, por ejemplo, los videojuegos de acción protagonizados por el équido *Breath of the Wild: The Legend of Zenda y Epona y los caballos* (2017); por Agro, en el caso de *Shadow of the Coloussus* (2005) o por Callus, en *The Last of Us* (AÑO). Todos ellos corresponden al denominado **videojuego de acción**, cuyo componente dinámico se construye en torno a la velocidad con que se desarrolla el juego, exigiendo un creciente grado de pericia, tiempo de reacción y destreza por parte del jugador.



En la categoría de **arcade**, esto es, aquellos programas de juegos inicialmente concebidos para las máquinas recreativas de antaño (o máquinas de arcade), y dotados de un mando, pedales y plataformas de apoyo de grandes dimensiones, destaca *Stampede* (1981). El videojuego, desarrollado hace cuatro décadas por Activision para la consola Atari 2600, invitaba al jugador a adoptar el papel de un vaquero cuya misión era, con la ayuda de su caballo, atrapar vacas en una especie de oeste americano primitivo. Indudablemente, la complejidad de programación de este tipo de videojuego responde al desarrollo informático de la época y, paralelamente, a la sencillez de la intriga del mismo.



Poco tiene que ver Stampede con los **videojuegos inmersivos** actuales en los que el jugador, a modo de avatar, penetra en la pantalla e integra la trama lúdica en todos los sentidos. La variedad de acciones en estos juegos es infinitamente superior a las de los arcades clásicos, de modo que se posibilitan numerosas soluciones diferentes y creativas a los problemas planteados en cada misión. Frente a la tiranía de la misión que impone el arcade clásico, el videojuego inmersivo exhibe una complejidad narrativa que lleva aparejada un cierto grado de imprevisibilidad paralelo a la multiplicidad de puntos de vista y enfoques susceptibles de dar resolución al problema. En este terreno, sobresale de manera singular *Horse Haven World Adventures* (2015), en el que se lleva a cabo una simulación de la experiencia equina. Para ello, la construcción del juego en primera persona es crucial.



Similares, si bien menos complejos en su formulación gráfica y programación, son los **videojuegos de estrategia**. La principal diferencia con los anteriores residiría en el enfoque y el punto de vista

del jugador: si el procedimiento inmersivo requiere una plena identificación visual, por parte del jugador, con la mirada del avatar plasmado en la pantalla, de modo que éste *sólo ve aquello que ve su avatar*, el videojuego de estrategia cede al jugador una mirada omnisciente, absoluta, del terreno de juego. De esta manera, se despliega ante él, cual tapiz, un mapa totalizador del terreno de juego, ante el cual poder desarrollar una estrategia definida. Tal es el caso, por ejemplo, de *Equilinox* (2018), a través del cual el jugador puede construir demiúrgicamente todo un ecosistema nutrido de plantas y animales, y ver cómo aquel florece y evoluciona. Primos lejanos de los videojuegos de estrategia son aquellos que inspiraron su desarrollo: los **juegos de mesa** tradicionales. La superficie estática ha dejado paso a la pantalla del ordenador, recreando el tablero, los dados, las fichas, las cartas y demás objetos que sustentan el universo conceptual del juego. *Go Sports Derby Dash* y *Winner's Circle* (2001) son basales a la hora de revivir el mundo de las apuestas deportivas de carreras de caballos.



Lo que nos lleva a la última categoría de esta sección protagonizada por videojuegos de caballos: los **videojuegos deportivos**. Basados en la simulación por parte de una consola o de una computadora del campo de deporte, este tipo de videojuego se caracteriza por espigar con creciente fidelidad todas y cada una de las características que componen un deporte en particular, acentuando tanto la estrategia en que se fundamenta el éxito en dicho deporte, cuanto la realidad del terreno de juego, sin renunciar a la mirada del espectador o al microcosmos de las apuestas. Así, en 1980, y en una consola casera, se lanzó el *Intelivision Horse Racing*, en el que el jugador, dotado de un presupuesto inicial, debía realizar apuestas sobre caballos según las características de cada uno de ellos, el terreno en que se llevaba a cabo la competición o las estadísticas. A través del éxito o de la derrota de sus monturas, el jugador podía ganar o perder y, con ello aumentar o no su presupuesto. *Family Jockey* (1987), *Winning Post* (1993), *Gallop Racer* (1996) continuarían la senda del universo de las carreras de caballos.



IV.- ARTE ECUESTRE

IV.1.- Introducción: de la pintura rupestre al siglo XX

Si bien las imágenes ecuestres más antiguas no pueden discutirse en términos de su valor como obras de arte según los principios actuales, ciertamente retratan una relación primigenia entre caballos y hombres en un sentido tan visual como histórico. El primer ejemplo de pinturas de caballos se remonta a las famosas cuevas de Lascaux en Francia, que contienen pinturas prehistóricas estimadas en 16,000 años de antigüedad, o las de la gruta Chauvet:



Por supuesto también en la Península Ibérica existe una grandísima colección de pinturas, hasta el extremo de que la cuestión científica de si el caballo que ha subsistido es sólo el moderno (hace 2000 años) o ha subsistido el caballo del paleolítico y pre-neolítico o inicios del neolítico, forma parte hoy del debate científico (descrito en varios entregables del presente proyecto). Por ello incluso una mera recopilación digital de las numerosas cuevas en las que el caballo aparece en la pintura rupestre de la Península Ibérica merecería la pena como tema a incluir en una subinfraestructura como eHorse. Sirva como mero ejemplo, no sólo el rock art sino la pintura de cuevas como por poner sólo dos ejemplos, las de Altamira, Tito Bustillo, y otras.



En el arte de la antigua Egipto y Grecia, así como en el arte romano, los caballos eran una visión común, en tanto que su anatomía fue estudiada y explorada con detalle. Con todo, en el arte cristiano y bizantino, el caballo sólo ocupa un lugar en el arte como parte del paisaje religioso dominante. El gran resurgimiento ocurrió con el período del Renacimiento, en el siglo XIV, cuando artistas italianos como Tiziano, Andrea Mantegna, Rafael e incluso Leonardo da Vinci les dieron cabida en sus respectivas obras. Esta tradición continuó en la era del Barroco, a través de las obras de pintores como Pedro Pablo Rubens, Antonio van Dyck y Diego Velázquez.

El hecho de que, independientemente de la nación de que se trate, el período histórico, la religión, la cultura, la tradición o la vida cotidiana, los caballos hayan hallado su lugar en la pintura a través de los siglos, traduce aquello visto hasta ahora en otras artes como la literatura o el cine, evidenciando su versatilidad y adaptabilidad a cada una de ellas, cuanto la voluntad de los creadores de plasmar sus múltiples funciones en la sociedad a través de la huella artística. La

polisemia inherente al caballo se recoge en la volubilidad de los subgéneros que le dan cabida: a través del arte militar se retrata a los caballos de batalla y a la caballería; en la pintura deportiva se immortalizan las más emblemáticas carreras de caballos que atrajeron a una pléyade de artistas debido a la fascinación del galope, la velocidad o la estructura muscular del animal. En la pintura del Oeste americano, trufada de sus tradicionales vaqueros y nativos americanos, el caballo representa una piedra singular del espacio, la defensa y la economía. Ya fuera por su uso como medio de transporte o herramienta de trabajo, o por su simbolismo como mecanismo de poder y prestigio para las élites, el caballo adquiere en la sociedad una importancia que el arte retrata de múltiples formas.



A medida que los deportes ecuestres se establecieron, primero con la dinastía Tudor y, siglos más tarde, a lo largo y ancho de la geografía francesa, un buen número de pintores fue invitado a presenciar carreras y otros juegos en los que el caballo capitalizaba el espectáculo. Uno de ellos sería el artista impresionista Edgar Degas, quien pintó muchas escenas tempranas de carreras, junto con Benjamin Marshall, Henry Thomas Alken, James Ward, John Frederick Herring Sr. y muchos más. En el siglo XVIII, George Stubbs se granjeó un nombre como “el pintor de caballos”, ya que produjo numerosos dibujos anatómicos del animal tras pasar dieciocho meses diseccionando cadáveres equinos. Pero quizás los ejemplos más famosos de pinturas ecuestres hasta la fecha fueron creados por los artistas románticos franceses Théodore Géricault y Eugène Delacroix, habida cuenta del lugar que ocupa el animal en sus respectivas obras. El romanticismo es, muy probablemente, el periodo de mayor expansión de la pintura ecuestre al ser el momento en que más y mejor se canalizaron los atributos físicos, sentimientos y símbolos que a menudo se atribuyen al animal. La nobleza, fuerza, valor y solidaridad que establece con el jinete, constituyen espejos que se proyectan en el humano, fomentando entre ambos la fluidez y la reciprocidad de rasgos.



Edgar Degas.

Caballos de carreras antes de la salida (1862)

A principios del siglo XX, las pinturas de caballos encontraron su lugar en movimientos como el cubismo, el surrealismo y el expresionismo. Artistas como Wassily Kandinsky, Jean Metzinger, Francis Picabia y Joan Miró representaron, sin excepción, a los corceles, variando en estilo, entorno y significado. En muchos de estos casos, los caballos rara vez formaban parte de un tema histórico, sino que se incorporaban como parte de una visión artística, acaso debido sencillamente a su belleza.

Como se verá más adelante, España, y en concreto Andalucía, pueden considerarse a la cabeza de los movimientos más vanguardistas del siglo XX, pues tanto Picasso como el expresionismo, en España, son expresión de cómo el caballo está omnipresente. Se remite al apartado sobre el caballo y Andalucía

IV.2.- Caballo, tecnología y bioarte

Las prácticas artísticas contemporáneas contemplan la integración conjuntiva de, por un lado, las diferentes plásticas y visuales tradicionales, con, por otro, las más recientes técnicas derivadas de la biotecnología, dando lugar a lo que se ha denominado, desde el último cuarto del siglo XX, **bioarte**. La creación artística que se sustenta en un uso de la biología como mecanismo y herramienta sustantivos al nacimiento de la obra – véase, por ejemplo, el caso del arte transgénico de Eduardo Kac, uno de los primeros incursores en esta práctica, y su creación “Alba”, consistente en un conejo fluorescente verde expuesto en Francia – da lugar a una serie de

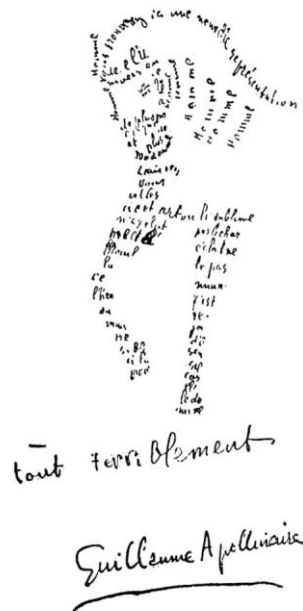
interrogantes científicos, éticos y culturales, vinculados a la posibilidad que abre la ingeniería genética para hermanar especies.

En el caso del caballo, uno de los ejemplos más extremos es aquel llevado a cabo por el *Art Orienté Project*, a cargo de Marie Laval-Jeantet y Benoît Magin, en 2011, a través de la bioperformance *Que le cheval vive en moi!* (¡Que el caballo viva en mí!). Partiendo de la hipótesis de que todos los seres vivos son hermanos de sangre, la artista, durante tres años, siguió un proceso de mitridatismo de inmunoglobulina durante tres años antes de sentarse en la camilla de un laboratorio y prestarse a la transfusión de sangre de caballo en su propio cuerpo. La performance adquiría un triple nivel escenográfico: teatral, experimental y plástica. Teatral, en primer lugar, por cuanto la puesta en escena de Jeantet trataba de ampliar la noción de actuación y espacio teatral convencionales. Jeantet se refiere al espectáculo con el término de “microactuación” (*microperformativity*) al desarrollarse ésta a dos niveles: uno epidérmico y otro molecular, siendo este último el más importante e invisible. Asimismo, la perennidad de esta escena perpetua – pues la transfusión sanguínea está destinada a permanecer en su cuerpo – no sólo conculcaba el principio de transitoriedad de la praxis teatral, sino que, al mismo tiempo, anihilaba el principio de *representación* al omitir en todo momento una reproducción mimética, a favor del de la *presentación*. En un segundo lugar, la vertiente experimental de la artista se materializaba en las variaciones de su ritmo cardíaco, respiración, temperatura y su “devenir caballo”, en términos de Deleuze y Guattari. Esta vertiente se completaba, además, con la incorporación en sus piernas de dos prótesis de patas de caballo con las que se desplazaba a la altura del équido en el interior de la sala de transfusiones. Por último, la *performance* vehiculaba una vertiente plástica en la medida en que la artista exponía en el interior de unas pequeñas cajas metálicas que simulaban viejos relicarios los principales hitos en la mezcla de sangres. Contenedoras de una suerte de sangre de centauro, Jeantet nos daba a entender que todos los seres vivos del planeta son, en última instancia, el resultado de una mezcla de sangres.



IV.3.- Caballo y poesía visual

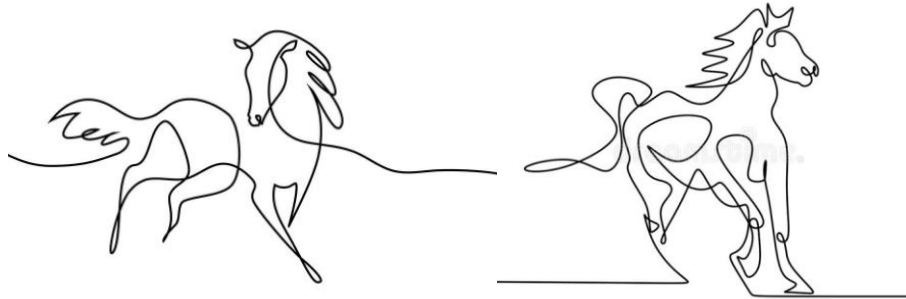
La lírica hipológica no podía omitir la práctica que mejor ha logrado aunar la visualización material de la imagen por medio de la palabra en verso, que es el **caligrama**. Si la etimología griega nos proporciona ya las claves del significado de esa bella escritura gráfica que constituye el poema caligramático, acaso sea Apollinaire quien, amén de ser su popularizador a inicios del siglo XX, más haya contribuido a la diseminación del arte lírico ecuestre con sus “Chevaux de frise” (1918), profundamente influenciado por su experiencia bélica durante la Primera Guerra Mundial.



IV.4.- Caballo, corrientes artísticas populares y tecnologías digitales: One Line Art, Haida Art y Ledger Art.

El arte, no muere. Se crea y recrea sin límite en el tiempo. Y las modernas tecnologías digitales al favorecer la expansión de su divulgación crean constantes formas nuevas de expresión.

Un ejemplo muy llamativo es la recientísima “explosión” del arte pictórico **One Line Art**, es decir, de cualquier imagen que se compone de distintas líneas rectas y curvas totalmente continuas sobre un fondo (generalmente sin formato, en blanco) y que, no podía realmente esperarse otra cosa, también ha llegado al caballo como objeto de la misma.



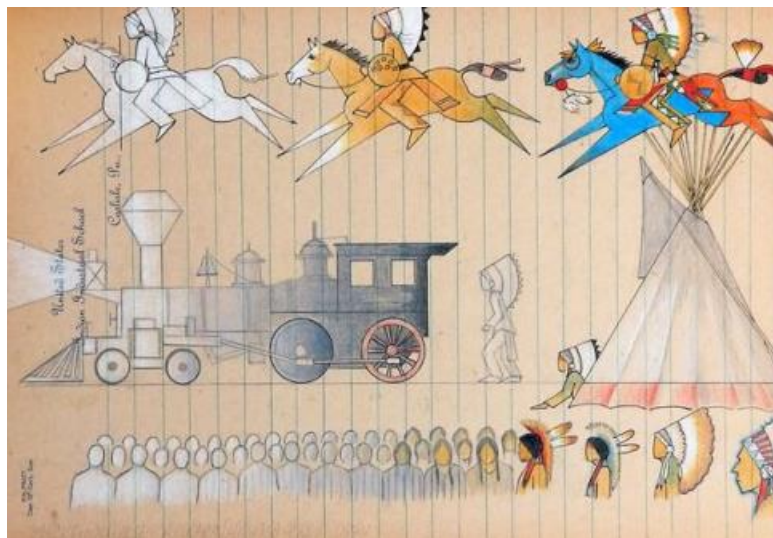
Podrían citarse otros muchos ejemplos, y de arte, incluso, de gran valor económico, pero por limitarnos a algunos de ellos, merece la pena, en primer lugar, recordar que la vinculación de los conocimientos tradicionales, en especial los indígenas, con las tecnologías digitales han dado lugar a fórmulas de expresión artística que sólo su combinación de los conocimientos tradicionales (véase el entregable correspondiente al Anexo II.1.4.e) puede dar lugar a formas estéticas de expresión identitaria y singular.

La inclusión del caballo en el **arte Haida** de los nativos del Noroeste de EE.UU. y Canadá, pese a que el caballo no es una animal totémico, es una buena muestra de ello (Vid. Alonso García *et al*, Native American “Horse Culture” JAL&IAWS 2021).



Lo mismo cabe decir del renacimiento del **Ledger Art**, arte que empezaron a utilizar los prisioneros nativos a finales de los años 80 del siglo XIX para no aburrirse en las “clases” y educación que recibían en el Este para imbuirles la cultura occidental europea, y que en las últimas décadas del

presente siglo ha recibido una expansión tan importante que ha convertido en patrimonio histórico-artístico (*national heritage*) los precedentes “perdidos” de aquellas expresiones artísticas de aquel periodo del siglo XIX. (Vid. igualmente, Alonso García et al, Native American “Horse Culture” JAL&IAWS 2021).



IV.5.- Caballo y arte carcelario

Y es curioso como el arte carcelario, hoy patrimonio histórico en su formato de Ledger Art, en realidad es universal.

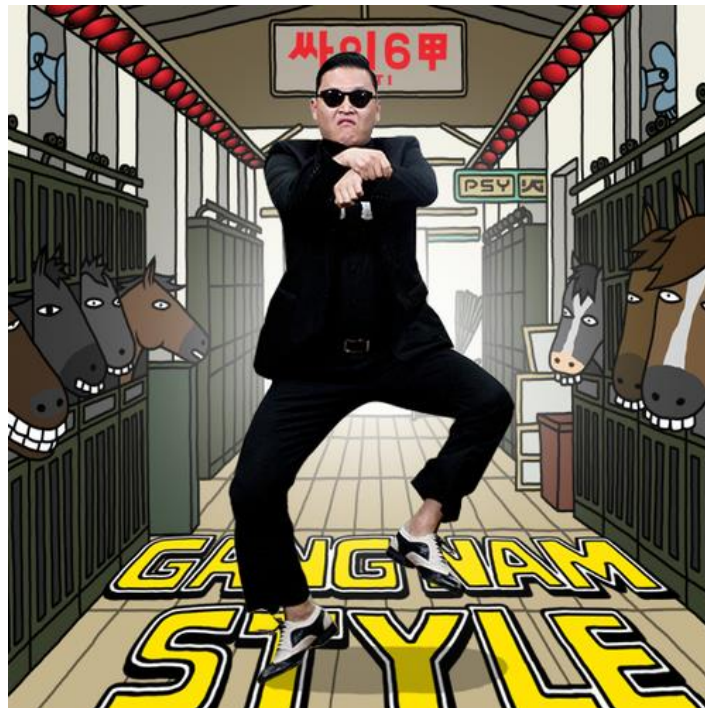
En el marco de las topografías conmemorativas de la cultura ecuestre, conviene señalar un espacio escasamente reconocido de creación, que a lo largo de las últimas décadas ha ido adquiriendo mayor relevancia internacional. El denominado arte carcelario, esto es, aquel cuyo origen topológico se ubica en una penitenciaría y sus creadores responden a internos que, durante el periodo de encarcelamiento, se entregan a la expresión libre y espontáneo de un impulso artístico, independientemente de su formación al respecto, resulta de interés toda vez que representa el testimonio plástico de quienes se hayan al margen del sistema social y económico. El Museo de Arte y Artesanía de Linares, en Chile, posee una colección de arte carcelario dotada de 34 piezas entre las que destacan figuras ecuestres de diferentes tamaños y materiales, cuya finalidad bascula entre el ludismo, el ocio y la artesanía decorativa.



IV.6.- El caballo en la música popular

Si el caballo está presente en la **música clásica** – el poema sinfónico Mazeppa, de Franz Liszt (1851) es un referente en este sentido – el conjunto de géneros musicales que están dirigidos al gran público sin especificación de adscripción cultural teórica o estructural avanzada y escrita ha recogido la figura del caballo en cada una de sus manifestaciones. Un somero listado a los principales géneros de la música popular acredita su omnipresencia, tal y como ocurre con la literatura o el arte. La **balada** (“Ballad of a Runaway Horse”, de Emmylou Harris), el **soul** (“Black Horse and the Cherry Tree”, de KT Tunstall o “Funky Funky Horse”, de Lester Young), el **jazz** (“Who’s Gonna Ride Your Wild Horses”, de The Cooltrane Quartet; “The Headless Horseman”, de Bing Crosby), el **rap** y el **hip hop** (“Ride The Horse”, de Vanilla Ice; “High Horse”, de Nelly Breland y Blanco Brown, “I’m Thinking About Horses”, de Mansionz, o “Riding Horses in Illinois”, de Lil B), el **pop** (“Wild Horses”, de Taylor Swift, “Runaway Horses”, de Belinda Carlisle, “Dark Horse”, de Katy Perry), el **rock** (“Wild Horses”, de The Rolling Stones, “A Horse With No Name”, de America; “Who’s Gonna Ride Your Wild Horses”, de U2, “Bring On Your Dancing Horses”, de Echo and the Bunnymen; “Chasin’ Wild Horses”, de Bruce Sprinsgteen), el **country** (Lil Nas y Billy Ray Cyrus con

su “Old Town Road”; Kacey Musgraves con “High Horse”; “A Horse in the Country”, de Cowboy Junkies o “Tennessee Stud”, de Johnny Cash), el **gospel** (“A Thousand Horses”, de Preaching to the Choir; “The Horse and the Rider”, de Embassy Worship), la **música dance** y **electrónica** (el archiconocido himno gestual y musical de PSY, “Gangnam Style”), el **reggae** (la versión de Superlove, “Horse With No Name”), el **reggaetón** (“Poem to a Horse”, de Shakira), la **salsa** (Oscar de León y su “Monta mi caballo”; “El Caballo viejo” de Roberto Torres; “Caballo Pelotero” de El gran combo de Puerto Rico; o el “Son del caballo”, de Joe Arroyo), el **Heavy Metal** (“American Horse”, de The Cult; “Crazy Horses”, de The Osmonds), la **bossanova** (“Wild Horses”, de Karen Souza), las **rancheras** (predomina aquí Antonio Aguilar y sus corridos “Caballo de patas blancas”, “Caballo prieto de azabache”) o las **canciones infantiles** (la granja de Zenón y su “Caballo percherón”, o el Reino infantil con “Tiene mi caballo”). Todos estos géneros evidencian una ubicuidad de la figura ecuestre que va más allá de la geografía transcontinental; la época; la clase social adscrita a cada uno de ellos; el género (la masculinidad o la feminidad) vehiculado por el artista y proyectado en el receptor; la edad; la etnicidad o cualquier otro parámetro adicional que, desde los estudios culturales, pudiese taxonomizarse. La presencia del caballo en el flamenco será repertoriada más adelante en el epígrafe correspondiente al caballo en Andalucía.

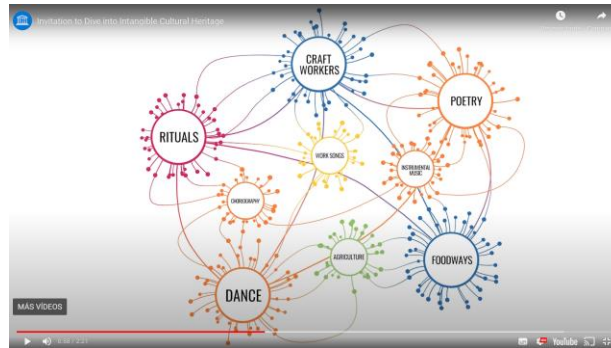


V.- ESCULTURA ECUESTRE

El sintagma “escultura ecuestre” describe una estatua de jinete (masculino femenino) montado sobre los lomos de un caballo. A diferencia de una “estatua equina”, que requiere únicamente la presencia del animal, la estatua ecuestre exige la presencia de sendas especies. La estatua constituye un desafío para el escultor por cuanto conlleva aparejada una importante dificultad derivada de la obtención del equilibrio y del soporte de peso. La inmortal estatua ecuestre de Ricardo Corazón de León (1856) de Carlo Marochetti frente al Parlamento británico o el imponente monumento a Pedro el Grande, “El jinete de bronce” (177) de Étienne-Maurice Falconet, constituyen dos hitos mayores de este arte en los que el equilibrio de los materiales representa un desafío tanto a la gravedad cuanto a las técnicas escultóricas habituales. Otras majestuosas estatuas equinas sería el caballo de mármol de Guillaume Coustou, conservado en el Louvre, de título “El caballo margoso” (1739-1745), o el caballo de bronce de Pierre-Louis Rouillard (1878), conservado en el Musée d’Orsay de París. Los relieves ecuestres no son menos importantes: véanse, por ejemplo, la estatua ecuestre de Khosrau II, el último gran representante del imperio sasánida, montado sobre su caballo favorito, ejemplo paradigmático del Arte persa antiguo. Históricamente, y más concretamente en la época romana, el retrato ecuestre constituía una prerrogativa imperial, pues sólo los emperadores disponían del privilegio de ser inmortalizados por medio de la escultura ecuestre. Será a partir del Renacimiento que los reyes pero también militares de alto rango puedan ser representados a caballo, y conmemorar así sus hazañas militares y poder político.

VI.- EL CABALLO Y LA EQUITACIÓN COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD DE LA UNESCO.

Hasta tal grado la cultura del caballo es relevante que, creada en 2006 (fecha de entrada en vigor del tratado, de 2003) por la UNESCO la figura del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, adicional a las clásicas del patrimonio artístico y del patrimonio natural, o mixto de ambos, al menos hay dos bienes inmateriales relacionados con la cultura del caballo en el Listado oficial, <https://ich.unesco.org/en/lists>:



- desde 2011 la Marcha de los Reyes, en la República Checa; y la Equitación Tradicional de Francia



- desde 2013 la pesca de la sardina a caballo de Oostduinkerke , en Hungría Chovqan, la competición tradicional a caballo de Karabakh , en Azerbaijón:



- desde 2015 la Escuela Española de Equitación de Viena:



- desde 2016, la tradición ecuestre de la Charrería mexicana:



- desde 2017, las competiciones tradicionales de Kok boru, en Kirguistán, o el juego a caballo, acompañado de música y de historias orales tradicionales de Chogān, en Irán:



- desde 2018, los ritos primaverales de caballo kazajo:



- y desde 2022, las tradiciones de cría del caballo Lippizano en Viena, en la corte imperial de los Habsburgo de Austria:



Y en la lista pueden consultarse otros supuestos en los que, aunque el caballo no es el protagonista, si forma parte del mismo, como, por ejemplo, el torneo de Sinjska Alka en Croacia, el festival tradicional de Naadam, en Mongolia, o la feria invernal de Houtem Jaarmarkt de Flandes, en Bélgica, entre algunos otros más.



Si, con la excepción del caballo Lipizzano, en general son eventos, vida social de humanos utilizando caballos, lo que se ha declarado patrimonio de la UNESCO la propuesta de designación de la equitación portugués tiene una variante que hace más atractiva todavía la utilización de las tecnologías digitales pues se basa, toda ella, en datos fenológicos de la raza de los garranos (el

çélebre “paso trabado”). Este *trait* de la citada raza es objeto de estudio en el entregable correspondiente al Anexo II.1.4.i). Pero lo que es menos conocido es esa propuesta en sí misma y la articulación de las humanidades y la ciencia en que se basa el mismo.

Ello fue objeto de estudio y análisis en un capítulo de un libro que está totalmente agotado al ser un libro de publicidad institucional del Distrito de Viana do Castelo del no la Región Norte de Portugal. Con su autorización se aporta como anexo 2 para conocimiento del mismo por el ERIC ya que permitiría desarrollar aplicaciones concretas como se verá en el citado entregable, así como, por supuesto, en las conclusiones de éste.

VII.- EL CABALLO Y ANDALUCÍA

La relación entre el caballo y Andalucía es profunda e histórica, toda vez que esta región ha desempeñado un papel fundamental en la crianza, la domesticación y la promoción de caballos a lo largo de los siglos. Así, por ejemplo, en el terreno de la crianza y la tradición ecuestre, Andalucía adquiere notable reputación en la crianza de razas equinas de renombre, como el caballo andaluz, el caballo árabe y el caballo español (el denominado Pura Raza Española). Estas razas son apreciadas por su belleza, elegancia y habilidades en la equitación. Igualmente, Andalucía es sede de la Real Escuela Andaluz del Arte Ecuestre, ubicada en Jerez de la Frontera. Esta institución es mundialmente reconocida por su trabajo en la preservación y promoción del caballo español y el arte ecuestre, a través de las exhibiciones y espectáculos que organizan cuya finalidad es poner de manifiesto la destreza y la gracia del équido. La feria de Abril de Sevilla es, además, uno de los acontecimiento socioculturales y festivos más emblemáticos de Andalucía, al dar cabida a desfiles y exhibiciones ecuestres en los que se muestran caballos de pura raza española y carruajes tradicionales. Por último, conviene realizar una alusión al deporte ecuestre. Andalucía es un importante centro para la equitación deportiva de España. La región alberga numerosos clubes hípicos, instalaciones para la práctica de deportes ecuestres como la doma clásica, la equitación de salto y el polo, al tiempo que es un lugar de entrenamiento para jinetes y amazonas destacados.

En el terreno de la narrativa andaluza, el caballo ha sido, también, un elemento recurrente a lo largo de la historia literaria, desempeñando diversos papeles y funciones en la novela. Ya sea como medio de transporte, como personaje central, como símbolo de libertad, de elegancia y de belleza, como arma de guerra, o como referencia al mundo ecuestre de la cría y la doma, el caballo constituye un elemento visual y emocional clave en la ficción narrativa.

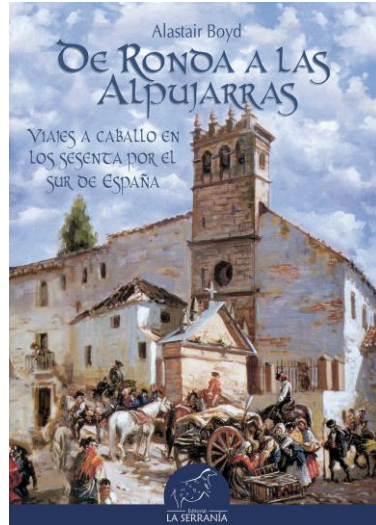
Títulos narrativos de autores andaluces cuyas obras giren en torno al universo ecuestre, bien como personaje principal, bien como elemento capital de la trama, son multitud, al margen de que sus autores sean originarios de la región. Caballos andaluces, de José María Camacho, El caballo andaluz: una forma diferente de leer, de Jenny Villasana, los ensayos La crisis del caballo andaluz y Alrededor del Caballo español, de Ruy de Andrade, son ejemplos de géneros completamente distintos si bien complementarios a la hora de cartografiar el caballo andaluz.

En el terreno de la **lírica**, la estirpe de poetas que han dado voz a través de sus versos al caballo son legión. Estableciendo un breve recorrido cronológico, la **balada lírica** del cordobés, Luis de Góngora, de título “Entre los sueltos caballos de los vencidos cenetes” plasma, por medio del verso octosílabo, la pasión humana de un superviviente de la batalla a través de la imagen de esos caballos que, tras la batalla, “por el campo buscaban / entre lo rojo lo verde”. En esta misma línea, también Antonio Machado recogerá la imagen ecuestre en su **parábola** “Era un niño que soñaba”, a través de la imagen del “caballito de cartón” como metáfora de los inasibles sueños de un niño que, al despertar, se desvanecen irremediamente frente a la realidad.

La Generación del 27 es prolija en su loa al caballo. El **romance lírico histórico** de Federico García Lorca, “Burla de Don Pedro a Caballo”, (1927), introduce el tema cómico explicativo de su título para conjugarlo con el tono trágico y melancólico del yo lírico. Incluido en la sección final del *Romancero gitano*, el caballo es una presencia en el verso al tiempo que su muerte constituye una elipsis (“Entre los azafranes / han encontrado muerto / el sombrío caballo / de Don Pedro” (289) similar a las “lagunas” con que Lorca subtitula el poema. El poeta de Moguer, Juan Ramón Jiménez, escribe su “El poeta a caballo” durante su primera etapa, uniendo el destino de ambas figuras a través de versos octosílabos que inducen a una consonancia entre los sentidos del humano y el resto de elementos naturales que le rodean. Aunque, quizá, el mayor canto a la estirpe cartujana proceda de la mano de Rafael Alberti. En el “Poema a los Caballos andaluces”, el poeta gaditano traslada a la métrica el paso y movimiento del animal al que admira, pues “sois los altos caballos inmortales / hijos del sol y espumas musicales”.

La **novela de viajes** se hace también eco del territorio andaluz como espacio privilegiado de las andanzas a caballo, siendo la montura no sólo un medio de locomoción sino, además, un mecanismo que facilita la comunión con el terreno, la atmósfera y el simbolismo del paisaje. El clásico de Alastair Boyd, *De Ronda a las alpujarras. Viajes a caballo por el sur de España*, es un referente en este tipo de narrativa, al obrar el caballo en tanto que elemento sincrético entre el pasado y el presente de la región. Sumergiéndonos en la década de 1960, en una Andalucía todavía previa al desarrollismo que haría desaparecer buena parte de los antiguos caminos de ganaderos y arrieros, Boyd nos permite acceder a un escenario casi intacto y preservado del paso

del tiempo, adentrándonos en un paraje histórico poblados de cañadas reales, posadas y hospederías ancestrales de las sierras que recorre a lomos del caballo.



Ciertamente la cultura del caballo español, especialmente del caballo de Andalucía, al menos desde 1570 se centralizó en Córdoba, en cuyas Reales Caballerizas empieza la zootecnia del Caballo de Reyes, hoy Caballo Pura Raza Española, los archivos y documentos que dieron lugar a su creación, perfectamente documentada, fue descubierta por pura casualidad en el Archivo de Simancas.

El excelente documental de Francisco Javier Fernández Bordonada sobre el caballo Pura Sangre Española da cuenta de ese dato a partir del minuto 27:30. Y cortesía, singular, hasta el momento en que esté accesible al público el mismo y siempre bajo firma previa de confidencialidad y asunción de responsabilidad por filtraciones, puede accederse al mismo por el ERIC o los beneficiarios Véase el Anexo 5 al presente entregable.

Pero no sólo dicho Archivo es de esencial recuperación mediante la digitalización de sus legajos y resto de documentos. Sin ir más lejos, miembros del equipo están familiarizados con la riqueza bibliográfica de la Escuela de Equitación - Real Maestranza de Caballería de Ronda. Pero el que a estas alturas no esté digitalizada para recuperar a modo de ejemplo, que sería esencial para la sostenibilidad, la información sobre la nutrición de los mismos es realmente una desgracia.

Por tanto, la literatura universal sobre el contacto en la relación humano-caballo es muy relevante para el futuro sostenible que se predica como inevitable en los años próximos tanto en España como en todo el mundo.

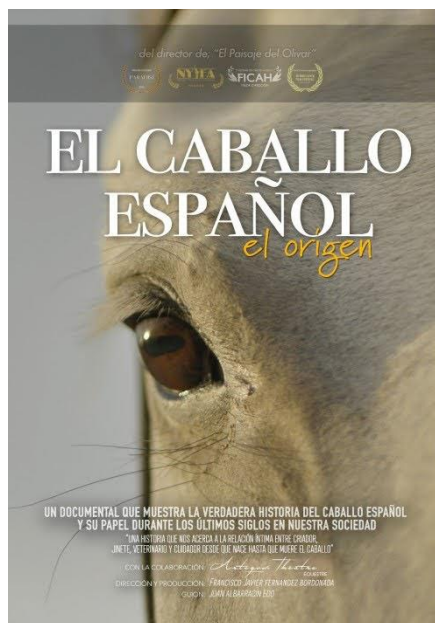


Los elementos de alta cultura que atraen la conjunción del caballo y el arte son múltiples, si bien a menudo estos quedan relegados a un segundo plano en favor de aquellos otros, de naturaleza popular, que los eclipsan. Es el caso de los **ballets ecuestres**, tan presentes, como hemos visto en el presente Informe, en la cultura francesa, y que, sin embargo, en el terreno cultural español se antojan ser en exceso residuales. Sirva de ejemplo de lo anterior el espectáculo *Cómo bailan los caballos andaluces*, celebrado en la Fundación Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre. Auténtico ballet protagonizado por caballos y acompañado de melodías musicales ancladas también en España y un vestuario extraído del siglo XVIII, el espectáculo combina ejercicios de doma clásica y vaquera taraceados por una coreografía extraída de la equitación tradicional



El **cine documental** no puede sino recoger toda esta tradición de la manera más fidedigna aunando contenido pedagógico y entretenimiento audiovisual. Si los caballos pueblan centenares de películas ambientadas en Andalucía, destaca la reciente documental *El caballo Español*, el origen, del director malagueño Francisco Javier Fernández Bordonada. Tomando como punto de partida el testimonio personal de ganaderos, criadores, artistas ecuestres, veterinarios y jinetes,

Fernández Bordonada nos sumerge de manera interdisciplinar en la historia del caballo indagando en el origen de su singular raza, desde el Paleolítico superior hasta la actualidad. El documental es, al tiempo, una historia cultural del caballo y de Andalucía; una visión de Andalucía vista a través del desarrollo de la cultura ecuestre, y un ejemplo de cómo aquella ha sido profundamente impregnada de la simbología equina. En concreto todo el, minutos 20-21, o el Capítulo 4. Minutos 29 a 37 aproximadamente, pero muy especialmente el Capítulo 3 completo (a partir del minuto 23:54 que se titula El Arte del Caballo, todos los cuales, pero este último en especial, se dedican al arte (Artequus Théâtre), ofreciendo la misma o incluso más importancia que el resto de los temas tratados en el documental que tantos premios internacionales ha recibido y donde además hay un reconocimiento explícito de que este arte en realidad es creación y desarrollo de la cultura francesa (minuto 24:15), que en parte, por tanto, se importa en gran medida a España especialmente en la segunda mitad del siglo XX.



La **escultura ecuestre** halla su lugar en el territorio andaluz a través de las numerosas estatuas de bronce o mármol representativas de miembros de la realeza o militares sustantivos del desarrollo político regional o nacional. El *monumento al Cid Campeador*, escultura en bronce de Anna Hyatt Huntington (1927), es sin duda una de las más famosas estatuas ecuestres del territorio hispánico al encontrarse en muchas otras ciudades de la geografía peninsular, entre las que destaca Valencia. Regalo de la Sociedad Hispánica de América a España con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929, la estatua conmemora la relación del militar con la ciudad de Sevilla, popularizada en el teatro por la obra homónima de Corneille, *Le Cid*, y en el cine, de la mano de Orson Welles, en *Ciudadano Kane*. En una línea similar, la *estatua de Fernando III de Castilla*,

conquistador de Sevilla en 1248, y sita en la Plaza Nueva de la ciudad hispalense, fue construida por Juan Talavera y Heredia e inaugurada en 1924. De manera similar, el *monumento a la Constitución de 1812*, ubicado en la Plaza de España de Cádiz, esculpido por Aniceto Marinas con un proyecto de Modesto López Otero, recoge, en sus laterales, figuras ecuestres representativas de la Ciudadanía, que incluyen al pueblo llano y a los militares, así como una *Alegoría de la Guerra* (en la que Marte posa sobre un pedestal pétreo, tocada un casco alado y portando en sus manos una Victoria) y una *Alegoría de la Paz* (portadora de una cruz, sobre un caballo cuyas cuatro patas tocan el suelo, en señal de reposo). También en Cádiz encontramos el monumento en bronce al *general San Martín* en la Plaza de San José, ofrenda de la ciudad de Buenos Aires en 1922, copia del original de José Luis Daumas, y el monumento a Simón Bolívar, sito en la glorieta del mismo nombre, y erigido en 1974. Es posible hallar una copia del Libertador en Sevilla fechada en 1981. Cerramos este apartado con el *Monumento al caballo andaluz* de Jerez de la Frontera. Realizado por Eduardo Soriano Menéndez e inaugurado en 2003, al estatua se compone de un carruaje tirado por cinco caballos, celebrativo del medio de transporte utilizado tradicionalmente para trasladarse a la Feria.



Estatua ecuestre de Fernando III de Castilla, en Sevilla



Escultura ecuestre del Cid, en Sevilla

La **industria del turismo ecológico y cultural** ha sabido hacerse eco de las virtudes asociativas establecidas entre la región y el caballo. Ejemplo evidente de desarrollo sostenible rural, los viajes a caballo por diferentes territorios de la región (Andalucía a caballo) forman parte de un nuevo tipo de turismo denominado **turismo ecuestre**, en los que el disfrute del paisaje y de la ruta recorrida se conjuga con el placer de la monta y la comunión física y espiritual con el animal. La terna sintónica resultante de tal crisol – jinete, caballo y paisaje – deriva en el aprendizaje de un nuevo modo de mirar y saborear el paisaje y el viaje, susceptible de dar lugar a una revalorización de la experiencia turística. El *Circuito del Sol de Vejer de la Frontera*, las rutas ecuestres *Andalucía a caballo*, o las visitas ecuestres al parque nacional de Sierra Nevada estimulan el encuentro con la montura y la fusión con el paisaje andaluz.

El caballo es un tema recurrente en **la pintura andaluza** a lo largo de la historia, reflejando la importancia cultural y la conexión profunda entre la región y los equinos.

Antes incluso de que pueda hablarse de la historia misma de la pintura, debe tenerse en cuenta que el caballo está presente en la pintura rupestre por doquier.

Limitando el análisis, estudio de caso, a las pinturas rupestres de Málaga, son un ejemplo claro de que el caballo en Andalucía, como en otras regiones de España, y, por supuesto en el resto del mundo, tiene una clara manifestación en periodos prehistóricos. En los entregables correspondientes a los Anexos II.1.a), b) y c) se da cuenta de las tecnologías digitales utilizadas no sólo para la digitalización de colecciones museísticas, sino también para la ampliación de información sobre las mismas con tecnología tan innovadoras que no existen todavía en España pero que se han puesto en práctica en la EBD-CSIC de Sevilla. Pero respecto de las pinturas rupestres, debe decirse que no sólo en los ejemplos que antes se han citado de Francia o España (Altamira o Tito Bustillo) están presentes los caballos sino que también Andalucía tiene una enorme riqueza. Basta ver las pinturas rupestres de la provincia de Málaga para entender su alcance:



Incluso la representación en video del movimiento de las distintas especies a partir de los dibujos de las cuevas del Paleolítico o inicios del Neolítico de la planta segunda del Museo de Málaga constituyen una auténtica **obra de arte digital** (pueden verse los vídeos en la página web del Grupo de Investigación Friends of Thoreau del Instituto Franklin dedicada a este proyecto, los anexos 3 y 4 al presente entregable, realizada por el Museo a partir de la digitalización-resumen del caballo en movimiento en las pinturas rupestres de tres cuevas situadas en la provincia de Málaga y del movimiento, pastando, en cohabitación con otras especies).

Anexo 4 del II 1 4 f) multiespecie rupestre: <https://youtu.be/jqhWvJHlwj0?si=NnOy9APXVIEZbnb8>

Anexo 3 del II 1 4 f) caballo rupestre: <https://youtu.be/4R5PE1lv8nc?si=Xe14KsSB7kBWGsOI>



Esta captación de la cultura ecuestre andaluza a través de la pintura habría de incluir tanto a pintores andaluces cuanto a aquellos originarios de otras regiones que, sin embargo, han recurrido a elementos culturales del sur de España en sus obras. Los retratos de caballos andaluces, por ejemplo, a cargo de pintores naturales de la misma región, dan cuenta de los especímenes vinculados a la Pura Raza Española, con el fin de capturar la majestuosidad de esta raza. Es el caso del “Caballo blanco”, del pintor sevillano Diego Velázquez, en el que el équido captura la atención del pintor por completo al carecer de jinete. El “Retrato ecuestre de Felipe IV”, muestra al monarca español en una postura de dignidad sobre su montura.



Otros artistas han inmortalizado, en cambio, las habilidades de los jinetes y los caballos a través de obras de arte que representan movimientos de alta escuela, como el paso español y la piaffe, o las actitudes propias de los jinetes en su contexto. El cuadro de Sorolla, “Garrochista, Sevilla”, es un ejemplo de lo anterior (véase más abajo), como lo es el óleo de Fernando López Pascual, “El paisaje andaluz”.



Las ferias y eventos ecuestres andaluces, como la Feria de Abril de Sevilla, han sido perennizados también a través del arte, dando captación visual a caballos, jinetes y carruajes, al tiempo que a la atmósfera festiva y cultural de la región. Véase por ejemplo el cuadro “En la feria de Sevilla”, de Manuel Cabral Aguado Bejarano en el que el autor muestra un retrato de jinetes y amazonas a caballo durante esa festividad.



Por último, los paisajes rurales, dominados por los caballos, en los que las escenas de la vida rural a menudo los incluyen pastando en campos y huertos, dando pie a la acentuación de la cultura agraria en la región. “Paisaje andaluz con gitana”, de Mariano Obiols Delgado, tiende a fundir al caballo con el paisaje, haciendo de él un elemento tan propio como la naturaleza y el camino.

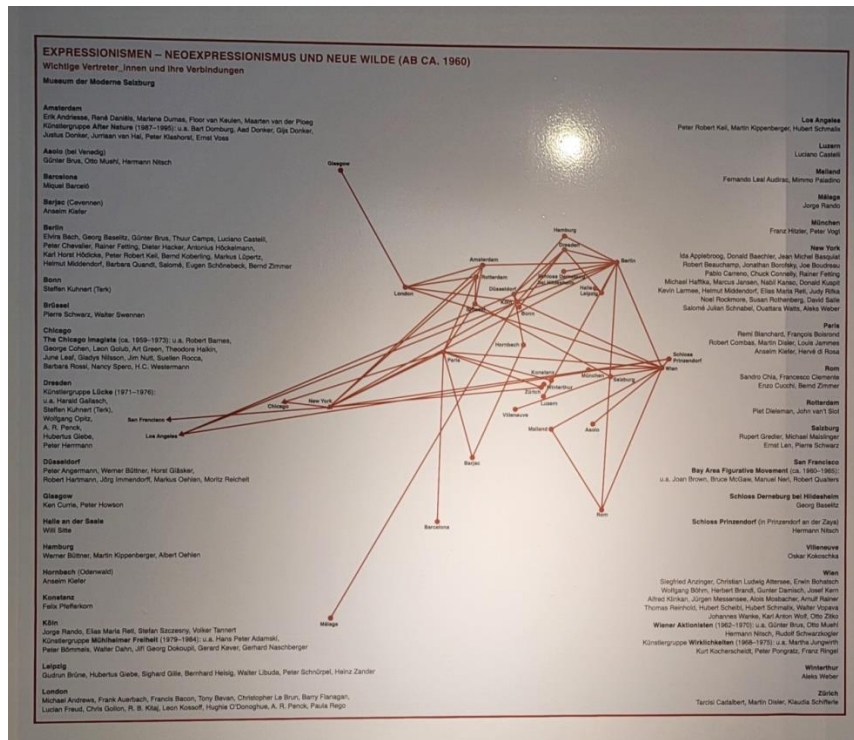


La *pintura* por parte de artistas andaluces no se resiente en absoluto de primeros espadas mundiales. Una de las grandes obras maestras del arte del siglo XX, "Guernica" de Pablo Picasso, no es en sí misma un cuadro de caballos. Sin embargo, este cuadro de gran escala, símbolo del pacifismo, tiene a un caballo como una de las figuras centrales en la composición. El caballo en realidad ocupa el centro de la pintura, un caballo que cae en agonía, receptáculo de docenas de interpretaciones, si bien Picasso nunca mostró interés en explicar los elementos del cuadro. Los historiadores del arte argumentan que simboliza el sufrimiento que España experimentó durante la Guerra Civil Española, si bien su complejidad va más allá de esa lectura. En palabras de la historiadora del arte Patricia Failing: "El toro y el caballo son personajes importantes en la cultura española. Picasso ciertamente utilizó estos personajes para desempeñar muchos roles diferentes a lo largo del tiempo. Esto ha hecho que la tarea de interpretar el significado específico del toro y el caballo sea muy difícil. Su relación es una especie de ballet que fue concebido de diversas maneras a lo largo de la carrera de Picasso".



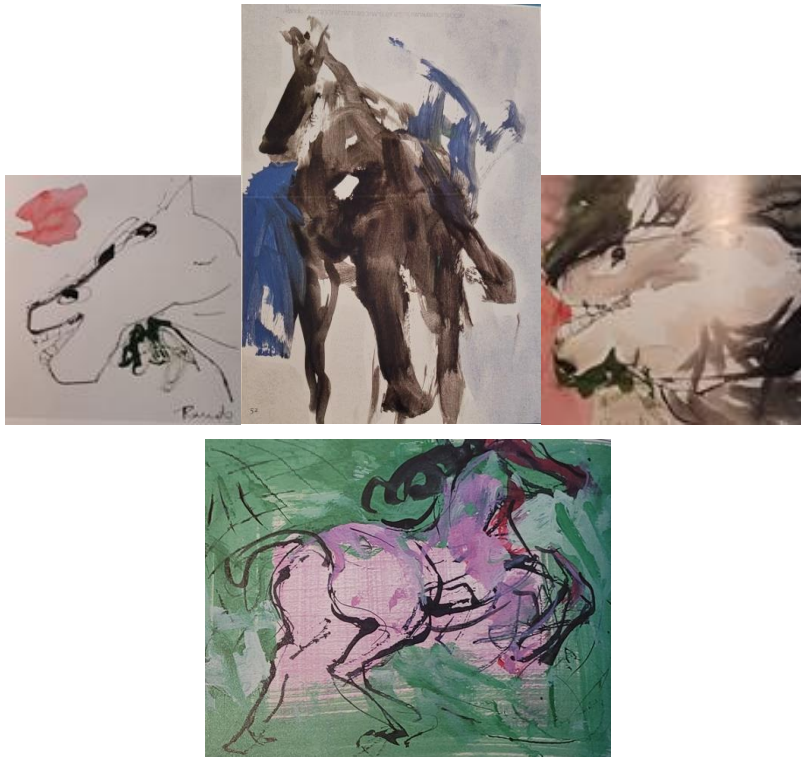
Estudio de Caso: El caballo en el único museo de arte expresionista español, el Museo Jorge Rando, de Málaga.

También debe resaltarse es el caballo en el único museo del Nuevo Expresionismo existente en España, que es el Museo Jorge Rando de Málaga:

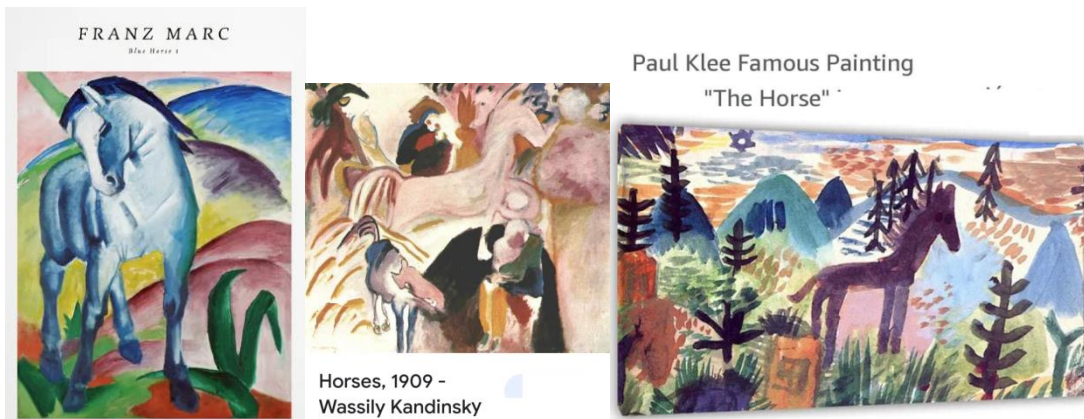


Museos del Expresionismo y Nuevo Expresionismo del Mundo (Cortesía del Museo Rando).





Siendo el Animal uno de los temas más abordados por el expresionismo como arte en general,



No es de extrañar que el Caballo sea uno de ellos. Una de las dudas que surge al ver su obra es si su “necesidad” de pintar caballos responde a la misma que inspiró sus obras sobre el resto de los animales, en concreto el perro.

El proyecto ha podido profundizar en este análisis pues al tener el caballo por objeto, símbolo de Andalucía, pudiera haber otros motivos para estos cuadros que ciertamente podrían contribuir, mediante tecnologías digitales, singularizar esta parte de su obra.

La Naturaleza es uno de los temas protagonistas en la obra de Jorge Rando.

Por ello, sus animales o, en concreto sus caballos, no retratan una raza determinada o ámbito concreto, es decir, no pretende pintar el caballo andaluz, sino que son el resultado de la búsqueda de la **esencia** de ese animal.

En relación al pensamiento que le movió a pintar los caballos no es el mismo que el que en general le movió a pintar animales similares, es decir, en concreto, los perros. El hecho de que los libros y resúmenes de la obra de Rando traten por igual su percepción de todos los animales no es del todo correcto. Esa afirmación acerca de los animales en su obra, que relaciona sus cuadros sobre animales con el concepto de soledad o abandono es solo una alusión a algunos de los lienzos sobre perros, que son el predominante, en general, en las mismas, pero no todas sus obras en relación a este animal

Respecto de los caballos en concreto, Jorge Rando parte de que el Nuevo Expresionismo de es una estética basada en dos pilares: la espiritualidad y el humanismo, y cuyos principios están reflejados en el Manifiesto Contemporáneo de las Artes que leyó el pintor en el museo en 2016 y que se adjunta, en varios idiomas como anexo 10 al presente entregable. La estética randoniana es un lenguaje universal y atemporal que trasciende su tiempo para alertar a la sociedad de la pérdida de los valores del ser humano y de la necesidad de recuperar la armonía entre el hombre y la naturaleza.

Por ello, desde los años 60 representa la Naturaleza a través de algunos de sus grandes ciclos temáticos como Paisajes, Mariposas en su pentalogía o en Animales, entre los que encontramos caballos, perros, gatos, palomas, camaleones, cerdos, vacas o cabras, entre otros.

Se trata de una representación que no busca dominar la Naturaleza sino representar su integración en ella. El Maestro Jorge Rando, cuando habla sobre la Naturaleza siempre ha manifestado que las relaciones entre los seres humanos y los animales son diversas y diferentes, él desea captar la esencia de cada especie y el movimiento inherente a su naturaleza, sin olvidar sus circunstancias.

Rando ha llevado al lienzo todos los animales con los que ha convivido y también a los que ha observado y admirado por sus características y comportamientos, en los que siempre descubriría una búsqueda de libertad. Para el maestro la pureza está en la libertad. Una de sus máximas es: “Yo ni busco ni encuentro, yo pinto.” Y eso es lo que hace el Maestro, pintar sin alabar ni condenar, solo mostrando.

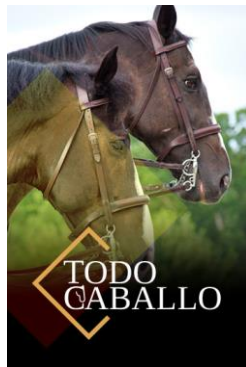
En referencia al caballo hubo una época a finales del siglo XX donde dedicó buena parte de sus obras a trasladar las figuras esbeltas de este animal al lienzo, casi siempre utilizando grandes formatos. En el caballo encuentra una de sus obsesiones como pintor: la captación del movimiento. Cuando observa una yeguada de caballos despierta su interés tanto por su quietud como por su galope. Una dicotomía que también aparece en la conjunción de su potencia y su delicadeza. Otro aspecto que destaca de los caballos son sus ojos, cuya expresividad se le asemejan a los ojos de los seres humanos. En la estética randoniana encontramos que en muchas ocasiones retrata a los animales humanizándolos, por ello entre sus obras se dan cita recuerdos de caballos que ríen. Para él, “el caballo es uno de los animales de los que el hombre puede enamorarse.”

Se trata, pues de una aproximación desde Andalucía al caballo que es excepcional y universal, lo cual engrandece a la propia cultura andaluza.

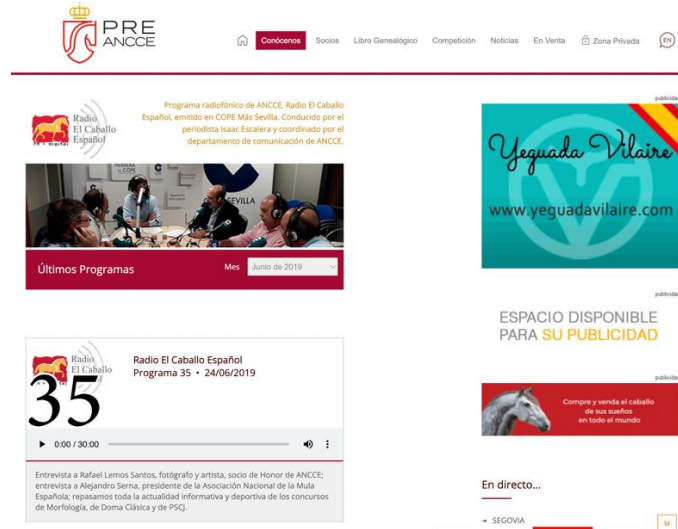
Se adjunta más abajo una imagen de una exposición de Rando en el museo de sus años jóvenes, en las que aparece el caballo, pues la percepción de la esencialidad de los seres y la Naturaleza, no disminuyó con el tiempo y tiene su origen en una época también temprana de su gran obra.



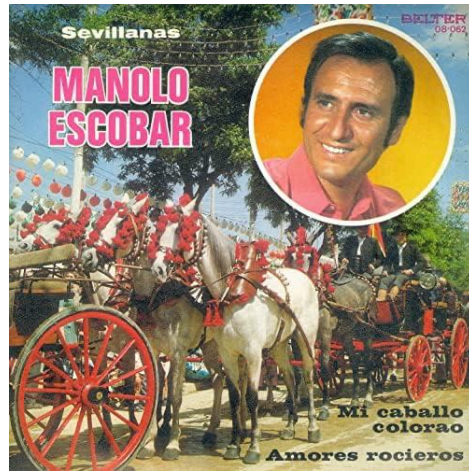
En el terreno de la **cultura audiovisual**, y habida cuenta de la dimensión corporal del caballo en la cultura regional, la televisión andaluza se ha hecho eco de esta figura, bien a través de su emisión a nivel nacional, bien a nivel autonómico. La **televisión autonómica andaluza** – Canal Sur – es especialmente proclive a la incorporación en su parrilla de programas dedicados exclusivamente al universo ecuestre en todas sus vertientes. “TodoCaballo” es el ejemplo más ilustrativo de lo anterior, al estar destinado a abordar todos los aspectos inherentes a la cría, doma, competición y exhibición del animal tanto en Andalucía como en el resto del territorio nacional y europeo. Con un marcado carácter educativo, “TodoCaballo” se quiere el programa que sintetiza visualmente todos los aspectos vinculados a la manutención del caballo en la actualidad.



Respecto de **programas radiofónicos andaluces**, existen varios programas andaluces que se centran en temas relacionados con los caballos y la equitación. Estos programas suelen cubrir una variedad de temas, como la cría de caballos, la doma, las competiciones ecuestres, la salud equina y otros aspectos relacionados con el mundo de la equitación. La cadena COPE Más Sevilla emite el que se considera el decano de este tipo de programas, “El Caballo Español”. El programa se centra en temas ecuestres y suele abordar aspectos relacionados con la cría de caballos, la equitación y la cultura ecuestre andaluza. El programa no deja de lado el universo de la competición y de los eventos ecuestres, así como a los consejos para el cuidado de los caballos, sin olvidar aspectos versados en doma y crianza ecuestre. “Hijos del viento”; emitido por Radiosierraaracena, sería un programa adicional similar al anterior, si bien de audiencia más limitada.

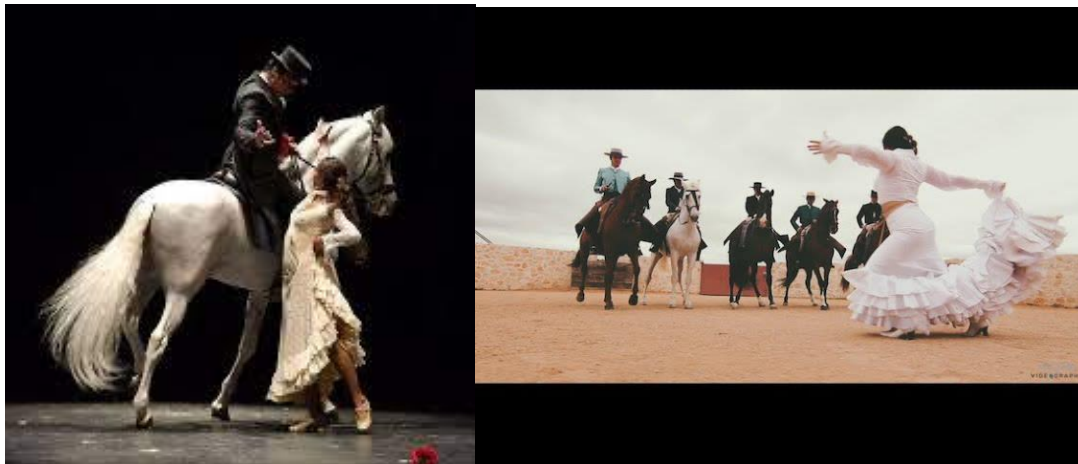


La **música popular andaluza**, en cada una de sus vertientes, ha acogido a la figura ecuestre con singular predominancia, en cada una de sus vertientes. Acaso las menos conocidas sean aquellas de las **comparsas**, entre las que destaca aquella natural del Puerto de santa María, Caballos andaluces, con títulos tan explícitos como “Galopando tendido y veloz”. Desde el **flamenco**, las melodías son legión: la guitarra de Niño Josele con su “Caballo andaluz”; Isabel Pantoja y su “Caballo de rejoneo”; Camarón de la Isla con su “Nana del caballo grande” y “Un caballo y una yegua”, “El caballo de espadas” de Tomatito; “Caballo maldito” de José Fernández Amador, también llamado “Joseico”, o la “historia del caballo de plata”, de Miguel Benítez. Manolo Escobar merece una mención aparte en esta lista, siquiera sea por sus innumerables himnos flamencos al caballo: “Caballo marinero”, “Caballo viejo”, “Caballo volador”, “Hombre y caballo”, “Mi caballo”, “Mi caballo careto”, “Mi caballo colorao”. **Otras sensibilidades musicales**, como el rock, comprenden también al caballo: es el caso de “Jinete”, de la banda granadina Lori Meyers, o “Un caballo llamado muerte”, de la banda de rock andaluza Medina Azahara, en la que se hace referencia a ese “caballo de cromos” que podría aludir al guitarrista que da título a la canción.

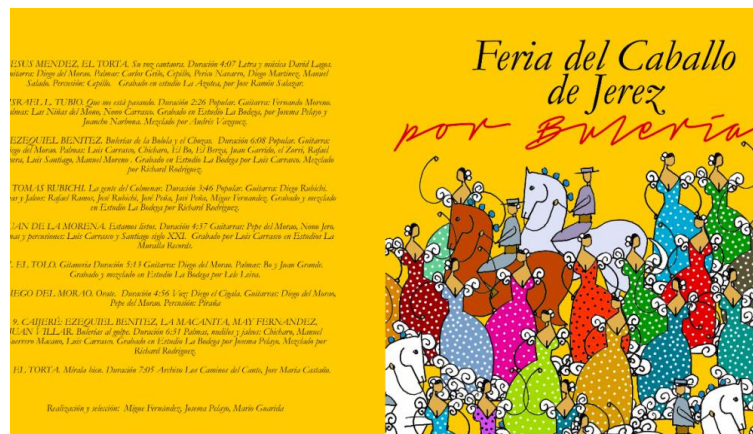


Si la cultura andaluza hace del caballo un epígono cultural identitario, el flamenco y la danza popular no podían sustraerse a su influencia. De tal conjunción nace el flamenco ecuestre, espectáculo híbrido entre-especies que aúna la equitación con la danza interactuando y estableciendo una sintonía de movimientos al calor de la musicalidad. De ese crisol coreográfico surge un nuevo tipo de danza en el que el humano y el caballo se responden mutuamente a través de un lenguaje corporal y musical ajeno al logocentrismo. Los espectáculos Dos golpes en la arena, aquellos organizados por las Reales caballerizas de Córdoba – como Pasión y duende del caballo andaluz – o en la Real Venta de Antequera de Sevilla, el Tierra de caballos, de José León, para el ayuntamiento de Coín, o el espectáculo Ritmo a caballo, auténtico ballet ecuestre cuya andadura se inició tres décadas atrás, representan puntas de lanza de un nuevo género en el que la doma y la danza se entroncan dando lugar a una innovadora forma artística.



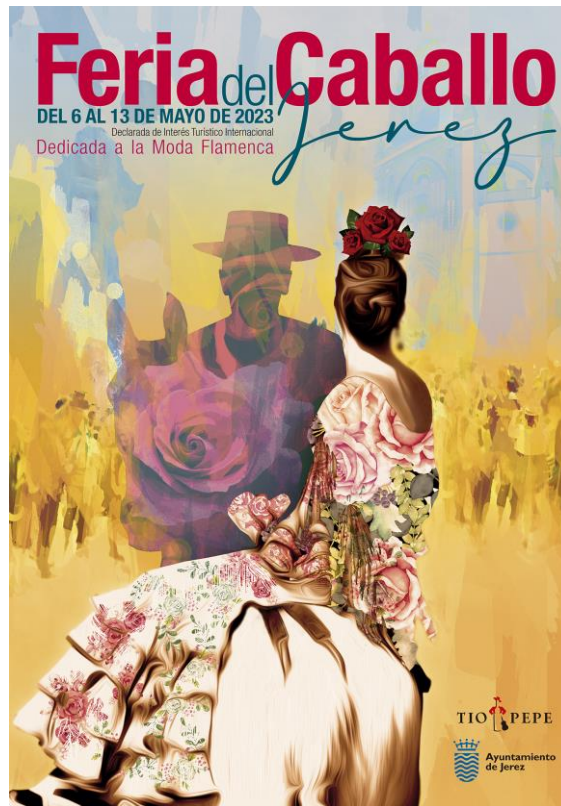


Las *bulerías* son igualmente reseñables como subgénero: la bulería, ese palo del flamenco que se caracteriza por su ritmo rápido y complejo, se fundamenta en los movimientos coordinados – piafes, pasos españoles, giros – sincronizados con la música y el baile flamenco. Indudablemente, la gracia y la belleza del caballo andaluz complementa el aspecto visual y estético del flamenco: la relación entre la montura y el jinete es una parte fundamental de la actuación, y la elegancia del caballo en movimiento es utilizada para realzar la expresión artística y la pasión del baile.

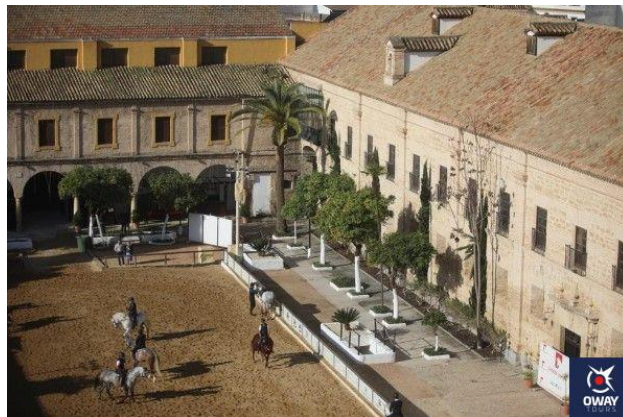


Las *festividades* acompañan la cohorte anterior de géneros y espectáculos. Que Jerez, esa Ciudad del Caballo, fuera declarada sede de los XX Juegos Ecuestres Mundiales en 2002 se debe, en gran medida, a la Feria del caballo que se celebra anualmente en el mes de mayo, y por la que la ciudad ha sido declarada de Interés Turístico Internacional. Durante la feria, se celebran concursos de belleza equina, espectáculos ecuestres y exhibiciones de diferentes razas. Los festivales en otras comunidades autónomas españolas – como el Salón del Caballo de

Torrejoncillo, en Extremadura – o en otros países de la órbita europea e hispanoamericana – el festival “Equestria”, de Tarbes, en Francia; la “Feria y festival del caballo de Ballinasloe”, en Irlanda; el festival del Caballo Lusitano, de Cascais; la “Fiesta del caballo” en Trancas, Argentina, o el “Festival del caballo de la Villa de Leyva”, en Colombia – palidecen en envergadura y alcance social respecto de su homólogo jerezano, al que siguen otros tantos de factura igualmente andaluza (el “Festival del caballo, vino y gastronomía” de Córdoba; el “Día del Caballo” de Arcos de la frontera; la “Fiesta del Caballo” que se celebra el día de Andalucía de Vélez-Málaga; o “La Fiesta del Caballo” de la aldea Fuente Álamo).



Los **espectáculos en teatros, caballerizas, centros ecuestres** y otros lugares emblemáticos en la evolución del caballo andaluz son, también, demostraciones de una industria cada vez más implantada en el sur de España. En Jerez, la *Real Escuela Andaluza del Arte Ecuestre*, fundada por Álvaro Domecq en 1973, programa todo tipo de espectáculos de doma clásica del caballo andaluz, entre los que figura el ya mencionado *Cómo bailan los caballos andaluces*, posteriormente generadora del Artequus al que antes se ha hecho referencia como fenómeno de alcance universal aunque se reconozca su origen en gran parte francés (remitiendo al Capítulo 3 del documental del Caballo Pura Raza Española). Las *Reales Caballerizas de Córdoba*, fundadas en 1572 por Felipe II, son basales en la consideración metonímica que une Andalucía con la cultura ecuestre. Concebido desde sus inicios para la cría del caballo cordobés, su función primigenia se conserva en la actualidad, siendo el hogar del 7º depósito de Sementales del Ejército, cuyo uso es tanto civil como militar.



Reales caballerizas de Córdoba

Sin perjuicio de que no ya Jerez y otras ciudades sino las ocho capitales de provincias tienen ferias ecuestres, constituyendo un fenómeno festivo-cultural anual. Otros espacios emblemáticos son la *Romería del Rocío*, en Huelva – más popularmente conocida por la forma abreviada, El Rocío – conjuga fe religiosa y turismo ecuestre. Conmemorativa de la Virgen del Rocío y del Pentecostés, el Rocío fue clasificada en 1965 como Fiesta de Interés Turístico Nacional y, en 2023, Bien de Interés Cultural. Su desarrollo consiste en una romería, esto es, en una suerte de peregrinaje mayormente a caballo o en carruaje – si bien es posible realizar el recorrido a pie o en vehículo de motor – hasta la ermita del Rocío. Ello ha conllevado, recientemente, un cuestionamiento del medio de locomoción susceptible de ser utilizado, en virtud del impacto medioambiental que, en el Parque Nacional de Doñana contiguo, es causado por las miles de personas que se desplazan.

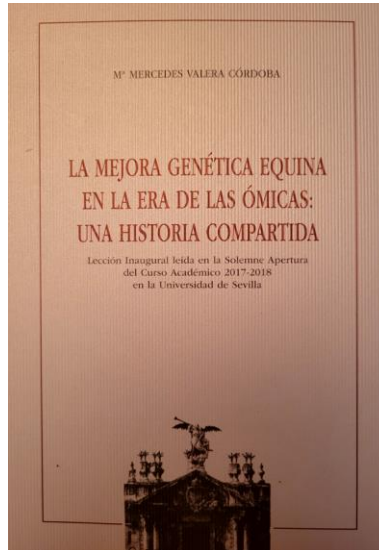


Huelva, el Rocío

Otros espectáculos no menos singulares son la *Feria del Caballo en Jérez de la Frontera*, la *Caballada en Atienza*, las *carreras de caballos en la playa de Sanlúcar de Barrameda*, o la *saca de las yeguas de Almonte*. Conjugación de juegos ecuestres, tradición ancestral y turismo regional, este tipo de espectáculos entremezclan el placer escópico del animal en movimiento con su inserción en un paraje excepcional.

Esa misma terna es aquella que define los **deportes ecuestres**. El *Torneo Internacional de Polo de Sotogrande* reúne los equipos y jinetes en un espacio abierto, al aire libre, en un alarde de velocidad, destreza con la pelota y equilibrio. El caballo deja de ser, en todo momento, un simple accesorio para alcanzar el rango de personaje principal del encuentro: es gracias a él que se consigue el tanto por parte del jinete, hasta el punto de que un caballo de polo puede alcanzar una longevidad en el deporte de 18-20 años. Y, por supuesto, deben mencionarse también la **Doma Clásica -o adiestramiento (dressage) andaluz-** en la que también destaca como Alta Escuela, la Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre; y también la **Doma Vaquera y la Parada a Raya**.

También forman parte de la cultura del caballo andaluz, elementos que sin duda son ya objeto de tratamiento científico y difusión de conocimientos mediante tecnologías digitales, el fomento y la protección de razas, partiendo de la misma base, es decir de los estudios de mejora genética equina, desde sus orígenes hasta la actualidad (“En la Era de las Ómicas”, vid. el libro de María Mercedes Valera Córdoba, Lección Inaugural leída en la solemne Apertura del Curso Académico 2017-2018 en la Universidad de Sevilla) y donde los estudios, muchos de ellos llevados a cabo en la Universidad de Córdoba (cuyos equipos realizaron los estudios de razas como los Retuerta o los Marismeños, la estirpe Cartujana [del Pura Raza Española]).



Esta Universidad también centraliza muchas actividades en el campo de la sanidad y el bienestar animal desde el enfoque estrictamente científico-veterinario; la importancia de la finca de la Cartuja, propiedad del Estado, gestionada por el Ministerio de Agricultura, como sede originaria de los campeonatos de caballos jóvenes, como metodología educativa previa a la estrictamente deportiva. Menos predominantes son los espectáculos con caballos silvestres, si bien, por ejemplo, la Saca de las Yeguas (de raza Marismeña) lleva camino de convertirse en un fenómeno similar en su evolución a la celeberrima Rapa das Bestas de Sabucedo.



De hecho, no es de extrañar que la organización profesional veterinaria que centra su atención en el caballo, en torno al caballo, la Asociación de Veterinarios Especialistas en équidos de España (A.V.E.E.) tenga su sede en Málaga, cumpliendo una función muy relevante en la creación y difusión de diversos Protocolos sobre bienestar animal, entre los que por su importancia en las capitales andaluzas y de potencial expansión desde Andalucía por todo el mundo, el Protocolo denominado "Guía de buenas prácticas para el bienestar en équidos de coches de caballos de servicio público" (Vid. Vicente Álvarez, JAL&IAWS Nº 5, Junio 2020, RI §422733) –de hecho la creación de un sistema de seguimiento en tiempo real mediante tecnología de inteligencia artificial que identifique supuestos de abuso para intervenir también en tiempo real está recogido en el Convenio que ha dado lugar al presente entregable, como de posible acción futura en el Anexo II.2 y el equipo FGUA está colaborando con tecnologías de seguimiento de los mismos en algunas ciudades de Turquía o Canadá entre otras. Y no es de extrañar, tampoco, cómo la voz de los centros de acogida y santuarios de caballos sometidos a maltrato o abandono, de la cual hay diversos ejemplos por todo el mundo, también tenga uno de sus mejores ejemplos en Málaga. (Protectora Todos los Caballos del Mundo, antiguo CYD Santa María, que llevó la voz cantante en reformas históricas de la legislación administrativa y penal a mediados de la década de 2010-2020 mediante comparencias en el Congreso de los Diputados.

En suma, la cultura del caballo andaluz en sí misma es casi un fenómeno universal y el si los datos, la ciencia, el arte, la sociología, etc., resultan de necesaria inclusión en los apartados anteriores o puede partir de una estructura de datos y VREs (*Virtual Research Environments*) dentro de eHorse es una opción que debería plantearse legítimamente el

ERIC, sin perjuicio de que su relevancia en algunos de los puntos tratados en este apartado ha dado lugar a su tratamiento específico en otros entregables.

Ello no obstante, en esos entregables se han puesto de relieve varios problemas en los que ciertamente puede la existencia de esta subinfraestructura puede ayudar: la total falta de puesta en valor de los équidos silvestres y semisilvestre de los Parques Nacionales y, desde luego del Retuerta; el problema de las muertes en el Rocío y en carruajes en algunas capitales de provincia y el dato ciertamente relevante de que pese al enorme éxito del documental sobre el PRE, a diferencia de los la equitación y técnicas de mantenimiento genético y morfológico de caballos que son patrimonio inmaterial de la UNESCO, el caballo español, e incluso el andaluz, que podría tener ciertamente igual o mejor posicionamiento que el Lippizaner y la equitación francesa o, en proceso de declaración ante el Comité de la UNESCO, la equitación portuguesa (vid. el apartado VI inmediatamente anterior), aspecto que parece no haberse tenido en cuenta ni por la Junta de Andalucía ni por el Estado.

VIII.- LA ZOOSEMIÓTICA

También forma parte del presente entregable una aproximación a la zoosemiótica y sus implicaciones para las tecnologías digitales que, en este caso, se concentran en la Inteligencia Artificial

La zoosemiótica, estudia cómo un rasgo físico o conductual animal llega a funcionar como signo para otros animales (en la escala de la vida la comunicación celular se denomina biosemiótica). Es, la zoosemiótica, pues, el estudio de formas animales de significado. Esta disciplina está íntimamente relacionada con los campos de la etología y la comunicación animal, y fue consolidada por el lingüista Thomas Sebeok, que se basó en las teorías de los biólogos Jakob von Uexküll y Adolf Portmann (Baer 1987; Kull 2014c)..

Lo más normal y lo que más se estudia es la comunicación entre animales de una misma especie, pero también puede ocurrir entre dos animales de especies diferentes. Los animales se comunican mediante señales, que pueden ser visuales, auditivas, químicas —con la participación de feromonas— o táctiles.

Pero hay otra rama que incluye ya directamente el estudio de la comunicación de los animales no humanos con los humanos, ello desde el origen mismo de la humanidad obviamente pus abos han convivido desde siempre. Interactuando de diferentes maneras, con palabras, signos, gestos, sonidos, miradas, accesorios, el lenguaje puede, pues, ser interespecíficos (entre animales de

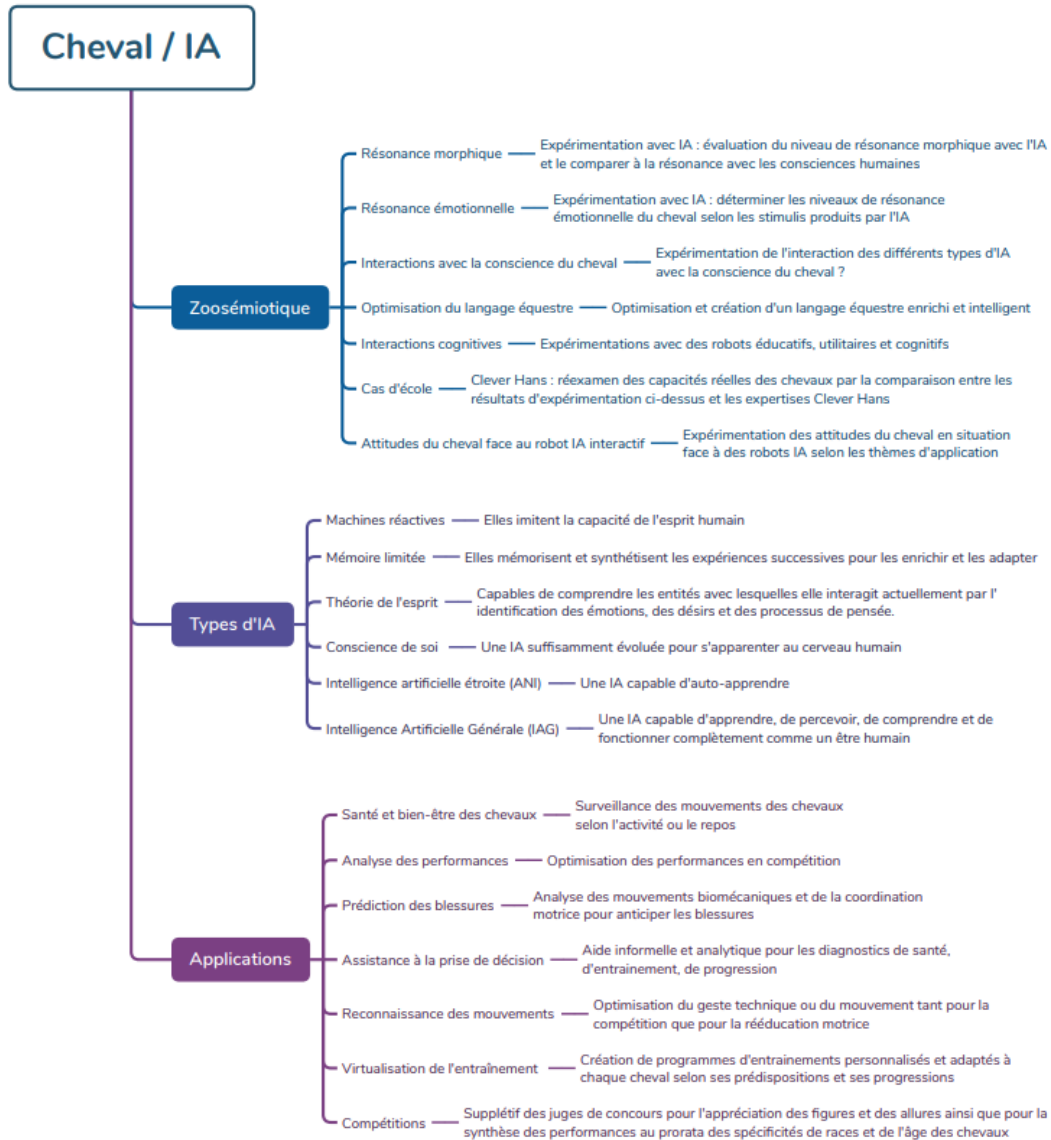
diferentes especies, incluidos los humanos) además de intraespecífico (entre animales de la misma especie), dando lugar el primero a los lenguajes extraespecíficos (lenguajes creados para interactuar con otra especie).

El estudio del lenguaje humano-animal en la sociedad actual se ha convertido en algo imprescindible. Lingüistas, etólogos, veterinarios conductistas, abogados, sociólogos, filósofos y traductores cuestionan cada vez más las interacciones entre humanos y animales, sus fundamentos científicos, las similitudes y diferencias entre especies y la evolución del valor de las relaciones entre humanos y animales.

En el futuro, los robots, la inteligencia artificial, la realidad virtual (multimedia inmersiva) y las diferentes formas de proyección en el espacio requerirán mejores interacciones entre humanos y animales, revelando incluso posibilidades de interacciones animal/humano/animal. Los lenguajes interespecíficos jugarán aquí un papel clave.

Por ello existen ya los laboratorios de zoosemiótica e incluso laboratorios especializados en la zoosemiótica (por ejemplo el Laboratoire de Zoosémiotique comparée et appliquée, en la Universidad de La Sorbona) que estudian y analizan tanto la relación intraespecífica entre caballos como la extraespecífica del caballo con otros animales o, desde luego, también la extraespecífica de las relaciones caballo-humano.

Y los campos en los que se está aplicando la IA específicamente al caballo están en el siguiente cuadro elaborado por Francis Stück, del Conservatoire des Arts et des cultures équestres (<https://www.conservatoire-arts-equestres.com/> y <https://www.francis-stuck.com/francis-stuck>)



En suma, se trata de un campo tan especializado que ha llevado a la creación de un área de conocimiento propia en la cual las tecnologías digitales son tan específicas que lo más que podría eHorse es establecer relaciones con estos centros para poder ir por una lado, contrastando el uso de la IA realizado por estos laboratorios y centros o, por otro, examinando la posibilidad de extensión de estas tecnologías a otras especies para centrar su análisis mediante VREs a otras especies de la misma manera que los “traits” fenológicos intra- y extraespecíficos vienen siendo un área científica basada en la biología y la etología que, hasta la fecha, no ha aplicado tecnologías virtuales salvo para hacer tests de validez de hipótesis como metodología de cálculo y utilización de la EBVs (*essential biodiversity variables*).

Con todo, debe llamarse la atención de que su punto de partida es que, de hecho, el paradigma ecuestre imperante, basado en la búsqueda de la sumisión, se estaba quedando obsoleto y que existen otras alternativas que apelan a la inteligencia del caballo y que le permiten desarrollar una relación inteligente, no mecánica y sobre todo no coercitiva. Y , por tanto, que resulta obvia la conexión de estas tecnologías de zoosemiótica con las relacionadas con el bienestar (entregable correspondiente al Anexo II.1.4.a) y el del comportamiento social de las manadas de caballos (entregable correspondiente al Anexo II.1.4.g) y sobre todo, el correspondiente al Anexo II.1.9 [que versa sobre el estudio de la percepción del estado de bienestar del caballo a nivel internacional, comparado entre personas dentro del mundo del équido y el público sin contacto con el équido respeto los movimientos contra el caballo doméstico].

IX.- CONCLUSIONES: DE LA SISTEMATIZACIÓN BIBLIOGRÁFICA A LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y EL METAVERSO DE LOS MUSEOS 3D.

Resumiendo y cerrando el círculo de cuanto se anunciaba en la introducción, no sólo la recopilación digitalizada de bibliografía es importante, sino que la misma debe dar lugar a estructuración de metadatos e incorporar sobre todo audios y vídeos que permitan adentrarse en la interdisciplinariedad mediante tecnologías digitales de la información.

Y ello puede llegar –es más, debe llegar- a la investigación mediante VREs de metodologías que búsqueda de interrelación entre campos tan variados como los de las distintas ramas de literatura, artes escénicas, bellas artes, etc que se han expuesto, con o sin identidades culturales locales (incluida la andaluza), o combinados ambos, lo local y lo global, pero también con tras áreas del conocimiento como ocurre en la zoosemiótica.

Incluso el metaverso puede ser un logro de eHorse, que podría incluso llegar a crear **museos en 3D** en el que se pudiera cabalgar entre distintas poblaciones de caballos o vivir sus ecosistemas y sus manifestaciones culturales con dispositivos visuales de realidad virtual (por ejemplo, los populares Oculus Quest, las gafas de realidad aumentada que desarrolló Meta)

E, incluso, como se anunció hace unos meses, creando otra variante, como la que se anunció hace muy pocos meses, consistente en la visualización directa de imágenes que te adentran en ecosistemas y en la que no se necesitan dispositivos de realidad virtual sino que, como en los museos tipo los que atrajeron la atención mundial con la obra de Van Gogh, son aplicables al caballo y sus poblaciones porque lo son ya a los animales en general como es el caso del MetaPark ZOO, zoológico virtual, el primero de Europa, nace del trabajo de un equipo

multidisciplinar de tecnólogos, artistas, biólogos, veterinarios en asociación con universidades y la fundación FAADA o Madrid Atlantis Aquarium, el primer acuario interactivo de Europa, pero centrado en el caballo.

En una palabra, al centrarse en la humanidades y su interacción con las ciencias y tecnologías de todo tipo eHorse sería una subinfraestructura de vanguardia en el campo de la biodiversidad pues pocas especies hay que sean a la vez e tipos tan variados (animal de compañía, de producción, de artes, silvestre, etc etc).

Sirva como botón de muestra de cómo podría sistematizarse esta parte de la infraestructura eHorse el ejemplo, más simple, al tratarse sólo de vídeos, de cómo lo ha hecho ni más ni menos que el Smithsonian en su web digital, <https://www.si.edu/spotlight/horses> , o cómo lo ha hecho la exposición rodante, a veces presencial pero a veces virtual del National Museum of American Indians, ambas instituciones señeras de los EE.UU. (para la segunda, <https://americanindian.si.edu/exhibitions/horsenation/> ,puede verse su descripción y evaluación en la antes citada obra Alonso García *et al.*, Native American “Horse Culture” JAL&IAWS 2021)..



Introduction | Return of the Horse Nation | Impact of the Horse | Native Arts & the Horse | Decline & Revival | The Horse Nation Lives On

A Song for the Horse Nation

HORSES IN NATIVE AMERICAN CULTURES

The story of the relationship of Native peoples and horses is one of the great sagas of human contact with the animal world. Native peoples have traditionally regarded the animals in our lives as fellow creatures with which a common destiny is shared. When American Indians encountered horses—which some tribes call the Horse Nation—they found an ally, inspiring and useful in times of peace, and intrepid in times of war. Horses transformed Native life and became a central part of many tribal cultures.

By the 1800s, American Indian horsemanship was legendary, and the survival of many Native peoples, especially on the Great Plains, depended on horses. Native peoples paid homage to horses by incorporating them into their cultural and spiritual lives, and by creating art that honored the bravery and grace of the horse.

The glory days of the horse culture were brilliant but brief, lasting just over a century. The bond between American Indians and the Horse Nation, however, has remained strong through the generations.

October 29, 2011–January 7, 2013
NMAI on the National Mall, Washington, DC

This exhibition was also on view at the National Museum of the American Indian's George Gustav Heye Center in New York, NY, November 14, 2009–July 10, 2011.

Smithsonian Visit What's On Explore Learn Get Involved Support About

Horses in Art, Science, History, and Culture

Throughout history and around the world, humans have had a close relationship with horses, as helpers and workers, pets, and for sport. The National Museum of the American Indian's online exhibition *A Song For the Horse Nation: Horses in Native American Cultures* tracks how the introduction of horses changed Native life forever. At the Smithsonian's National Zoo, scientists work to protect and breed the endangered Mongolian Przewalski's horse, the last of the truly wild horses.

The grid contains the following items:

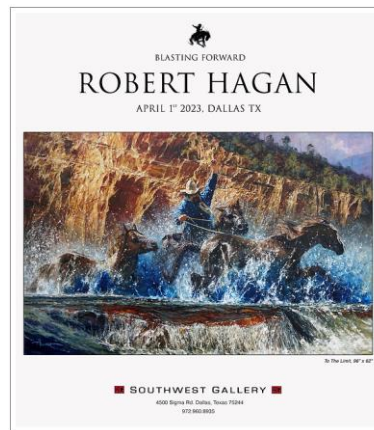
- A Horse** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- Walstcoat** (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum)
- The Favorite Horse** (National Museum of American History)
- Lady Godiva** (Smithsonian American Art Museum)
- Figure** (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum)
- Big Race** (Smithsonian American Art Museum)
- Study of Two Horse Heads** (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum)
- The Small Horse** (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum)
- Horse** (National Museum of American History)
- 25c USA** (National Postal Museum)
- Horse | Caballo** (National Museum of the American Indian)
- Child on a Rocking Horse** (Smithsonian American Art Museum)
- How Big Are Przewalski's Horses?** (Smithsonian Channel)
- 32c USA** (National Postal Museum)
- The Carousel** (Smithsonian American Art Museum)
- 25c Carousel Horse single** (National Postal Museum)
- Girl on a Hobby Horse** (Smithsonian American Art Museum)
- Horse races at Ueno** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- Horse** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- Horse (Kutirai) offering** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- The United States** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- Deborah Butterfield on Horses in Art and Life** (Smithsonian American Art Museum)
- Horse** (Hixson Museum and Sculpture Garden)
- Horse** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- Rearing Horse** (National Museum of American History)
- Wild Inside the National Zoo: Saving the Last Wild Horses** (Smithsonian Channel)
- Tomb figure of a woman on horseback** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- A Bay horse** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- A horse and groom** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- 1 of Six rubbings of the Six Horses of T'ang Tai-Tsung (r. 627-649)** (Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)
- Wild Horses** (National Museum of the American Indian)
- Horse mask** (National Museum of the American Indian)
- Horse Mask** (National Museum of the American Indian)

Ahora bien, la gran diferencia con estos modelos radica en que a nuestro juicio cada uno de esos apartados sistémicos, organizados de manera completa, siguiendo la temática mucho más precisa

de cada uno de ellos, tienen que tratarse de SISTEMAS ABIERTOS a la ciencia [digital] ciudadana.

Por poner un ejemplo, puesto el equipo en contacto con sus colaboradores de Mongolia, grupo reforzado a partir de la participación del ERIC en el Science Summit de UNGA 2022, así como con otros grupos internacionales de expertos e incluso ciudadanos y ONGs de aquél país, un grupo remitió ya, pidiendo su incorporación a eHorse diversos documentos digitales, y más en concreto, por poner un ejemplo, pidieron la incorporación de pintores de renombre mundial, entre ellos (vid más abajo) la de las pinturas de Mou-Sien Tseng; otro grupo colaborador, esta vez de Australia, enterados sus miembros del proyecto y conocedores de la interacción en este tema de una de las salas de exposiciones más celebres de los EE.UU. en Carmel, California, querían incorporar pinturas afamadas de artistas australianos, entre ellos de Robert Hagan, siempre que eHorse no se dedicara a comercializarlas, obviamente, sin a divulgar conocimientos (vid., también, más abajo).





No hace falta ir tan lejos, en España mismo se solicitó por expertos del campo del cine la inclusión y cita, nada más conocerse, de la película *Godland* (todos los premios y nominaciones de *Godland* pueden verse en <https://www.filmaffinity.com/es/movie-awards.php?movie-id=645982>). Debido al enorme papel secundario que el caballo islandés omnipresente pero en segundo plano, tiene en la misma. O, más lejano, las relaciones entre el Museo Rando de Málaga (caso de estudio de este entregable) con los pintores expresionistas de China, han llevado a conocimiento de los organizadores de la sesión trabajo conjunta del Museo con los museos y pintores de China a interesarse por la colaboración del mundo pictórico de ese país en proporcionar datos a la futura subinfraestructura eHorse.

Se les señaló que tendrían que esperar a la constitución de la subinfraestructura eHorse para poder abrir aplicaciones con control suficiente siguiendo el sistema de Ciencia Ciudadana de ERIC.

El modelo puede variar, y tampoco el ERIC ha proporcionado su modelo, por lo que el equipo de la FGUA ha llevado a cabo toda la organización sistémica de este entregable pensando estrictamente en lo fácil que resultaría montar estructuralmente los datos, a partir del trabajo ahora presentado.

Se tiene experiencia tanto en el montaje del sistema español como otros en la Unión Europea y en los EE.UU.. Sin ir más lejos está colaborando con el sistema de Ciencia Ciudadana de Parques Nacionales a través del OAPN, y en contacto con la Universidad de Zaragoza y Universidad Carlos III – Eva Méndez, y grupo Ibercivis- , como parte de la aplicación de ciencia ciudadana a los Museos de Ciencias Naturales – con cuyo grupo de trabajo se han elaborado los entregables correspondientes a los Anexos II.1.4.b), c) y d) [para entender su alcance vid., por ejemplo, <https://museonat.unizar.es/el-museo/ciencia-ciudadana/>] y sobre todo se ha mantenido en contacto con los diseñadores de tecnologías digitales para la *Essential Biodiversity Variables*, en el marco de, pero no solo, GEO BON, así como, desde sus orígenes relacionados con el Open Access, con los sistemas de *camera traps*, y fotos de especies marinas superficiales o sumergidas de la NOAA. Naturalmente, en lo que a la obtención de datos publicados (*Open Science*) a efectos de su sistematización, el sistema debería ser global, por lo que se pone de relieve que la Research Data Alliance (RDA) originariamente bilateral (UE-USA) y hoy mucho más extendida, además de haber sido construido directamente por miembros del equipo de la FGUA, cuenta hoy con políticas de ciencia ciudadana: <https://www.rd-alliance.org/involvement-citizen-science-global-data-endeavours>

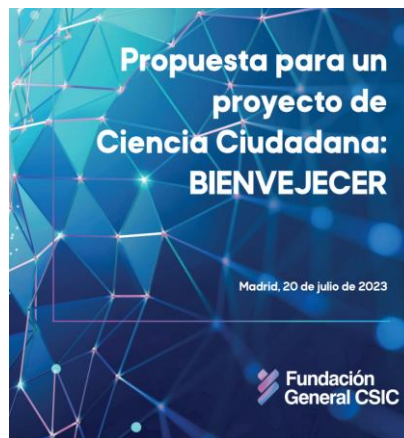
Por tanto, sea modelo de ciencia ciudadana estricta, sea el de Ciencia Abierta, cuanto se propone en el presente entregable puede estructurarse de una forma u otra.

Se han realizado diversas actividades para calcular ellos servidores que tendrían que ponerse a disposición de esta subinfraestructura a estos efectos, e incluso, visto uno de los modelos, se ha hecho un análisis, por ejemplo, de las capacidades que tendrían algunos sistemas para poder no incorporar datos (ciencia abierta) sino incluso, con vistas a la inclusividad, añadir factores de humanidades a la ciencia digital inclusiva que como sector económico se trata en el entregable correspondiente al Anexo II.1.7.

Por ejemplo, se está explorando por la Fundación General CSIC (<https://fgcsic.es/>, no es la agencia estatal CSIC aunque esté coordinada con ella) si su modelo de ciencia ciudadana en sentido estricto, pensada o y estructurado como modelo de inclusividad de tendría capacidades para puesta en valor con esta misma perspectiva, los seminarios, charlas y reuniones similares (o incluso performances), que sobre la esencialidad de lo humano realiza el Museo Rando y cómo el arte, y sobre todo, los presupuestos filosóficos en que se basa el Nuevo Expresionismo, pueden contribuir, centrada la atención en el arte y el caballo, a la generación de inclusividad. El Manifiesto como Testamento Contemporáneo de las Artes, que invita a todos los artistas a participar en dicha inclusividad social (entre otros campos) desde el arte, con un nuevo concepto de la expresión con la intención de ayudar a esta sociedad a priorizar los valores humanistas y espirituales, movimiento se está consolidando desde el arte en Málaga, movimiento de

participación de los artistas de todas las ramas: pintura, escultura, arquitectura, poesía, música, literatura, cine, teatro y también filosofía y comunicación..., sin olvidar la sociedad en general, a la que se invita a luchar “codo con codo” por ese futuro mejor, o, por supuesto movimientos similares en Andalucía podrían servir de experiencia colateral a la del proyecto de sanidad pública inclusiva que está cercano a ponerse en marcha en el Ayuntamiento de Málaga, siempre desde esta perspectiva del arte, las humanidades y el caballo. Tanto el Manifiesto como sobre todo, la “Propuesta [oficial] para un proyecto de Ciencia Ciudadana: BIENVEJECER” que describe las tecnologías de big data e Inteligencia Artificial que podrían experimentarse mediante actuación colateral en el campo de la inclusión a partir del arte y la literatura y otras humanidades, se pone a disposición del ERIC y su beneficiarios.

Su punto de partida es que “el concepto de ciencia ciudadana busca incorporar la participación de la sociedad en actividades de investigación científica en las que los ciudadanos contribuyen activamente, ya sea con su esfuerzo intelectual o con el conocimiento de su entorno o aportando sus propias herramientas, ideas y recursos.” Y “los participantes voluntarios proporcionan datos experimentales que conforman nuevas herramientas para los investigadores, plantean nuevas preguntas y cocrean una nueva cultura científica. A la vez que los ciudadanos aportan valor a los científicos, adquieren nuevas habilidades y una comprensión más profunda del trabajo científico de forma atractiva, directa. Como resultado de este escenario abierto, en red e interdisciplinar, las interacciones ciencia-sociedad se mejoran, facilitando una investigación más democrática basada en la evidencia y la toma de decisiones informada.”



Aunque, pensado para la salud de las personas mayores (por cierto son de las que mejor demandan y más aprovechan la ciencia y la cultura integradora e inclusiva) permitiría aplicar este modelo pues las finalidades del programa podrían completarse desde la perspectiva del presnete entregable.

Se insiste: desconociendo cuál es el modelo de Ciencia Ciudadana a desarrollar con por el ERIC en el futuro, habría que examinar si es o no compatible con estas nuevas propuestas del sector tecnológica para su aplicación en Andalucía.

Otro modelo utilizado es el de recurrir la para lograr la percepción de la conexión entre ciencia aplicada del bienestar animal y sesibilidad psicológica es el llamado movimiento One Welfare, de raigambre en la UNIA y que, al igual que otro también dela misma Universidad que ha elaborado este entregable, es el de utilización de fotos para, mediante procesos presenciales u *on line* con metodologías parecidas (AI machines o equivalentes), pero sobre todo exposiciones globales con técnicas digitales, racionalizar e debate de cara a tener más certeza acerca de la corrección o no de los juicios de valor. Basados en que es difícil tener bienestar humano en presencia de abusos o maltratos a animales (una sola salud One Health, CULIVIAN...) integrar el bienestar animal en grupos sociales que no tienen otros medios de comprobar su propio comportamiento. Se remite a la Introducción a todos los entregables, pues allí están viene explicadas estas tecnologías

Y finalmente, al igual que las artes escénicas están resultando esenciales, a través de formatos digitales, para aunar la percepción de datos que, visibles para el artista, son invisibles incluso para el veterinario, también están siendo utilizadas, p precisamente como una modalidad de actividad asistida, para integrar mujeres prácticamente aisladas y cercanas a problemas c de salud mental, por paros prolongados y abrumadas por problemas tales como haber formado familias monoparentales donde los hijos menores o mayores dependientes tienen también serios problemas de socialización, para mediante estas técnicas lograr para ellas –o mejor dicho, crear las condiciones para que ellas “actúen” y logren - una autoestima prácticamente imposible de lograr con otras técnicas. La normativa de proyección de datos impide ofrecer los métodos tal y como actúan realmente, y donde la selección del équido es casi igual de relevante que la de de los perfiles adecuados de la persona para cada semana de actividades en grupo. Se remite, para mayor detalle, a la descripción de una de esas actividades –la segunda del texto al que se remite– por Sandra Marín García & Rocío Fernández Andrade [“Teoría y práctica de las intervenciones asistidas con caballos teniendo en cuenta su etología y bienestar. Dos supuestos concretos: niños con trastornos del espectro autista (TEA) y mujeres en situación de riesgo de exclusión social”. En JAL&IAWS N ° 4, RI §421780, 2019]. En suma las artes escénicas, combinadas con técnicas digitales en la valoración y seguimiento de los animales y de las personas afectadas están siendo utilizadas para crear inclusividad y están resultado de gran utilidad tanto en la social como en la simple utilización de un nuevo sector económico-social. Se remite al entregable crresondiente al Anexo II.1.7 para otros ejemplos.

Y además, deben jerarquizarse los procesos de digitalización pues cuanto se acaba de proponer no disminuye un ápice la necesidad de utilizar otras variantes de la tecnología digital que se han ido apuntando a lo largo del texto como, por poner un simple ejemplo, la conveniencia, si no urgencia, de digitalizar los datos históricos (vid. el texto que acompaña al Anexo 5); o la utilización de la inteligencia artificial como tecnología de zoosemiótica al modelo del laboratorio francés.

ANEXO 1 AL ENTREGABLE II.1.4.f)

LA VINCULACIÓN ENTRE LAS HUMANIDADES Y LA CIENCIA A TRAVÉS DE LAS TECNOLOGÍAS DIGITALES. CASO PRÁCTICO: LA APORTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS A LA VETERINARIA Y LA CIENCIA APLICADA DEL BIENESTAR ANIMAL A TRAVÉS DE LA TECNOLOGÍA DIGITAL (COMUNICACIÓN ENTRE ACTORES Y VETERINARIOS).

Otra de las tecnologías digitales que ha demostrado ser muy relevante hasta el extremo de que se ha desarrollado una experiencia piloto, es aquella en la que ha resultado contrastado en algunos foros cómo un examen cuidadoso -y en el que la inteligencia artificial de localización de movimientos mediante distintos visualizadores de última generación puede tener un papel importantísimo- es el que ha servido para poner en contacto y diálogo común a actores de artes escénicas en las que se representa a caballos con la ciencia de la veterinaria equina.

Dada la rigurosidad con que algunos actores se preparaban para la representación de la obra *War Horse*, de la que en el apartado B.5.2 previo se ha hecho un estudio de caso, mediante una filmación digital en la que los propios actores explicaban como se habían formado y preparado para literalmente mover a un caballo ficticio en un escenario con un realismo total se pudo escuchar por veterinarios especializados en équidos -y dialogar posteriormente- las percepciones de lo prácticamente es imperceptible que los primeros habían captado y, naturalmente, disciplinado en su representación, de movimientos de partes del cuerpo en distintas situaciones por las que “el caballo” pasa a lo largo de la filmación, de los que ni siquiera los veterinarios especializados habían sido conscientes que realmente un caballo en esa situación efectivamente realiza esos movimientos. En una palabra los actores casi como equivalentes a un robot o app de inteligencia artificial con la ventaja de poder explicar cómo se habían dado cuenta de ello y como desde el interior del cuerpo ficticio, reproducían esos movimientos y expresiones con realismo total.

Esta experiencia piloto, llevada a cabo por el equipo de la FGUA se consideró tan interesante que **una grabación específica, como muestra de este VRE, en formato de conferencia ilustrada**, de una hora y media de duración, del experto en humanidades-artes escénicas que ha hecho la práctica totalidad del presente entregable, el Catedrático de la Universidad de Valencia y Medalla de Oro Académica de la República Francesa, se ha incorporado como documento virtual adicional al presente entregable, a petición expresa de varios de los expertos participantes experimentalmente en la misma. Está puesta provisionalmente a disposición del ERIC y de los beneficiarios del proyecto SUMHAL en la página web del Grupo de Investigación Friends of Thoreau del Instituto Franklin. <https://www.youtube.com/watch?v=1Ylq2zPpOJY>



ANEXO 2

HUMANIDADES Y CIENCIA. LA PROPUESTA DE LA EQUITACIÓN PORTUGUESA COMO PATRIMONIO INTANGIBLE DE LA HUMANIDAD DE LA UNESCO.



**PERCURSOS DO
HOMEM E DO
GARRANO**

**LEITURAS
INTERDISCIPLINARES**

ACTAS DOS SEMINÁRIOS
DO PROJECTO

LE GARRANO, LE PASSO TRAVADO ET L'ÉQUITATION DE TRADITION PORTUGAISE PATRIMOINES CULTURELS ET NATURELS DE L'HUMANITÉ

Carlos Pereira
Écuyer
Maître de conférences Paris
III Sorbonne Nouvelle
Président de l'Institut du cheval et de
l'équitation portugaise
Chercheur associé Horse Project
Cognition - Institut de Primatologie
Université de Kyoto

Depuis 2002 date de soutenance de notre thèse intitulée *Naissance et renaissance de l'équitation portugaise du XV^e au XVIII^eme*¹ siècle soutenue à la Sorbonne à Paris, nous avons tenté de catégoriser et objectiver les diverses pratiques équestres au Portugal. Vers 1434, le roi D. Duarte² du Portugal rédige le premier traité d'équitation post antique et recense cinq pratiques équestres : l'équitation à la gineta, l'équitation des joutes, l'équitation anglaise ou italienne, l'équitation à la manière de Brabant ou l'équitation à crue. Comme son père Jean I auteur d'un traité de vénerie ou montaria, D. Duarte décrira les techniques de chasse à cheval ainsi que la tauromachie équestre. A partir du XVI^eme siècle avec l'avènement de l'équitation de manège italienne et française, l'équitation portugaise s'oriente autour de deux écoles : l'équitation à la gineta d'origine mauresque et orientale et l'équitation à la bride ou équitation de manège dite savante. Jusqu'au XVIII^eme siècle, les écuyers portugais pratiquaient les deux équitations.

Les deux écoles influencèrent la pratique de la tauromachie équestre lusitanienne et contribuèrent à définir le modèle du cheval lusitanien dont le standard se trouve à la place de commerce de Lisbonne : *Gentil* le cheval Alter monté par D. Joseph I du Portugal. En 2004, l'Ambassadeur du Portugal à Paris le Dr. Antonio Monteiro et l'écrivain Maria Isabel Barreno, grande dame de la littérature portugaise et conseillère culturelle auprès du même ambassadeur nous encouragèrent à créer l'*Institut du cheval et de l'équitation portugaise*, association dont l'objet est la valorisation des races équinnes portugaises et des pratiques équestres. Nous avons ainsi répertorié 5 pratiques équestres lusitaniennes contemporaines :

- L'équitation tauromachique de tradition portugaise ;
- L'équitation à la portugaise qui consiste en une épreuve de dressage associant des sortes tauromachiques créée par Fernando Sommer de Andrade;
- L'équitation de travail sportive vs rurale (Il existe en effet une équitation de travail sportive pratiquée dans le cadre de compétition nationale et internationale et une équitation de travail opérationnelle pratiquée par les gardiens de taureaux - *Campinos*);
- L'équitation de *picario* (ou de manège) pratiquée par l'Ecole Portugaise d'Art Equestre à Lisbonne;
- L'équitation de *passo travado* ou de *romaria* pratiquée uniquement avec le *garrano* au Nord du Portugal. Probablement l'une des plus anciennes pratiques au Portugal et en Europe aussi.

¹Pereira, Carlos. *Naissance et renaissance de l'équitation portugaise*. Paris : éditions L'Harmattan, 2010.
²Pereira, Carlos, Quirre, Anne Marie. *Le traité des Equitations, le livre qui enseigne à profiter toute Equitation du Roi D. Duarte*. (traduction française du traité d'équitation de D. Duarte), Paris : éditions Actes Sud, 2016.

Ces pratiques qui forment l'équitation portugaise devraient être reconstruites par l'UNESCO dans les prochaines années (2019-2020). Cela dit, nous souhaitons ici alerter le lecteur sur le déclin de la cinquième équitation dite de passo travado réservée aux poneys gennos. Ce fait doit nous conduire à mesurer une double patrimonialisation à la fois culturelle et naturelle. En effet, le poney Gernano est l'emblème de la portugalité. Il est la noble monture qui a permis non seulement la reconquête du Portugal mais aussi le médiateur entre Ciel et Terre représenté dans les fameuses gravures rupestres de plus de 4 000 ans. Monture des chevaliers il a contribué à l'événement d'un véritable système philosophique capable de penser l'universel.

**1. LES ÉQUITATIONS PORTUGAISES :
GÉNÈSE, CODIFICATION ET PRATIQUE**

1.1 LE TRAITÉ DES ÉQUITATIONS DE DOM DUARTE

Le Portugal est le berceau d'un ensemble de pratiques équestres originales construites au cours de plusieurs siècles issues des échanges culturels avec divers peuples d'Orient et d'Occident. La première codification de l'équitation de tradition portugaise a été réalisée vers 1434 par le roi Dom Duarte réalisant ainsi le premier traité d'équitation connu post-antique. Il réalise aussi la première synthèse des équitations existant à la fin du Moyen Âge. Il identifie plusieurs procédés techniques issus de différentes écoles européennes et orientales. L'ouvrage de Dom Duarte est à la fois intemporelle et universelle. Ce n'est pas, comme beaucoup de traités d'équitation d'hier et d'aujourd'hui, un recueil de procédés techniques plus ou moins performants. Elle offre un parcours initiatique unissant la conduite du cheval à la conduite de l'âme. En empruntant le concept au sociologue Edgar Morin, nous pouvons dire que Dom Duarte expose une dialogue de l'homme et de l'animal. L'équitation devient en quelque sorte une allégorie de l'éducation de l'âme. En apprenant à monter à cheval, on apprend aussi à éduquer son âme. Cette idée renvoie à l'archétype du cavalier, voire du centaure. Le cavalier est un symbole fort, polysémique. Dresser un cheval, thème du traité, implique une transformation physique. L'équitation mobilise des concepts de biomécanique. Le cheval qu'on dresse apprend à mobiliser son corps, comme tout athlète. Dom Duarte analyse avec précision les différentes attitudes locomotrices du cheval. Il suggère des procédés efficaces pour vaincre les résistances physiques et psychiques du poulain, ou du cheval rétif qui refuse le cavalier. La maîtrise du « corps cheval » exige du cavalier l'indépendance des aides (mains, jambes, assiette). Le cavalier doit employer avec subtilité et tact la gâule et l'éperon. La transformation extérieure du cheval et du cavalier est forcément liée à une transformation intérieure de l'un et de l'autre. Les deux espèces vont devoir cohabiter pour créer en quelque sorte une société hybride, et d'une certaine manière, une unité. Le cavalier s'animalise et le cheval s'humanise. Dom Duarte a défini une typologie des montes pratiqués au Portugal. Il en recense cinq, dans la 3^{ème} section de sa 3^{ème} partie. Elles correspondent aux montes suivantes :

- Monte avec les jambes droites et tendues en chaussant long
- Monte sans prendre appui sur les étriers
- Monte en équilibre sur les étriers et en appui sur le troussesquin
- Monte avec les étriers chaussés courts
- Monte à cru sans étriers

Voici la catégorisation des diverses pratiques équestres au Portugal au XV^{ème} siècle selon Dom Duarte :

A la manière des selles Brabant

« Pour mieux expliquer ce qui vient d'être écrit, il faut savoir que l'on distingue généralement cinq bonnes manières de chevaucher, auxquelles se rattachent toutes les autres. Premièrement, il y a des selles qui exigent que les jambes soient droites, un peu en avant, fermes dans les étriers, et qu'on les maintienne de façon à répartir également sa force sur trois points, sans appuyer sur ses pieds plus vigoureusement qu'on ne serre les jambes ou qu'on s'assoit sur la selle; mais il faut user également de ces trois appuis afin d'en obtenir l'aide nécessaire. Les selles qui imposent particulièrement ce mode d'équitation et qu'on utilise dans notre pays sont celles que l'on appelle de nos jours Brabant, et d'autres de forme semblable. Sur de telles selles, la position que doivent avoir ceux qui veulent s'y sentir solides est la suivante : allonger assez les étrivières pour qu'une fois assis dessus, on ait les jambes droites. Pas assez toutefois pour perdre l'appui des pieds, sur lesquels il ne faut pas forcer au point de relâcher les jambes ; mais comme je l'ai écrit ci-dessus, on doit prendre soin de s'aider également de ces trois appuis, sans mettre plus de vigueur à l'un qu'à l'autre. »

Ceux qui ne se servent pratiquement pas des étriers

« Deuxièmement, on peut être bien assis sur sa selle, les jambes droites ou un peu pléées, les pieds jouant dans les étriers, pratiquement sans en tenir compte. C'est de cette manière, me dit-on, qu'on monte en Angleterre et dans certaines régions d'Italie, sur les selles dont il font usage, bien qu'elles soient de formes diverses. Et de cette manière, la solidité pour le cavalier consiste avant tout à être assis bien droit et à serrer les jambes, selon le moment, en restant toujours assis droit sur ses jambes, et en ne se servant pratiquement pas des étriers. Pourtant, à mon avis, même si la forme des selles et l'usage se prêtent à cela, on n'a pas à négliger l'aide des étriers quand on peut l'utiliser, même si, parce qu'on saut accompagner avec son corps tout ce que fait le cheval, l'on prend plus de soin à serrer les jambes et à se tenir droit qu'à serrer les pieds. »

Ceux qui montent en équilibre sur les étriers

« Troisièmement, on peut s'appuyer sur les étriers, les jambes droites, bien installés dans la selle, mais en s'aidant quelque peu des arçons. Les selles où l'on monte de cette manière sont celles que l'on utilisait autrefois dans notre pays pour aller à cheval. Pour celles qui servent aux joutes et aux tournois, voici comment les monter correctement : il faut faire en sorte que les étriers soient bien fudés par des liens tressés ou des courroies renforcées, ou autre dispositif efficace. On ne doit pas les pousser en avant, et les jambes du cavalier doivent toujours rester aussi droites

¹ Pereira, Carlos. *Quint. A Arte Militar. Le traité de l'équitation. Le livre qui enseignait à monter toute équilibre à Dom Duarte de Portugal, traduction en français*. Paris : éditions Actes Sud, 2016

que possible ; il faut garder les pieds bien fermes, et ne jamais être assis sur la selle, car cela fait perdre élégance, aisance et sérénité et on est moins fort. Que l'on ne se figure pas que dans la joute, pour avoir de la force, c'est un avantage d'être assis sur la selle et de replier une jambe ; bien au contraire, assurément, car si on a des étrivières bien renforcées, on doit faire son possible pour garder en tout temps les deux jambes bien droites, ce qui évite en général les défaïtes et les chutes, et donne plus d'aisance et d'élégance. »

Chevaucher jambes fléchies

« Quatrièmement, on peut monter les jambes toujours fléchies, assis sur la selle, en s'appuyant sur les pieds. Et tout le reste comme je l'ai dit pour la manière de chevaucher sur les selles Brabant et autres ; mais sur les selles dont je vais parler, les jambes ne doivent jamais être tendues (et jamais fléchies sur les selles Brabant). Je parle ici des selles à la genette, et d'autres qui imposent la même position. Pour être bien solide, il faut serrer le plus que l'on peut sa monture entre ses pieds et ses jambes, en les tenant fléchies et en restant toujours au milieu de la selle, sans se pencher vers le pommeau ou le troussesquin. Les pieds à l'appui, fléchis, de sorte qu'ils aient l'air d'être pris dans les étriers, les talons vers le bas ; tout en conservant une attitude équilibrée comme je l'ai dit, sans se laisser aller sur la selle au point de relâcher les jambes et de cesser de s'appuyer sur les pieds. Mais qu'on n'appuie pas sur les pieds au point de s'élever au-dessus de la selle ou de relâcher les jambes, et qu'on ne les serre pas au point de libérer les pieds et qu'ils jouent dans les étriers. On doit serrer les jambes, mollets, genoux et cuisses également, de manière à répartir également la pression et à être aussi solide que possible. »

Chevaucher à cru et sur des bardelles

« Cinquièmement, on peut chevaucher sans étriers sur des bardelles, ou complètement à cru. Toute la maîtrise dans ce cas consiste à serrer les jambes et à se tenir droit. Et on distingue trois attitudes différentes. La première, jambes tendues, genoux et cuisses serrées ; la seconde, jambes fléchies complètement serrées contre le cheval ; la troisième, jambes de même complètement serrées, le bout des pieds tout près des coudes des chevaux. »

1.2 L'ÉQUITATION DE TRADITION PORTUGAISE AUJOURD'HUI

Après Dom Duarte, plusieurs maîtres d'équitation érudits firent évoluer les techniques. Deux écoles s'opposèrent jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle : l'équitation à la genette ou gennos issue de la tradition orientale et l'équitation à la brida issue de la tradition des académies équestres italiennes, françaises et germaniques¹. Au cours du XX^{ème} siècle, deux courants de pensée tentent de redéfinir l'équitation contemporaine : l'école ancienne et l'école de François Baucher, écuyer français. Le maître Nuno Oliveira réajustera à la fin du XX^{ème} siècle une synthèse magistrale à travers une œuvre magistrale².

¹ Ibid.
² Ibid.
³ Ibid.
⁴ Pereira, Carlos. *Naissance et renouveau de l'équitation portugaise*. Paris : Editions D'Hermann, 2010.
⁵ Pereira, Carlos. *Équitation classique. Le langage des selles*. Paris : éditions Vigor, 2016.

Équitation à la genette ou gennos.
Benoît, *Culture de l'équitation*.



Monte à la genette.
Culture de l'équitation.



Fidèle à l'héritage des maîtres anciens et tout en s'adaptant à l'élevage des chevaux et aux coutumes contemporaines, l'équitation portugaise compte aujourd'hui un ensemble de cinq équitations savantes et populaires :

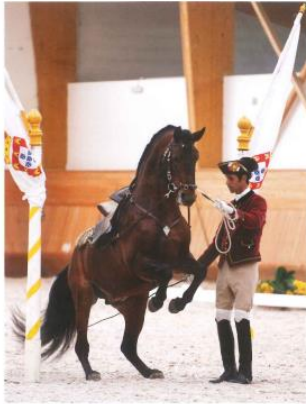
- Équitation savante ou équitation de manège-Picasso
- Équitation bauchomique ;
- Équitation à la portugaise ;
- Équitation de travail ;
- Équitation de passo travado.

154 © GARRANO. CONTRIBUOS DA INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-ARQUEOLÓGICA, ANTRÓPOLÓGICA E EQUESTRE PARA A SÚA VALORIZACIÓN

Picaria Real, qui signifie étymologiquement «manège royal», est un ensemble d'exercices équestres pratiqués au XVIII^{ème} siècle au Portugal, et que l'on peut assimiler à de la «haute école». On y associait également des jeux équestres comme le jeu de cannes, le jeu de tête, le jeu des pigeons ou encore le jeu de bagues.

La picaria est une équitation savante, codifiée en 1790 par Manuel Carlos de Andrade, disciple du marquis de Marialva. Pour pratiquer cette équitation rationnelle, le cheval devait suivre un cycle rigoureux. La picaria où école ancienne est pratiquée aujourd'hui dans de nombreuses académies d'art équestre au Portugal : école portugaise d'art équestre de Lisbonne, école d'art équestre privée de Luis Valença. Cette pratique proche de la tradition française garde néanmoins son identité propre puisque cette équitation se caractérise par des moyens quelque peu différents, une fonction et une finalité dite «transcendantales» comme le disait l'écuyer Nuno Oliveira, qui l'a pratiquée et avait su lui donner ses lettres de noblesses.

L'équitation de tradition portugaise et de tradition française emploient des préceptes ou principes techniques de l'école ancienne du XVIII^{ème} siècle et de l'école bauchériste: travail aux piliers, épaulement en dedans, flexions de Baucher, carré de La Guérinière.



L'équitation de picaria, levade. Ecole Portugaise d'Art Equestre de Lisbonne, Ana Isabel Marcos Escóvil.



Callos Henriques Pereira, garrano, pedregosa.



Garrano, por espigado.

Les principes du combat à cheval du taureau ont été définis par Dom Duarte. Antonio Galvam de Andrade en propose une réactualisation en 1678 dans son traité *Arte de Cavallaria de ginetra, estardista, Bom Primor de ferrar, e alvelitaria*. Très ancienne, la chasse au taureau était déjà pratiquée dans l'Antiquité. L'historien Strabon raconte que les peuples de la Lusitanie avaient coutumes de combattre le taureau à cheval. Mais au Moyen Âge, le combat dans les espaces clos était rare. Le taureau appartenait à la catégorie des gros gibiers comme l'ours et le sanglier dont la chasse est particulièrement dangereuse. D'où la nécessité de mettre au point diverses techniques cynégétiques qui marquent le début de la tauronomie équestre classique. On ne se contente plus de toucher l'animal comme on peut le chevalier foite, essaye, comme dans la tauronomie moderne. Séduits par l'art équestre baroque français et italien, les Portugais redéfinissent plus tard les règles du combat à cheval et y ajoutent une dimension esthétique. Le rituel valorise l'habileté du cavalier, la bravoure du taureau et le courage des forcados. Ces trois acteurs constituent les piliers de l'art tauronomique portugais où, soulagons-le, la mise à mort est exclue. La *baurada* portugaise se décompose en trois actes : les courtisanes qui servent à valoriser les airs de haute école, le combat face à face avec le taureau, la pega (un groupe de huit hommes prennent le taureau à mains nues). Costumes XVIII^{ème} siècle français, selle à piquer portugaise et étriers en forme de sabots participent à l'esthétique de l'art équestre lusitanien...



Garrano, cabré.

155 © GARRANO. CONTRIBUOS DA INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-ARQUEOLÓGICA, ANTRÓPOLÓGICA E EQUESTRE PARA A SÚA VALORIZACIÓN

Au milieu des années 80, les Portugais ont créé des épreuves alliant l'équitation classique et la tauronomie équestre portugaise. Le projet a pris corps lors de la célèbre *feira do cavalo de galego*. Depuis plus d'un siècle, Galego, village de la région du Ribatejo, accueille l'univers du cheval portugais chaque mois de novembre pendant la fête de la Saint-Martin. Cette fête du cheval rassemble des cavaliers de toutes les régions du Portugal venus faire admirer leur monture et leur habileté. Dans cette ambiance typiquement lusitanienne a émergé l'idée d'organiser des épreuves d'équitation à la portugaise. Il existe deux types d'épreuves, qui se déroulent toujours sur un carré de 20 m par 40 m. Le premier, le A, concerne des chevaux et des cavaliers expérimentés, qui exécutent des exercices de deux pistes, des demi-pirouettes, des changements de pied rapprochés, du passage, du piaffer et des sortes tauronomiques avec la tourinho (topinneau). Le galop est l'allure privilégiée. La deuxième épreuve, plus accessible, est ouverte aux jeunes chevaux et aux cavaliers de niveau amateur. Les figures sont d'une difficulté plus abordable : pirouette, cession à la jambe, galop à fauc... l'épreuve A la plus réputée a été baptisée *Trophée Sommer de Andrade* (du nom du célèbre éleveur portugais).

L'équitation tauronomique de tradition portugaise. Ana Baptista, photo de Barbara Bachmann.



LE GARRANO, LE PASSO TRAVADO ET L'ÉQUITATION DE TRADITION PORTUGAISE, INTÉRIEURS CULTURELS ET VERTUS DE CHAMPNÈRE 157



L'équitation de travail avec garrano, Guilhermo Pereira.

Développée par les campinois du Ribatejo, célèbres gardiens de taureaux braves, l'équitation de travail portugaise est aujourd'hui une équitation de sport et de loisirs gérée par l'Associação portuguesa dos criadores do cavalo puro-sangue lusitano (APSL). Les éleveurs portugais ont très tôt dû faire appel à des cavaliers capables d'affronter l'agressivité des taureaux. Ils ont ainsi développé au fil du temps une équitation avant tout utilitaire adaptée à l'élevage équin et bovin. Ces conditions ont donné naissance à une identité équestre originale qui se différencie de ses homologues européennes et américaines.

L'APSL a défini son propre règlement pour valoriser l'équitation de travail pratiquée à la campagne, qui comporte quatre épreuves dont une facultative de tri du bétail domestique. L'équitation de travail portugaise s'est rapprochée des autres équitations de tradition européennes pour créer un championnat européen d'équitation de travail.

L'épreuve de dressage se déroule sur une piste de 20m par 40m. Le cavalier, en costume de campagne (*traje curto*), monte un cheval de préférence de race lusitanienne ou croisé, qui porte le harnachement portugais. Il existe une reprise pour juniors et une destinée aux seniors. Le cheval est mené de la main gauche et enchaîne différentes figures et variations...

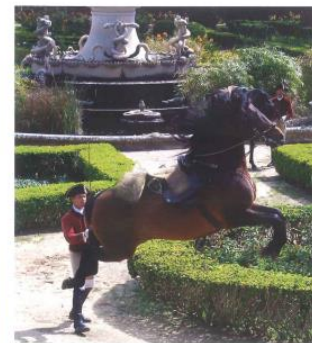
Dans l'épreuve de maniabilité, le cheval franchit une porte ou un pont, saute des ballots de paille, slalome autour de piquets ; le cavalier doit viser des cibles, enfilet des anneaux... l'épreuve est chronométrée. Le trot est interdit. Enfin, les cavaliers réalisent un tri du bétail par équipe.



L'équitation de travail avec garrano, Vito Pereira.



Garrano assis.



Cabré, Ecole Portuguesa, EPNE, Ana Isabel Marcos Escóvil.

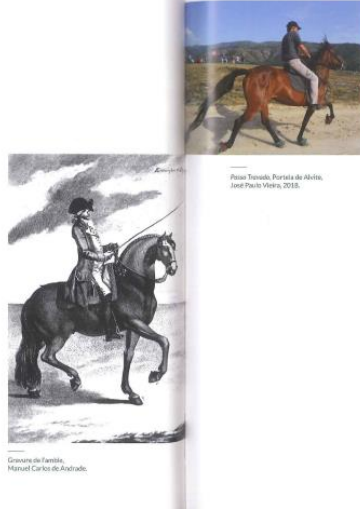
Enfin, nous considérons que l'équitation populaire de passo travado, seule équitation traditionnelle pratiquée avec des poneys dotés d'intégrer le patrimoine de l'équitation portugaise puisqu'elle a été aussi définie dans les traités du XVIII^e siècle. L'équitation portugaise, selon notre définition, est un ensemble de pratiques, de procédés, de coutumes issues de diverses origines dans une dynamique érudite et populaire. L'équitation portugaise n'est pas unitaire mais multiple adoptée à la fois une vision technique mais aussi philosophique. Rappelons aussi que l'équitation populaire pratiquée avec des poneys ambleurs est très appréciée selon les récits du Moyen Âge. Par ailleurs, il est évident que le poney Garrano a joué un rôle crucial dans la reconquête du Portugal au XII^e siècle puisque les chevaux de grande taille sont assez rares selon les divers lieux orientant l'élevage au Portugal. La reconquête a été réalisée du Nord vers le Sud et par conséquent le seul cheval disponible en volume était le Garrano vivant depuis des millénaires dans les montagnes sauvages du Minho et de Trás-os-Montes et allant jusqu'aux portes de Lisbonne. Les chevaux de grande taille étaient essentiellement importés d'Afrique du Nord (Barbe) et de l'Europe du Nord. Des croisements astucieux furent réalisés donnant ainsi naissance au fameux lusitanien sélectionnés sur les champs de bataille et dans les arènes. Mépriser le passo travado et le poney Garrano constituent une erreur d'analyse de la réalité historique de la reconquête lusitanienne sur les Maures.

2. LE PONEY GARRANO ET LE PASSO TRAVADO

2.1 UN PONEY AMBLEUR

Le poney du Nord du Portugal appelé garrano est certainement le descendant des chevaux représentés sur les dessins des roches du site archéologique de Foz Côa situés à quelques kilomètres de la frontière hispano-espagnole de Vila Formosa. Il existe peu d'éléments sur les origines de cet équidé. La terminologie du mot garrano peut sans doute nous révéler des éléments historiques et culturels. Le terme garrano signifie poney. Étymologiquement, le terme est issu du gallois garron, désignant à l'origine un cheval castré (hongre). Dans les dictionnaires portugais, on trouve essentiellement la forme féminine : garrana qui désigne une petite jument mais pas une pouliche¹⁰. C'est au XII^e siècle qu'apparaît la forme masculine. En littérature, le mot garrano semble tantôt désigner un âne, voire un hybride (mulet) désignant un mulet ou un âne et le terme mocho (mulet, bardot) : «Deixe o garrano por dezasseis, e já é caro como o fogo...¹¹ Dans l'univers hippique, le terme sert à désigner un poney de race quelconque. Il peut avoir aussi une connotation péjorative : le garrano, petit cheval de paysan est à l'opposé du lusitanien, cheval noble de l'aristocratie, puisqu'il vit dans la montagne en totale liberté, il a la réputation d'être sauvage voire rétif.

¹⁰ Brito, Raphael. *Dicionário de Registo Português*. Lisboa, 2012.
¹¹ Brito, Raphael. *Cronista de um*, 2005.
¹² Torga, Miguel. *Os Bóios*. Lisboa : Dom Quixote, 1946.



En 1913, les morphologies spécifiques du garrano du Minho ont été décrites par Silvestre Bernardo Lima : "grosse tête, plus large que longue, profil droit, de fortes ganaches, oreilles petites et droites; flancs légèrement arrondis, dos et reins courts et larges, croupe assez horizontale et souvent plus large qu'étrécie, hanches épaisses sensiblement pointues (comme les bovins); queue bien fournie à la racine bien remplie de gros crins, membres légèrement moins droits, épais de peau et d'os, épaules droites et généralement charnues; stature plus courante en dessous de 1,35m". Au sein de ce type il distinguait deux castes : la galicienne et la castillane.

2.2 UNE PRATIQUE MÉDIÉVALE

Le poney Garrano est un petit cheval ayant probablement une aptitude naturelle pour l'amble¹². Au Moyen Âge les chevaux ambleurs avaient une valeur monétaire très certainement élevée. On les appelait les palefrois. Selon Brigitte Prévoit, «le mot latin initial est venu, qui désigne un cheval de voyage»¹³. Il est considéré comme le cheval des ecclésiastiques et des femmes. L'allure de l'amble permet donc un voyage confortable. Le destrier est le cheval de bataille. En réalité, la pratique de l'amble est probablement plus ancienne et connue dès l'antiquité. La recherche de cette allure artificielle a amené les éleveurs et les cavaliers à adopter des procédés de dressage particuliers : usage d'anneaux, port de tête haut. Ils ont ainsi développé de manière rudimentaire une forme d'équitation adaptée à un environnement accidenté comme la montagne.

¹² Dhondt, Sophie. «Le garrano, un poney portugais ambleur» in *Cheval* (Paris), n°113, p. 56-58.
¹³ Prévoit, Brigitte. *Le pas et le pas travado considérés comme un autre monde à quatre pattes et deux plus profitables*. Le passo travado actual signifia en realidade ambulo. Uma revista terminológica e topográfica descreve três modos de andar de antigas populações de Portugal.

En effet, c'est Manuel Carlos de Andrade, docteur zootéchicien, auteur de la Bible de l'Art équestre portugais employé aujourd'hui par l'École Portugaise d'Art Équestre de Lisbonne qui définit ainsi en 1790 trois allures artificielles – Passo travado, Amble, furtapasso : «este modo de andar ainda que ao primeiro golpe de vista parece ter sua semelhança com andadura, com turo, como os seus tempos são contrários, e quadernários, sempre o cavallo está bem situado no chão, porque dirige os seus movimentos com a sua mão, e pé oppositos, como anda ao trote» et il ajoute : «No passo natural e no passo travado ha elle em todos os seus movimentos sustentando o peso do corpo na sua mão, e pé oppositos, e mais prompto por este motivo a regular bem os seus movimentos, e socorrer-se em todos os accidentes, que lhe acontecem com mais segurança. O cavallo de andadura, como havemos de provar, está mais sujeito a cair, porque sustenta o peso do seu corpo sobre huma meia parte delie, e muda de lado em cada passo que dá.

L'auteur fournit des informations sur la technique du passo travado et situe son berceau¹⁴ : «50 para os ensinar a andar de andadura os obrigá a ser incertos na mão, levantando-lhes muito a cabeça para cima; e se elles não a levantam, então lhes põe hum cabeção no lugar da barbelite; e por effeito da huma continuada terra os obrigá a levantar a cabeça com extremo, e olhar para cima, sem reparar no terreno por onde andão. Tambem costumão travar o cavallo com uma solta do pé á mão da mesma parte, para lhe introduzir este bom movimento, e com especialidade o fazem os curiosos creadores dos campos de Coimbra, e os Hespanhoes, os quaes gostão muito de fazer andar os cavallos de andadura, cortando-lhes assim logo na sua primeira idade toda a nobreza dos seus movimentos naturaes»¹⁵. Ces descriptions nous indiquent que l'équitation de passo travado était pratiquée au Nord du Portugal de Coimbra jusqu'à la Galice. La technique de dressage décrite correspond à ce que nous avons observé de nos jours près de Viana do Castelo.

¹⁴ Cette description concerne l'amble mais aussi le passo travado puisque ces deux allures sont issues de techniques de dressage équivalentes.
¹⁵ Manuel Carlos de Andrade. *Luz do Deserto*. Métra Arde et Castella. Lisboa: Imprensa Regia Officina Typographica, 1790, p. 177-180.
¹⁶ *Atlas de Portugal*. Coimbre: Imprensa Nacional, 1727, vol. VI, Lisboa, 1938.



Les collectifs, où se pratique cet art équestre, devraient mettre en place des initiatives destinées à la conservation: subventions, festivals, expositions. Il s'agit d'une composante de l'équitation de tradition portugaise devant s'inscrire au Patrimoine Immatériel de l'humanité. Il s'agit aussi d'une forme ancestrale de valoriser le Garrano, emblème de la Portugalité. Il s'agit donc d'un enjeu politique, culturel et écologique que tous les acteurs doivent appréhender rapidement pour éviter la perte d'un patrimoine de l'humanité unique au monde.

3. PATRIMONIALISATION CULTURELLE ET PATRIMONIALISATION NATURELLE

La conservation des poneys garranos implique un double processus de patrimonialisation culturelle et de patrimonialisation naturelle. Il convient d'appréhender objectivement sa contribution à l'édification d'un univers ou d'un imaginaire populaire. Il est aussi nécessaire d'adopter une démarche anthropologique pour mieux comprendre l'histoire des divers usages de poney ancestral. En même, il convient de préserver son biotope, son environnement et créer les conditions pour l'étudier en espace naturel.

3.1 L'ART ÉQUESTRE ET L'IMAGINAIRE LUSITANNIEN

Le poney garrano est présent dans l'imaginaire des peuples de la Lusitanie depuis plus de 4 000 ans. Fait extraordinaire, il existe de nombreuses représentations picturales ou rupestres sur la roche dans le berceau de la race. Archéologue Ana M. S. Bettecourt¹⁶ et son équipe ont identifié de nombreuses représentations équinées associées à des formes géométriques circulaires. Nous avons été particulièrement attirés au binôme cheval-cercle segmentés en quatre. Le couple symbolique cheval-cercle segmenté en quatre est fréquemment représenté non seulement dans les représentations rupestres mais aussi dans l'univers mystique chrétien ou chinois ou encore dans la peinture moderne. Deux études archéologiques portugaises récentes ont révélé cette association dans les gravures rupestres de Brisa, Carlelos, Viana do Castelo (Ana M. S. Bettecourt, Université de Minho) et dans les gravures rupestres de Paçô, Carrois, Viana do Castelo (Ana Filipa Castanheira Santos, 2014)¹⁷. Dans ces deux exemples, les auteurs identifient des cercles segmentés (plusieurs avec quatre segments ou quadrilatres) à proximité de figures «équines» montées. Certains auteurs se réfèrent aux chars solaires ou bien au couple cheval-soleil opposé au cheval chthonien évoqué par Gilbert Durand dans son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* :

«Malgré les apparences, le cheval solaire se laisse facilement assimiler au cheval chthonien. Comme nous le constaterons à propos du signe zodiacal du lion, le soleil n'est pas un archétype stable et les intonations climatiques peuvent très souvent lui donner un net accent péjoratif. Dans les pays tropicaux, le soleil et son cortège de diasette et de sécheresse est néfaste. Le Surya védique, le soleil destructeur, est représenté par un coursier. Les multiples chevaux solaires de la tradition européenne conservent plus ou moins explicitement le caractère redoutable du Surya

¹⁶ Bettecourt, Ana M. S. *Carlelos, Viana do Castelo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019.
¹⁷ Castanheira Santos, Ana Filipa. *Além do Choro* (Paçô, Carrois, Viana do Castelo). Escavações arqueológicas e interpretação. Lisboa: Imprensa Nacional, 2014, p. 10.

véfique. Leucippe est un cheval blanc, ancien dieu solaire, et les Rhodiens sacrifient des chevaux à Hélios. Freyr, le dieu solaire scandinave, se voit consacrer les chevaux, son substitut chrétien saint Étienne est également protecteur de ces animaux. Josias fait disparaître les chevaux consacrés au soleil par les rois de Juda. Mais ce rituel pas au soleil en tant que lunaire céleste qui est lié le symbolisme hippomorphe, mais au soleil considéré comme redoutable mouvement temporel. C'est cette motivation par l'itinéraire qui explique l'indifférente liaison du cheval avec le soleil ou la lune : les déesses lunaires des Grecs, des Scandinaves, des Perces voyageant sur des véhicules entraînés par des chevaux. Le cheval est donc le symbole puisque lié aux grandes horloges naturelles. » (Durand, Gilbert, 1992, p. 78-79)³¹.

L'imaginaire mythologique de la Grèce antique associe le cheval à Hélios, le dieu soleil. Le char solaire est souvent représenté sous la forme d'un quadrigé dans la sculpture ou la céramique grecque antique. Le mythe de Phaéton évoque cette relation symbolique rapportée par Ovide dans ses *Métamorphoses*: Phaéton se rend au palais du soleil (Hélios), son père, et ce dernier lui accorde une grâce de son choix en jurant sur le Styx. Phaéton demande la permission de conduire son char, tiré par les chevaux du soleil. Bien qu'Hélios tente de dissuader son fils par tous les moyens, il est finalement obligé de céder à cause de son serment. Les chevaux du soleil s'aperçoivent du changement de conducteur et ne reconnaissent plus la main de leur maître. Ils se détournent de leur route ordinaire, montent tantôt trop haut en laissant la terre gelée et descendent tantôt trop bas en tarissant les rivières et en brûlant les montagnes. Zeus foudroie Phaéton afin de mettre un terme aux bouleversements qu'il provoque (Ovide, *Métamorphoses*). Ce mythe met en évidence aussi l'hypothèse de Gilbert Durand concernant la symbolique des coupeurs du temps.

Nous avons également observé que la structure circulaire segmentée est également associée aux ordres de chevalerie. Don Alfonso Henriques adopte ce signe dans un document administratif destiné à l'octroi d'un terrain à l'ordre des Templiers³². Ce sceau officiel contient un code que l'on interprète ainsi: «Pour to o Graal» autrement dit Pour le Graal? Cette structure sémiotique apparaît aux mandalas orientaux et occidentaux selon le sémioticien Francis Edeline³³. Carl Gustav Jung, psychologue, l'a également étudiée en le considérant comme la structure symbolique du Soi³⁴. Nous avons également identifié cette figure au Musée Martins Sarmiento à Guimarães. Cette structure archétypale fondamentale, comme le souligne Jung, se retrouve chez le roi Don Duarte sous la forme d'un quadrat composé de cinq chambres autrement dit le cercle segmenté est une structure pentadique. S'interrogeant sur les causes et les effets de sa longue dépression appelée maladie de la mélancolie qui dura environ 3 ans alors qu'il devait gouverner le royaume du Portugal en l'absence de son père, le roi écrivait, à la manière de Sainte Thérèse au siècle suivant, décrit les cinq demeures de son château intérieur:

³¹ Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Editions Dunod, p. 78-79.
³² Silva, Próbalo. *Pontifical approval of the Templars*. Lisbonne: Imprensa Alameda, 2018.
³³ Edeline, Francis. *Iconographie du mandala*. Genève: Editions Cahiers Internationaux du Symbolisme, 1994.
³⁴ Jung, Carl Gustav. *Psychologie et connaissance*. Paris: Editions J.-B. Michot, 1965.

La première vision semble être une allégorie de la quadrature du cercle : en effet, les vingt-quatre sages sont placés en cercle autour d'un centre (Trône ou se trouve l'agneau sacrifié ou Christ ou Dieu fait Homme). Notons que le nombre 24 nous fait penser aux 24 heures du temps et le cercle est souvent le symbole du temps et du mouvement cyclique. Par ailleurs, ouvrons la parenthèse: 24 est 1²+3²+4² soit les 4 nombres de la géométrie sacrée de Pythagore. Il semblerait que les quatre vivants (Ange, Aigle, Lion et Taureau) soient à l'intérieur du cercle formé par les vingt-quatre sages ou Vieillards? Les éclairs font penser à des rayons d'un cercle? La seconde vision fait allusion à quatre cavaliers autrement dit encore une forme quadratique et la troisième vision manifeste le Christ chevalier sur un cheval blanc. Il est ici aisé de convoquer la psychologie des profondeurs de Jung qui voit dans le couple cavalier-cheval l'archétype du Soi autrement dit encore la quadrature du cercle³⁵. Le peintre français Maurice de La Pintièrre réalisa une tapisserie intitulée *Mandala évouant les chevaux de l'Apocalypse*. Les quatre vivants et la Jérusalem sous la forme d'une quadrature du cercle.

Ces structures sémiotiques «archaïques» ou archétypales se retrouvent aussi dans les visions de Hildegarde de Bingen. Ainsi dans sa cinquième vision de son dernier ouvrage intitulé *Le livre des œuvres divines*³⁶, cette sainte aux multiples talents d'écrivain, de pharmacienne, de zoologue ou de musicologue semble offrir une exégèse de l'Apocalypse de Jean : «J'aperçu alors le cercle terrestre partagé en cinq secteurs : l'un à l'Est, l'autre à l'Ouest, le troisième et le quatrième au Sud et au Nord, le cinquième au centre... Tu constates que le cercle terrestre est divisé en cinq zones, l'une à l'est, l'autre à l'ouest, la troisième au sud, la quatrième au nord, la cinquième quant à elle occupe le centre. Si la Terre avait la forme d'un cube, elle aurait de par ses arêtes des parties fragiles, son poids se trouverait inégalement réparti. Si elle n'était pas partagée en cinq zones, elle ne pourrait avoir un poids également distribué: ce sont les quatre parties extérieures qui lui confèrent le poids et lui assure une position stable, cependant que la partie centrale fixe ce poids. Voici la signification, la terre représente l'Homme. L'homme est consolidé, il est conduit au salut de son âme par les cinq sens qui lui permettent de satisfaire tous ses besoins... Nous voyons là encore une allégorie de la quadrature du cercle. Les chevaux de l'Apocalypse figurent dans sa vision.

Notre hypothèse affirme que le Quint empire³⁷ est issu de l'imaginaire des Ordres de Chevalerie. Il existe donc une chevalerie du Quint Empire. Du point de vue sémiotique, nous pouvons considérer que le cercle segmenté en quatre associé au symbolisme équestre constitue une syntaxe archaïque. Nous l'avons baptisé la syntaxe sphérique. La syntaxe sphérique est une structure sémiotique située au cœur de tous les langages. La combinatoire pentadique permet d'organiser non seulement la pensée, mais elle permet aussi d'appréhender de manière efficace le monde de la matière. La syntaxe sphérique est le Saint Graal! Elle est la structure clef mathématique permettant de créer la trigonométrie sphérique nécessaire à la navigation lors des grandes décou-

³⁵ Corinne Tzanavaris. *Thèse de doctorat: médecine vétérinaire, Evolution en tant que symbole entre chevaliers dans le monde jurgelien*. Ecole Nationale Vétérinaire d'Alfort, 2002.
³⁶ Hildegarde de Bingen. *Le livre des œuvres divines*. Paris: Editions J.-B. Michot, 1992, p.122-124.
³⁷ Le concept de Quint Empire est attribué au Jésuite Portugais Padre António Vieira.

«Je considère qu'il y a dans le cœur de chacun de nous cinq pièces, organisées selon la coutume des souverains. La première est le grand salon où entrent tous ceux de son domaine qui n'ont rien à se reprocher, ainsi que les étrangers qui le souhaitent. La deuxième est la salle d'attente ou l'antichambre où se tiennent en général les officiers et quelques grands personnages du royaume. La troisième est la chambre à coucher, où les plus importants et les plus proches de sa maison ont leur entrée. La quatrième est la garde-robe où l'on s'habille, qui doit être réservée aux plus intimes préposés à cet effet. La cinquième est l'oratoire, où il est bon que les souverains seuls se retirent quelquefois chaque jour pour prier, lire de bons livres et s'adonner à de vertueuses méditations. Nous trouvons dans chacune de ces pièces les douze passions sur lesquelles j'ai déjà écrit, c'est-à-dire amour, délice, jouissance, haine, dégoût, tristesse, douleur, espérance et avarice, fureur, désespoir et crainte»³⁸.

En adoptant, la méthodologie de la sémiotique cognitive nous avons conclu que les ordres de chevalerie portugais (Templiers et Chevalerie de l'Ordre du Christ) ont développé un système métaphysique ou philosophique en considérant l'art équestre comme un chemin initiatique mystique où le cheval est l'archétype de l'âme. Le modèle suprême des chevaliers mystiques était le Christ à cheval de l'Apocalypse de Saint Jean.

Nous souhaiterions ainsi évoquer l'Apocalypse de Jean dans la Bible chrétienne. A priori, aucun auteur n'a établi de manière limpide l'association cheval - cercle quadratique dans la théologie chrétienne. Un écuyer portugais, dénommé Pedro Galego, nous a mis sur la piste lors de notre thèse de doctorat intitulée *Naissance et Renaissance de l'équitation portugaise*. Il s'agit d'un traité d'équitation à la genèse composée de 24 chapitres dont l'introduction fait allusion aux 24 sages de l'Apocalypse de Jean. Il semble évident que l'allégorie des 24 sages fait allusion à la quadrature du cercle. En effet, voici le passage de la Bible: «Vingt-quatre sièges entourent (Cercle) le trône, sur lesquels sont assis les vingt-quatre Vieillards vêtus de blanc, avec des couronnes d'or sur leurs têtes. Du trône partent des éclairs, des voix et des tonnerres, et sept lampes de feu brûlent devant lui, les sept Esprits de Dieu. Devant le trône, on dirait une mer, transparente autant que du cristal. Au milieu du trône et autour de lui, se tiennent quatre Vivants (Ange, Aigle, Lion, Taureau ou bien les quatre évangélistes Mathieu, Jean, Marc et Luc), couverts d'yeux par devant et par derrière... Ils ne cessent de répéter jour et nuit: «Saint, saint, saint, seigneur Dieu, Maître de tout. Il était, Il est et Il vient» (Apocalypse 4-8). A la suite de cette vision, Jean voit l'avènement des quatre chevaux de l'Apocalypse et le Christ chevalier sur un cheval blanc:

«11 Et je vis le ciel ouvert; et voici un cheval blanc, et celui qui est assis dessus [est appelé] Fidèle et Véritable, et il luge et combat en justice. 12 Et ses yeux sont [comme] une flamme de feu, et sur sa tête il y a de nombreux diadèmes; [et] il porte un nom écrit que personne ne connaît sinon lui [jeu]». 13 et il est revêtu d'un vêtement trempé de sang; et il est appelé du nom de: «La Parole de Dieu». 14 Et les armées qui sont dans le ciel le suivent sur des chevaux blancs, revêtus de fin lin, blanc et pur. 15 Et une épée aiguë sort de sa bouche, afin qu'il en frappe les nations; et lui les fera paître avec un sceptre de fer, et lui foule la crosse du vin de la fureur de la colère de Dieu, le Tout-Puissant

³⁸ Ferrita, Carlos. *Quel, Anne Marie Quint. Le monde des applications, le bon qui emerge et propose une réponse au fil du chemin*. Paris: Editions Actes SCL, 2016.

vertes portugaises. Elle signifie aussi la quadrature du cercle autrement dit les constructions à la règle et au compas du mathématicien Euclide. L'équitation s'avante portugaise adopte la géométrie du mathématicien grec pour optimiser l'équilibre du couple cavalier-cheval autrement dit la centaine. En 1909, le maître Nuno Oliveira a créé un manège dans la banlieue de Lisbonne et y plaça deux azulejos figurant deux chevaux : l'un du nom de Euclide et l'autre du nom de beau Gesté. Quelle est la signification? Ces deux chevaux, présenté au gala de la Piste en 1966 à Paris, renvoient à la formule du philosophe Pascal: «Esprit de géométrie et esprit de finesse» autrement dit les deux chemins de la Connaissance à savoir par l'expérience de la science et par l'expérience mystique. Selon Fernando Pessoa, le Quint Empire est un système philosophique universel cherchant la coïncidence de la raison discursive et de la raison intuitive. Il l'explorera ainsi dans le même esprit que le maître écuyer Nuno Oliveira:

«Tem duas formas, ou modos, o que chamamos cultura. Não é a cultura senão o aperfeiçoamento subjectivo da vida. Esse aperfeiçoamento é directo ou indirecto; ao primeiro se chama arte, ciência ou segundo. Pela arte nós aperfeiçoamos a nós, pela ciência aperfeiçoamos em nós o nosso conceito, ou lúcido, do mundo»³⁹.

L'art équestre rejoint ainsi la belle littérature portugaise démontrant ainsi que le cheval a défini à travers les ordres de chevalerie de manière claire les contours de la portugalité, la spécificité lusitanienne autrement dit l'esprit de l'universel. C'est la raison pour laquelle Fernando Pessoa encourage le retour à l'esprit de la chevalerie du Moyen âge dans son célèbre poème «O cavaleiro monge»:

«Do vale à montanha,
Do vale à montanha,
Da montanha ao monte,
Cavalo de sombra,
Cavaleiro monge,
Por casas, por prados,
Por quinta e por fonte,
Caminhais aliados,
Do vale à montanha,
Da montanha ao monte,
Cavalo de sombra,
Cavaleiro monge,
Por penhascos pretos,
Atrás e defronte,
Caminhais secretos,
Do vale à montanha,
Da montanha ao monte,
Cavalo de sombra,
Cavaleiro monge,
Por planos desertos
Sem ter horizontes,
Caminhais libertos,
Do vale à montanha,
Da montanha ao monte,
Cavalo de sombra,
Cavaleiro monge,

³⁹ Poème in "Alfama", n° 1, Lisboa Out. 1924. António Pessoa sur Internet.

Cavaleiro monge,
Por rios sem ponte,
Caminhais sozinhos,
Do vale à montanha,
Da montanha ao monte
Cavalo de sombra,
Cavaleiro monge,
Por quanto é sem fim,
Sem ninguém que o corte,
Caminhais em mim.

Ce cheval parcourant la montagne n'est-il pas le fameux Garrano, le cheval sauvage des montagnes du Minho et de la Serra de Argo ?

3.2 UNE RACE AUTOCHTONE ÉQUINE À REDÉCOUVRIR

Le Garrano fait donc partie des races équines portugaises (Lusitanien, Sorraia, Poney des Açores). Il a la particularité de vivre dans des espaces montagneux depuis plusieurs millénaires si on se réfère aux représentations rupestres nombreuses dans la région du Minho. Chaque race portugaise a été associée à des pratiques traditionnelles. Le poney Garrano a un avantage particulier car il vit en semi-liberté avec le loup libérique depuis très longtemps. Il constitue ainsi un objet de science très intéressant et unique en Europe. Nous avons ainsi décidé en 2015 de promouvoir un programme de recherche mobilisant des éthologues et des primatologues. Le professeur Tetsuro Matsuzawa de l'Université de Kyoto - Institut de Primatologie a décidé de relever le défi. Nous avons ainsi défini trois axes majeurs d'étude :

Axe 1: Etude de la cognition des équidés en laboratoire, dans un premier temps à l'Institut de Primatologie de Kyoto qui dispose déjà de tous les équipements appropriés, «in the laboratory»;

Axe 2: Etude des comportements sociaux des équidés en espace naturel «in the Wild»;

Axe 3: Etude des interactions entre l'homme et le cheval dans une perspective diachronique et synchronique «in face to face»;

Le poney Garrano peut être étudié selon ces trois modalités. En effet, il existe aucune étude sur la cognition des équidés semi-sauvage autrement dit son acuité visuelle, son aptitude à la catégorisation et au dénombrement. Ces facultés peuvent être appréhendées avec la mise en place de protocoles employant des écrans tactiles déjà utilisés au Japon à l'Institut de primatologie avec des poneys japonais. Ces études permettront de mieux appréhender les mécanismes d'apprentissage chez les équidés. Nous pouvons ainsi mieux comprendre l'équitation et développer des outils pédagogiques destinés aux divers publics du monde équestre à savoir les amateurs et les professionnels.

Garrano - Serra de Argo, José Paulo Vieira, 2017.



Équitation à la portugaise, Carlos Henriques Pereira, Malaga, Jorge Lankarim.

Depuis 2015, les équipes mixtes Kyoto-Sorbonne ont mené un travail de terrain pour appréhender les comportements sociaux des équidés semi-sauvages en adoptant la tradition de la primatologie japonaise ayant étudié les poneys semi-sauvages japonais de Toi-Misaki¹⁶.

Enfin, il est important de mieux retracer l'histoire de l'équitation portugaise au Nord du Portugal et plus particulièrement l'équitation dite de passo travado. Nous savons que cette pratique existe par ailleurs dans d'autres pays en Europe et en Amérique latine. Une approche anthropologique impose donc pour objectiver cette pratique originale. Une enquête auprès des éleveurs, des cavaliers permettrait de mieux cerner ses origines historiques, ses codes sociaux et ses techniques d'éducation du cheval.

Pour mener à bien cette aventure scientifique internationale, il est nécessaire d'associer à cette dynamique tous les acteurs locaux. En parallèle de la recherche scientifique, il importe de mettre en place assez rapidement un programme de formation. Un cursus en éthologie équine constitue une offre de formation utile pour tout pratiquant et éleveur. Le poney Garrano est le seul équidé permettant d'appréhender l'éthologie équine dans un espace naturel et semi-sauvage. En France, l'éthologie équine est devenue une discipline obligatoire dans la formation des équitants. Plusieurs centres en éthologie équine ont été créés. Le Portugal ne dispose d'aucun centre de formation équestre offrant une telle proposition garantie par un encadrement scientifique de haut niveau.

¹⁶ Ringhofer M, Matsui S, Inoue B, Matsui S, Mendonça C, Carlos Pereira, Tetsuro Matsuzawa, Satoshi Hirata, Shinji Yamamoto. « Comparison of the social systems of primates and feral horses: data from a newly established horse research site on Serra D'Argo, northern Portugal ». In Primates, publié en ligne, 8 Jan 2017.
Sofia Inoue, Shinji Yamamoto, Mamiyo Ringhofer, Beneta S. Mendonça, Carlos Pereira, Satoshi Hirata, Social bonding of individuals in a group of feral horses: a case study using drone technology, Poland: Manual Research Institute, août. 2018.
Masaki Tomiyama, Kiyomoto Kumazaki, Hiroko Cuzuki, Sophie Koud, Carlos Pereira, Tetsuro Matsuzawa. « A horse's eye view and shape discrimination combined with other measures ». In Biology Letters, 2015.
Matsuzawa, Tetsuro. « Horse cognition and behavior from the perspective of primatology ». In Primates, publié en ligne, 19 septembre 2017.



Lavado, Ecole Portugaise, EPNE, Ana Isabel Marcelo Escorial.

L'idée d'un centre international de connaissance du cheval mérite d'être approfondie. Le projet «Garrano» de la Serra Argo peut s'inscrire dans un projet plus vaste autour de l'étude du cheval et de l'animal. L'université de la Sorbonne négocie actuellement la possibilité de créer à Chantilly la première université européenne du cheval en associant étroitement la ville de Viana do Castelo et l'université de Kyoto. L'ouverture d'autres stations est prévue: le cheval en Mongolie et le zèbre au Mozambique.

Dans une optique de valorisation des potentiels de la race, il conviendrait de créer une académie équestre selon le modèle de l'école portugaise de Lisbonne. Le poney Garrano pourrait être adopté dans l'équitation portugaise classique. Cette académie servirait de lieu de formation pour les éleveurs et les cavaliers passionnés par cette noble race.

L'Institut du cheval et de l'équitation portugaise a développé en France un projet de formation d'enseignants d'équitation portugaise sous l'égide du ministère des sports. Plus de 20 élèves sont diplômés en équitation portugaise¹⁷. La majorité a eu l'occasion de travailler avec les quatre poneys Garrano de l'Institut¹⁸. Le manuel d'équitation portugaise a été validé par la Fédération Française d'Équitation en 2004¹⁹.

En conclusion, l'université de la Sorbonne associée à l'université de Kyoto dispose aujourd'hui des connaissances et des méthodologies scientifiques pour mener à bien ce projet d'envergure internationale. D'autres universitaires pourraient rejoindre cette dynamique: Université de Coimbra, université de Porto, faculté vétérinaire de Lisbonne, école polytechnique de Viana do Castelo mais aussi d'autres universités européennes. Enfin, la Sorbonne a lancé aussi une société savante pour l'étude des langages humains et non-humains: la Société Française de Zoosémiotique²⁰ coprésidée par Astrid Guillaume (Paris IV) et moi-même a réuni un réseau de plus de 40 universitaires spécialistes de l'animal. Cette structure peut soutenir le projet Garrano.

CONCLUSION

Le poney Garrano, fer de lance de la Portugallité, constitue non seulement un patrimoine culturel unique mais aussi un animateur de paysages. Il a été acteur important de la civilisation de la reconquête aux grandes découvertes en passant par les grandes guerres européennes. L'équitation de passo travado, pratique associée au poney Garrano, devrait être inscrite au patrimoine immatériel de l'humanité au même titre que les autres équitations portugaises traditionnelles. Le Garrano permet l'équilibre des biotopes. A terme il peut contribuer au développement d'un tourisme scientifique valorisant le respect de la nature. Il permettra de grandes avancées dans le champ de l'éthologie et de l'équinoïlogie. Il contribuera ainsi à plus de lien social. Il peut aussi constituer à terme un vecteur de développement régional. Le projet Garrano porté par la ville de Viana do Castelo en partenariat avec la Sorbonne et l'université de Kyoto constitue donc un enjeu culturel et écologique porteur d'une nouvelle dynamique pour l'une des plus belles races autochtones portugaises.

¹⁷ FFEPF, équitation portugaise de 2012 à 2018.

¹⁸ Equi-Fallonges-fallonges.com

¹⁹ Pereira, Carlos. Equitation portugaise, Paris: éditions Actes Sud, 2004.

²⁰ http://societe.fr/arcadoc/zoosemiotique.fr/

ANEXO 3

DIGITALIZACIÓN-RESUMEN DEL CABALLO DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR A GALOPE EN LAS PINTURAS RUPESTRES DE CUEVAS SITUADAS EN LA PROVINCIA DE MÁLAGA (VIDEO)

Puede localizarse el mismo en la página web del Grupo de Investigación Friends of Thoreau del
Instituto Franklin

<https://youtu.be/4R5PE1lv8nc?si=Xe14KsSB7kBWGsOI>



ANEXO 4

DIGITALIZACIÓN-RESUMEN MULTIESPECIEDEL PALEOLÍTICO SUPERIOR, INCLUYENDO EL
CABALLO, PASTANDO CON OTRAS ESPECIES HERBÍVORAS EN LAS PINTURAS
RUPESTRES DE CUEVAS SITUADAS EN LA PROVINCIA DE MÁLAGA (VIDEO)

Puede localizarse el mismo en la página web del Grupo de Investigación Friends of Thoreau del
Instituto Franklin

<https://youtu.be/jqhWvJHlwj0?si=NnOy9APXVIEZbnb8>



ANEXO 5

EVIDENCIA DE LA NECESIDAD DE PROCEDER A LA DIGITALIZACIÓN DE LOS LEGAJOS, DOCUMENTOS Y LIBROS HISTÓRICOS RELACIONADOS CON LA CULTURA ECUESTRE DE ANDALUCÍA (VIDEO)

Puede localizarse el mismo en la página web del Grupo de Investigación Friends of Thoreau del Instituto Franklin previa obtención de contraseña tras firma del compromiso y asunción de responsabilidades ftthoreau@aol.com

