



# XIV. CABALLOS Y JINETES DE AMÉRICA EN EL ARTE DE LOS SIGLOS XIX Y XX

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES\*

Al recibir el encargo de escribir un ensayo sobre los jinetes en el arte americano de los siglos XIX y XX, se nos planteó la disyuntiva de cómo organizarlo discursivamente, de cómo trazar una lectura que fuera abarcativa en tiempo y en espacio. Como en otras ocasiones, empezamos el proceso anotando durante varios días ideas y datos que nos permitieran definir *a posteriori* un esquema de acción, y nos decidimos por un planteamiento "clásico": el de esbozar una suerte de historia (incompleta) del arte americano utilizando como excusa argumentativa las figuras del jinete y del caballo. Incompleta, porque, en efecto, al avanzar en la investigación, se nos fue revelando un panorama amplísimo y de muchas posibilidades, en todos y cada uno de los países del continente y en todas las épocas, cada una con sus estímulos temáticos y sus estéticas.

El objetivo fue, pues, el de crear un marco, un contexto histórico-artístico, en el cual pudieran insertarse elementos de comprensión general y obras particularizadas que permitieran en el futuro ampliar ciertos horizontes e, incluso, dentro de las obligadas omisiones, pensar el tema desde otras perspectivas. Deseamos, en ese sentido, que este escrito sirva como una posible puerta de acceso y en cierta manera una provocación positiva para seguir pensando y estudiando un tema riquísimo y de tanta importancia en nuestro continente como es el ecuestre, reflejado, tal como puede verse en el presente libro, en múltiples facetas. Ni mucho menos, pues, tiene carácter exhaustivo: el lector avezado echará en falta ejemplos, obras, artistas. Dicho de otra manera y sintetizando, hemos de recurrir al retruécano: son todos los que están, pero no están todos los que son.

Para el armado de este texto fue fundamental la búsqueda de respaldo bibliográfico, por cierto bastante escaso y disperso. Aunque parezca mentira, no son muchos los libros y catálogos específicos que circulan sobre el caballo en el arte en América y, en ese sentido, Argentina, México y Estados Unidos son los países que, *a priori*, presentan un panorama más armado. Aclaremos lo de "específicos", pues, ciertamente, existe mucha información repartida en publicaciones sobre, por ejemplo, los gauchos, los charros, los llaneros, los huasos o los *cowboys*, o libros y artículos sobre el arte del siglo XIX que incluyen ejemplos y análisis útiles que, de hecho, en varios casos estarán volcados en estas páginas.

Pero pasando a los específicos, en Argentina nos ha sido de utilidad el catálogo de la exposición *El caballo en la historia y en el arte*, que fue llevada a cabo en el Museo Nacional de Arte Decorativo, en Buenos Aires, a mediados de 1966. Esta muestra fue organizada con motivo del sesquicentenario de la Independencia argentina y evidencia con

---

\* Universidad de Granada, España.

CHARLES MARION RUSSELL (1864-1926)  
*The Bronc Twister*, ca. 1900

FREDERIC S. REMINGTON (1861-1909)  
*The Cheyenne*, 1901





claridad la importancia del tema al haber sido elegido para dicha conmemoración. Además de obra plástica abundante, rioplatense y extranjera de colecciones locales, se incluyeron todo tipo de objetos vinculados al tema, entre los que destaca una notable sección de platería criolla. Aprovechando las repercusiones de dicha muestra y centrando la atención en rasgos más específicos, en 1971 Luis Leoni Houssay publicaría su libro, de gran formato y elegancia, *El caballo de guerra en la iconografía argentina*; al año siguiente se realizaría la exposición *Las tareas rurales en la iconografía argentina*, en la Sociedad Rural Argentina. En 2003, Ignacio Gutiérrez Zaldívar editó su libro *El caballo*, estudio general y prolíficamente ilustrado sobre lo equino en la Argentina, pero usando como eje las artes plásticas.

En cuanto a México, fueron esenciales para nuestro trabajo el catálogo de la exposición *El caballo en el arte mexicano*, organizada por Fomento Cultural Banamex, en 2003, y en el que se tomaron en cuenta fuentes europeas, imaginarios coloniales y representaciones desde el siglo XIX a la contemporaneidad, textos e imágenes que nos permitieron definir varios lineamientos de este escrito. Sólo cuatro años después, en 2007, el Instituto Cultural Cabañas, en Guadalajara, albergaría la muestra *90 caballos en el arte mexicano*, que ampliaría el repertorio sobre el tema.<sup>1</sup> En 2006, Miguel Ángel Echegaray había coordinado un muy buen volumen sobre *Escultura ecuestre de México*, que sirvió para ampliar conocimientos en el ámbito de la estatuaria pública, que, a nivel continental, habíamos tratado dos años antes en nuestro *Monumento com-*

*morativo y espacio público en Iberoamérica*, en el cual incluimos capítulos específicos sobre las estatuas ecuestres.

En lo que atañe a Estados Unidos, tras la celebración de la muestra *A Song for the Horse Nation: Horses in Native American Cultures* (National Museum of The American Indian, Washington, D. C., 2006), la referencia más sobresaliente que hemos hallado es el libro-catálogo de la muestra *Hoofbeats and Heartbeats: The Horse in American Art*, concretada en el Art Museum de la Universidad de Kentucky en 2010, bajo la coordinación de Ingrid Cartwright. Fue considerada la primera exposición significativa sobre el tema en ese país. Examinaba de manera crítica el papel desempeñado por el caballo en la historia, la cultura y el arte, con una división de contenidos en cuatro secciones: el caballo como símbolo del héroe, como un emblema de la libertad, en el trabajo y en los corazones de la gente. Libro posterior fue, en 2012, *Native American Horse Gear: A Golden Age of Equine-Inspired Art of the Nineteenth Century*, de E. Helene Sage, que ponía su acento específico en los aperos y diversos implementos decorativos con que las tribus engalanaban a sus caballos. En noviembre de 2015, en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, se inauguró la exposición *La ilusión del Lejano Oeste*, que, si bien no estaba dedicada exclusivamente a jinetes y caballos, por el propio tema, un alto porcentaje de las obras incluía dichas figuras, en

<sup>1</sup> Alfonso Alfaro et al., *90 caballos en el arte mexicano*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 2007.

una propuesta de revisión a través del arte de diferentes arquetipos, en los que se cimentó el proceso de conquista y colonización de los vastos territorios estadounidenses.

Al margen de esos estudios centrados con especificidad en el tema del caballo, que ejercieron como antecedentes directos para nosotros, la tarea más ardua que debimos acometer fue la del acopio de textos parciales y referencias a obras de arte para, con base en ellos y en nuestras ideas prefijadas y otras aparecidas en el proceso de trabajo, configurar una lectura que, aun siendo muy variada en los casos aludidos, alcanzara una cierta homogeneidad y cruzamiento de información y de reflexiones desde las diversas regiones del continente. Como indicábamos al principio, los artistas y las obras que han tratado el tema del caballo y de los jinetes son abundantísimos, y no fue sencilla la operación de seleccionar aquellos que iban a quedar dentro del ensayo y menos aún la de elegir aquellos que iban a ser reproducidos. Hallamos material en libros sobre diferentes tipos autóctonos de América, en obras sobre el arte del siglo XIX en cada país, generales o monografías temáticas, por periodos o por artistas, de los cuales fuimos extractando referencias visuales y comentarios, tal como lo dejamos reflejado aquí, con el propósito no solamente de cumplir con la obligación de citar las fuentes, sino también de proveer al investigador al que le interese trabajar en este tema algunas referencias que consideramos de utilidad.

Con base en todos estos antecedentes y reflexiones, decidimos plantear un capítulo estructurado en una serie de apartados sucesivos, con cierto orden cronológico, pero sin seguir este método de una manera estricta, y con la libertad de hacer saltos en tiempo y en espacio. Aunque nuestro *métier* se centra en las producciones de los siglos XIX y XX, estimamos apropiado incluir, a manera de precedente, algunas consideraciones básicas sobre lo ocurrido con el caballo en tiempos de la Colonia, para luego enlazar con un tema dedicado a los santos ecuestres que ejerce como bisagra entre aquel periodo y el republicano. La importancia de las expresiones populares queda en él de manifiesto, lo mismo que en el que le sucede, dedicado a los pintores contemporáneos a las luchas por la emancipación que reflejaron, por encargo o propia inspiración, las batallas vinculadas a dicha gesta, en la que, lógicamente, el caballo se erige en elemento decisivo.

Las pulsiones originadas primero durante la Ilustración y luego por el romanticismo propiciaron una oleada de viajeros por nuestro continente, muchos de ellos artistas, que, a través de sus cuadros y dibujos, produjeron una especie de "redescubrimiento" visual de América por medio de la representación del paisaje y las costumbres, que sería esencial no solamente para la pronta inclinación de creadores autóctonos por esos temas, sino también para fijar un repertorio de enorme valor iconográfico, hoy ineludible para conocer aquella centuria. Lo más llamativo es que el objetivo de esos viajeros era mayoritariamente

difundir sus hallazgos (en ocasiones fueron, valga la redundancia, imaginarios imaginados) en Europa, ávida de conocer, a través de lecturas o estampas que se irradiaban mediante libros y revistas, las exóticas curiosidades de tierras remotas. En relatos y grabados, caballos y jinetes fueron siempre notas relevantes, y el muestrario de ello se torna interminable.

La segunda mitad de siglo marca, en buena medida, y antes o después según qué naciones, el proceso de estabilidad tras la emancipación y las subsiguientes luchas civiles. Será momento de procesos culturales en los que las academias irán gradualmente asentando sus propios desarrollos, en coincidencia con el auge de la pintura de historia y de temáticas sociales en Europa que impactarán en América y definirán un sesgo revisionista de los hechos del pasado y de sucesos contemporáneos convertidos casi automáticamente, a través de su representación pictórica, en "históricos". El gran tema será el de la Independencia, con sus próceres, sus héroes y sus batallas a caballo. A este proceso conmemorativo se añadirá la dimensión pública a través de la estatuaría urbana, con un alto porcentaje de monumentos ecuestres, a los que también dedicaremos un apartado.

El cambio del siglo XIX al XX está marcado por la continuidad de estas últimas vertientes señaladas, pero con una añadidura no menor para el caso americano, que es la cercanía con la celebración de los centenarios de las Independencias y la repercusión cultural del estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914. Ambos momentos serán un campo fértil para el pensamiento y la reflexión y, dentro de ellos, para hacer balance y mirada introspectiva. En consonancia con modalidades vigentes en Europa, va a producirse un reverdecimiento de las temáticas paisajísticas y costumbristas, pero con factores agregados respecto de la producida a mediados del siglo XIX: en lo estético, por ejemplo, se da la consolidación de posturas impresionistas y posimpresionistas, y, en lo ideológico, la de un discurso propio, americanista, que habla de lo autóctono y de cómo los nuevos imaginarios fijaban el "alma nacional". En dicho espectro, el caballo y el jinete, al contrario que en la época de los viajeros del romanticismo, ya no gozaban del protagonismo de antaño y comienzan gradualmente a mostrarse a medio camino entre la presencia real y la nostalgia, desplazados por máquinas, ferrocarriles y automóviles que, en cuestiones de carga y transporte, ofrecían ya mejores y más rápidas soluciones. Estas ideas atravesarán como un eje varias de las producciones artísticas ecuestres a partir de entonces, como reflejaremos oportunamente.

Las vanguardias históricas incorporarán la figura del caballo de diferentes maneras, sea en la realización de funciones propias de su género, sea convirtiéndolo en figura simbólica como se dio en el expresionismo, el futurismo, la pintura metafísica o el surrealismo. A partir de entonces, el arte encontró suficientes maneras para mantener

viva hasta la actualidad la presencia del caballo y de los jinetes, y en eso mucho tuvo que ver la actitud de un buen puñado de artistas que encontraron en ellos suficientes y seductoras razones para seguir transfigurándolos en imágenes plásticas, en centro de nuevas búsquedas formales y simbólicas; los últimos títulos de este capítulo estarán dedicados a algunas expresiones en tal sentido.

No hay duda, pues, del papel del arte en la redención permanente del caballo y sus jinetes, en tiempos que no resultan nada fáciles para su perpetuidad; como dijo Fernando Savater:

[...] la civilización del siglo XXI se dispone a arrinconar en el museo de lo deportivo o lo ostentatorio al primero de nuestros cómplices en el camino desde las espeluncas prehistóricas a la conquista de los planetas. Su fuerza ya no basta para nuestras actuales necesidades, cada vez más ambiciosas, y su tamaño le hace difícilmente viable como animal de compañía: se ha quedado sin oficio, y no sabemos por cuanto tiempo más se salvará como adorno.<sup>2</sup>

A ello podemos agregar la sentencia de Elia Espinosa:

El caballo ha pasado a formar parte de una realidad convulsa que, en el arte, lo ha olvidado como hito de historia o caverna de sueños [...]. La pérdida, el agotamiento o la búsqueda de valores [...] van más allá de un caballo, pero, desgraciadamente, caracterizados por la incapacidad histórica, social y humana de sorprenderse, como en otras épocas, de su majestad.<sup>3</sup>

#### ALGUNAS NOTAS DEL TIEMPO DE LA COLONIA

Podemos empezar con la obviedad, casi *cursi*, de señalar al caballo como el "fiel compañero del hombre", declaración que se convierte en axioma al señalar el papel esencial que desarrolló durante buena parte de los procesos históricos del continente americano hasta principios del siglo XX: estuvo presente en la Conquista, en la era de los descubrimientos, colonización y evangelización, en la emancipación, en las guerras civiles y en revoluciones. Militares, nobles, españoles, criollos, indios, campesinos, santos, héroes, deportistas, etcétera, la suma de quienes ejercieron y ejercen la distinguida práctica de lo ecuestre en América compone un conjunto infinito que las artes plásticas, desde un principio, se encargaron de reflejar.

Más allá de los remotos antecedentes del *Equus*, para nuestro continente todo el proceso empezó realmente en el siglo XVI con la llegada

<sup>2</sup> Fernando Savater, "El caballo contemporáneo: del músculo al átomo", en Manuel Delgado et al., *Mil años del caballo en el arte hispánico*, Sevilla, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 266.

<sup>3</sup> Elia Espinosa, "Apuntes sobre el caballo en la pintura mexicana del siglo XX", en *El caballo en el arte mexicano*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, p. 183.



VERACRUZ. N.º 2



de los españoles y con ellos del caballo, que a partir de entonces se reproduciría a pasos agigantados y de forma masiva, al definir también de manera gradual el establecimiento de razas equinas propiamente americanas, producto de cruces inéditos y de adaptaciones al nuevo medio físico. Cuando escribimos esto nos sobrevuela la inolvidable letra del vals "José Antonio", de Chabuca Granda, que habla justamente de la transformación del caballo bereber en caballo de paso peruano:

Tú, mi tierra, que eres blanda,  
le diste ese extraño andar,  
enseñándole el amblar del paso llano gateado,  
siente cómo le quitaste durezas del berebere  
que allá en su tierra de origen, arenas le hacían daño.  
[...]  
ya no levanta las manos para luchar con la arena...  
quedó plasmado en el tiempo su andar de paso peruano.

Son muchos los autores que han escrito sobre los caballos durante los tiempos de la Conquista y la Colonia; entre ellos, Justo Sáenz, François Chevallier,<sup>4</sup> Robert B. Cunninghame Graham,<sup>5</sup> George M. Foster,<sup>6</sup> Josefina Cruz, Justo del Río Moreno,<sup>7</sup> Fernando Assunção, Martín Hardoy y un largo etcétera. Más recientemente, Ramón Serrera, cuyas ideas y comentarios nos sirven para establecer algunas pautas previas a adentrarnos en el siglo XIX. Serrera alude al papel del caballo como instrumento bélico y vehículo de expansión territorial, "sin desdeñar el papel que como arma psicológica ejerció frente a los indígenas en el proceso del primer contacto".<sup>8</sup> Bernabé Cobo, en el siglo XVIII, recordaba que "casi en todas las provincias de la América tuvieron al caballo y al caballero por una sola cosa, pensando que estaban unidos, o que era algún animal monstruoso; en suma, no hubo cosa de cuantas en Europa se han traído que más les admirase y asombrase".<sup>9</sup>

Llegados los europeos a América, y suelto el ganado, éste se fue dispersando y reproduciendo sin vigilancia en espacios amplios, como las pampas rioplatenses, los llanos venezolanos y el norte novohispano. Acciones de cierto control fueron las concesiones a españoles de zonas de pastoreo para que establecieran haciendas y estancias, pero lo cierto es que, más allá de ellas, eran innumerables los caballos y las yeguas cimarrones, que, tanto en el norte como en el sur del continente quedaron a merced del indio, que los utilizó primero como alimento pero luego los domó para ayudarse en sus tareas cotidianas. El indio se fue haciendo diestro y el dominio de la montura le permitiría enfrentar con garantías, ya en el siglo XIX, las cruzadas colonizadoras en el Oeste estadounidense o a las campañas del desierto en la Argentina, de lo cual quedará, como mencionaremos oportunamente, un amplio repertorio artístico.

En lo que respecta a los centros urbanos americanos, el caballo servirá al español como elemento de distinción social: era habitual que se paseara con boato y exhibiendo su estatus por las calles, y que, en los días de fiesta, hiciera gala de sus habilidades y destrezas en el arte de la equitación. A la vez, se iban estableciendo, de manera periódica en los inicios de la Colonia, leyes que impedían a los naturales tener la propiedad de los caballos, aunque no se prohibía, *a priori*, que se utilizaran. Serrera cita al respecto el planteamiento que desde México hizo en 1555 fray Toribio de Benavente a Carlos V sobre el problema que podría traer aparejada la práctica ecuestre entre los indios para el control militar y otras estrategias de dominio, lo que supondría ceder ventaja a la población más numerosa contra los pocos que la gobernaban.

La amplia cantidad de equinos existentes, en ciertas regiones determinó precios bajos, es decir, que no era un bien prohibitivo desde lo económico. El propio transcurrir de la vida en el siglo XVI iría determinando de manera paulatina e inevitable la flexibilización de aquellas leyes primerizas, lo que, en cierta medida, se mostró, en lo tangible, como un intento de poner puertas a un vasto campo. Indios, criollos y españoles habían convertido al caballo en un elemento indispensable para la guerra, el transporte, las tareas agrícolas y la ocupación y la explotación de amplios territorios. Todo ello fue dando origen a personajes típicos en distintas regiones ganaderas, como el gaucho en el Río de la Plata, el huaso chileno, el llanero venezolano, el sabanero antillano, los vaqueros nordestinos en el Brasil o, desde la segunda mitad del XIX, el *cowboy* estadounidense, convertidos en figuras míticas y paradigmáticas de las diferentes nacionalidades a partir de esa centuria.

En lo que atañe a las representaciones plásticas ecuestres, se hace evidente que en el paso del siglo XVIII al XIX se mantiene un tipo de representación en la que, como lo era en el medioevo, no interesaba tanto la representación naturalista, sino la significación de lo representado. Se advierten en varias estampas ecuestres imperfecciones en las posturas y en la manera de flexionar las patas del animal, así como desproporciones entre la cabeza y el cuerpo, o entre el caballo y el jinete; esto se

<sup>4</sup> François Chevallier, "Noticia inédita sobre los caballos en Nueva España, en *Revista de Indias*, núm. 16, Madrid, abril-junio de 1944, pp. 323-326.

<sup>5</sup> Robert B. Cunninghame Graham, *Los caballos de la Conquista*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1946.

<sup>6</sup> George M. Foster, *Cultura y Conquista: la herencia española de América*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.

<sup>7</sup> Justo L. del Río Moreno, *Caballos y équidos españoles en la Conquista y colonización de América (siglo XVI)*, Sevilla, Gráficas del Guadalquivir, 1992.

<sup>8</sup> Ramón María Serrera, "El caballo en el Nuevo Mundo", en *Al-Andalus y el caballo*, Barcelona, Lunweg, 1995, p. 273.

<sup>9</sup> Bernabé Cobo, *Obras*, t. XCI, vol. 1: *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1964, p. 379, citado en *ibid.*, p. 273.



producía bien por desconocimiento del artista, bien por dejadez, o simplemente porque el objetivo de transmitir un mensaje concreto era lo primordial.

#### CUANDO LOS SANTOS VIENEN CABALGANDO

Cuando se habla del arte en nuestro continente en la época del proceso de las emancipaciones, se suele hacer alusión a varios aspectos, entre ellos, ciertas pervivencias estéticas que venían del siglo XVIII y que se entroncarían con nuevas modalidades temáticas. Con el paulatino establecimiento de las academias, a partir de la de San Carlos en México en 1781, y los plegamientos al neoclasicismo, asistimos en América al gradual declive de los talleres de producción artística y a su sistema de maestros, oficiales y aprendices, cuya agonía duró hasta bien entrado el siglo XIX, según qué regiones y ciudades, y que se manifestó de una manera menos intratable en las zonas rurales o alejadas de las capitales. Las maneras artesanales y la expresión popular mantuvieron su presencia y fueron imprescindibles para establecer las primeras iconografías patrias en el continente y mantener la vigencia de otras como el imaginario religioso, a veces, como veremos, fundiéndose con aquéllas.

En lo que a asuntos tratados respecta, y si bien las representaciones religiosas porcentualmente mermaron en el XIX en relación con las centurias anteriores, la necesidad de las mismas —los encargos de las órdenes o los de carácter privado—, el proceso de selección de devociones y las inercias de las tradiciones populares venidas del barroco permitieron su prolongación en el tiempo a través de una producción amplia. Ésta fue muchas veces de carácter efímero o al menos no fue custodiada con un sentido de trascendencia en el tiempo; sería soslayada primero por las academias y luego por la historiografía del arte,

ya que se tenía como cosa menor e insignificante, sin que se advirtiese ni el valor intrínseco de esas piezas (la función) ni su alta carga expresiva, en bastantes casos superior a las frías producciones académicas (la forma).

En ese escenario, y dentro de las representaciones ecuestres del periodo de las Independencias, la polifacética iconografía de San Jorge, San Martín de Tours y en especial del apóstol Santiago, en su papel de héroe cristiano, marcarán una de las pautas a tener en cuenta a la hora de estudiar a los "santos caballeros". Aunque minoritarias respecto a la eclosión de los retratos de próceres de la emancipación, mantuvieron su vigencia y permitieron que no fuera tan tajante aquella caracterización del arte de ese periodo que hablaba del paso de los "santos patronos" de la Iglesia a los "santos padres" de la patria. Podemos añadir otras representaciones con presencia ecuestre como la Huida a Egipto y la pervivencia de los carros de triunfo alegóricos, tanto en pintura como en escenificaciones "vivas" teatralizadas, que tuvieron continuidad hasta entrado el siglo XX.

La iconografía jacobea americana fue de las que gozó de mayor popularidad, y en parte ello ocurrió por la identificación de su figura, en el ámbito del virreinato del Perú, con el dios indígena Illapa, por lo que, al decir de Santiago Sebastián, logró su supervivencia "al ocultarse bajo una vestidura cristiana" y evitando que el pueblo viera en aquél al protector de los españoles vencedores. Un poco lo que ocurrió entre los incas con la Virgen María, al ser identificada con la Pachamama o Madre Tierra. De los tres modos iconográficos de Santiago, es decir, su representación como apóstol, como peregrino y como guerrero, prevaleció este último, al mantenerse por lo general montado en un corcel blanco —seña de identidad de los jinetes principales— y en posición de corveta, como en las representaciones de la batalla de Clavijo, con

espada en mano y a veces portando estandarte; en lo que respecta a los elementos complementarios en dichas obras, suelen variar dependiendo del arbitrio del artista de turno o de las indicaciones del comitente.

La fortuna alcanzada por el Santiago ecuestre en América estuvo vinculada a procesos de apropiacionismo iconográfico y semántico, los que tan habituales fueron en el continente y se erigen en uno de sus rasgos de identidad cultural y artística. El Santiago Matamoros en la época de la Conquista se convirtió en Santiago Mataindios (o Matacaribes), y mutó, en la era de las emancipaciones, en Santiago Matapatriotas (o Matagodos o Mataespañoles), de tal manera que las imágenes pudieran adaptarse a las nuevas necesidades, en este caso políticas. Hay ejemplos de ello en el Alto Perú, en Ecuador, en Guatemala y en otras regiones.<sup>10</sup> La fusión y resignificación de iconografías religiosas y patrióticas estarán a la orden del día, ya sea en la misma época de la emancipación o en casos muy posteriores, como puede ser el monumento ecuestre a Bernardo O'Higgins realizado por el escultor francés Albert-Ernest Carrier-Belleuse e inaugurado en Santiago de Chile en 1872, en el que el prócer aparece cabalgando sobre el cuerpo de un enemigo derrotado en la batalla de Rancagua, y que lo sitúa en línea similar a las representaciones del Santiago Matamoros.

La iconografía de Santiago pervivió en el imaginario religioso, tanto en pinturas como en esculturas, mayoritariamente gracias a la devoción y al arte popular. Pintada sobre planchas metálicas para servir como exvoto, esculpida en materiales autóctonos (maguey, pasta, telas encoladas, hojalata, plata), dotada de vestimentas contemporáneas y locales (como cuando se le representa con indumentaria de gaucho en la Argentina), acompañada de escenas pastoriles para crear un contexto útil a su devoción en ámbitos rurales, la imagen del Santiago ecuestre llega a la actualidad en muy diversas formas, convertida en casos en artesanía de producción masiva que, a manera de "obras múltiples", se expande como muestra del arte autóctono americano en vastas geografías con sus variaciones locales. No faltan en este derrotero advocaciones alternativas como la del "señor Santiaguito" en México, que no es más que el apóstol encarnado en un niño montado en un caballo de juguete.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Véase Santiago Sebastián, "La iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano", en *Santiago y América*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude-Arcebispo, 1993, pp. 276-288.

<sup>11</sup> Eduardo Báez Macías, "El caballo en el arte", en *El caballo en el arte mexicano*, op. cit., p. 41.







## LA PATRIA SE FUNDÓ A LOMO DE CABALLO

Como bien nos recuerda Víctor Mínguez:

[...] los retratos ecuestres de generales, príncipes, reyes y emperadores se remontan al Renacimiento italiano, y se inspiran en las esculturas públicas alzadas en la Roma imperial [...]. El retrato ecuestre ha sido [...] durante siglos una efectiva imagen del poder, sobre todo del poder militar [...]. La cultura humanista [...] también lo dotará de un significado simbólico, al convertir la montura en metáfora del Estado que gobierna el príncipe. Eso sí, selecciona la tipología de caballo encabritado [...] para representar de esta manera la fiereza y bravura del pueblo y lo arduo del trabajo del gobernante [...]. En la época de las monarquías absolutas, los retratos ecuestres reales pretendieron poner de relieve la habilidad del jinete principesco para gobernar el reino. La sincronía entre jinete y montura mostraba metafóricamente la unión irrompible entre el monarca y su pueblo.<sup>12</sup>

A ello agrega Manuel Delgado:

Además de la tradición y suntuosidad que encierra todo retrato cortesano, el ecuestre reviste un especial carácter. Cuando no existe el caballo, decrecen la gloria y el prestigio y se difumina la imagen plástica del poder. En términos generales, hay que decir que a caballo, en el Barroco, sólo se retrata el que debe y lo merece, no el que puede o el que quiere.<sup>13</sup>

Mínguez hace referencia, en la Francia de los albores del XIX, al *Napoleón atravesando los Alpes por el San Bernardo* (1800-1801) de Jacques-Louis David como un claro ejemplo de exaltación de lo épico, de cómo se producen transgresiones en la pintura a la hora de representar un hecho histórico, eludiendo lo fidedigno, en tanto Napoleón aparece a lomos de un brioso corcel encabritado y no montado en una mula como narraban las crónicas. Refiere pues a un concepto de "falsificación y heroización".<sup>14</sup> Esas alteraciones de la realidad eran un rasgo que se cultivaba ciertamente dentro de las propias academias, tanto dentro de vertientes neoclásicas como románticas. Amén de producirse en la pintura de historia, no faltarían en los pintores costumbristas; en el caso rioplatense, al referirse a Alfred Paris y Ángel Della Valle, Leoni Houssay no dudaba en afirmar que:

[...] el equilibrio de la figura ecuestre con la realidad ambiental no se encuentra en el resto de los excelentes pintores de temas costumbristas de mitad del siglo, los cuales prefirieron la imponente imaginativa de las formas sobre la realidad pampeana, respondiendo a su personal formación como a la tendencia de la época, diferenciación que en vez de anularse mutuamente, le presta llamativa singularidad al conjunto representativo de la epopeya del desierto.<sup>15</sup>

En la época de las emancipaciones —más allá de su significación y de la multitud de personajes y hechos militares que las conformaron— no fueron abundantes, como podría suponerse *a priori*, sus representaciones plásticas en comparación con las producciones, fundamentalmente académicas, que se sucederían a partir de finalizado el proceso y, sobre todo, en la segunda mitad de la centuria. Coexistieron la pintura de "historia" con reconstrucciones de hechos contemporáneos, en un proceso de conversión paralela justamente en "hechos históricos", como indicábamos en la introducción. En dicho proceso no solamente tomaron parte artistas autóctonos o europeos llegados para vincularse a las academias, sino que hay que señalar como antecedentes las obras realizadas por los artistas viajeros del romanticismo; tal es el caso paradigmático de Johann Moritz Rugendas, que dedicó parte de su producción a ejecutar esas reconstrucciones históricas a la vez que dejar su sello en escenas vinculadas a las luchas civiles y a los procesos de organización de las naciones a mediados del siglo XIX.

Pero volvamos atrás, a la época de la Independencia, a indagar en representaciones ecuestres que nos puedan servir para mantener el hilo del discurso, aun con los obligados saltos marcados por la escasez y dispersión de ese tipo de pinturas, entre ellas, los retratos de próceres y prohombres que, para esa época, son mayoritariamente de salón, de busto o medio cuerpo: pocos se atrevían a una representación ecuestre en primer plano, y se limitaban por lo general a incluir caballos como parte de una escena más amplia. Da la sensación de que no había muchos artistas preparados o al menos dispuestos a emular a David con obras como el ya citado retrato de *Napoleón atravesando los Alpes*. De hecho, y poniendo como caso México y a Agustín de Iturbide, si bien existen varios cuadros de su entrada triunfal a la ciudad el 27 de septiembre de 1821, iconográficamente faltó algo esencial, que sería expresado certeramente por Justino Fernández: "Iturbide no tuvo suerte [...]. El naciente imperio no contó, como Napoleón, con un David, ni con un Goya, que ya era mucho pedir, ni con un barón de Gros".<sup>16</sup>

Sí hubo pintores de buena formación académica en otros países, como fue el caso de Thomas Sully en Filadelfia (Estados Unidos),

<sup>12</sup> Víctor Mínguez, "Cuando el poder cabalgaba", en *Memoria y Civilización*, núm. 12, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 71, 80 y 82.

<sup>13</sup> Manuel Delgado, "Mil años del caballo en el arte hispánico", en M. Delgado *et al.*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>14</sup> V. Mínguez, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>15</sup> Luis Leoni Houssay, *El caballo de guerra en la iconografía argentina*, Buenos Aires, edición de autor, 1971, p. 98.

<sup>16</sup> Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, t. I: *El arte del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 26.



perfeccionado en Londres junto a Benjamin West e influido, en el retrato, por la obra de Thomas Lawrence. Su calidad quedó plasmada en la representación de uno de los hechos fundamentales de la emancipación de su país: *El paso de Delaware* (1819), composición de gran formato gobernada por George Washington, quien aparece montando en blanco corcel, en medio de una tormenta de nieve, en los preparativos para la batalla de Princeton. También, en esa línea, es notable el *Washington antes de la batalla de Yorktown* (1823) que pinta Rembrandt Peale. Washington sí tuvo la fortuna que le faltó a Iturbide, al poder contar con retratistas de gran nivel como Sully, pero también como John Trumbull (para quien George Washington posó en repetidas ocasiones), John Faed, Léon Cogniet y otros muchos, autores de efigies contemporáneas o posteriores a sus gestas, en las cuales es habitual la presencia del caballo.

Más al sur, va a ser singular el caso de Brasil, tras el traslado de la corte portuguesa a Río de Janeiro en 1808, su acción para reeditar en la periferia similar boato cortesano al vivido en Europa y el arribo de la llamada "Misión Francesa" en 1816, compuesta por un conjunto de artistas que habrían de encargarse de establecer la Academia Imperial de Belas Artes. En ese marco, las autoridades verán la necesidad de comisionar pinturas de retrato y otras que perpetuaran diversos sucesos vinculados a la corte, y en esa senda se consolidaron Jean-Baptiste Debret o Nicolas-Antoine Taunay. Debret, que había sido discípulo directo de Jacques-Louis David en París, era experto en temáticas his-

tóricas y, como su maestro, había sido iconógrafo de las campañas de Napoleón, de las que sobresalen varias escenas ecuestres. Caballos enjaezados aparecen, aunque como complemento, sirviendo de tiro para los regios carruajes en una de sus obras paradigmáticas: *El desembarco de la emperatriz doña Leopoldina en Brasil* (1818). En el caso de Taunay, puede citarse el *Pasaje del cortejo real en el Puente de Maracanã* (1817-1820), cuya narración queda subordinada a una escena de plenitud romántica, en que el paisaje resulta la nota saliente. Justamente ambos artistas, Debret y Taunay, se dejarán atrapar por la floresta brasileña y las notas costumbristas; el primero es el que llegaría más lejos al publicar en París el trascendente *Voyage pittoresque et historique au Brésil* en 1834, en el que varias láminas muestran a personajes autóctonos en plena cabalgata, entre ellas, la notable litografía que muestra una *Carga de caballería guaicurú*, que resalta la destreza del indio montado.

Al margen de esos casos puntuales, en el resto del actual territorio latinoamericano se conservan varias pinturas anónimas que inmortalizaron los hechos de la Independencia, en las que, más allá de lo propio conmemorativo y de las referencias arquitectónicas urbanas, destaca la presencia de caballos como elemento saliente e ineludible. Eduardo Báez ahonda más en la cuestión, aseverando, para el caso mexicano, que "aquí la historia fue diferente. Al ejército insurgente y a sus caudillos solamente se atrevieron a pintarlos artistas populares, como los que hicieron los retratos de Hidalgo y Morelos, pues los buenos pintores estaban supeditados a las autoridades del virreinato, a través de

la Real Academia de San Carlos".<sup>17</sup> Pero no solamente se refiere a la pintura ecuestre; sean retratos, sean escenas:

La decadencia en que había caído la pintura durante los años en que se desarrolló la insurgencia fue la razón de que no tuviéramos un repertorio abundante de obras de arte que permitiera reconstruir en la plástica nuestros episodios nacionales. Esta deficiencia de nuestra historia fue en buena parte subsanada por la litografía, introducida en México por Claudio Linati en el año de 1826.<sup>18</sup>

Si, como expresábamos en el título, "la patria se fundó a lomos de caballo", la corporización de esta imagen habría de esperar varias décadas hasta hacerse tangible y de difusión amplia. Es evidente la importancia del caballo en prácticamente todos los hechos históricos de la emancipación, desde el Paso de los Andes por José de San Martín y las ulteriores campañas,<sup>19</sup> las de Simón Bolívar y Antonio José de Sucre, las epopeyas de José Artigas en Uruguay o de Bernardo O'Higgins en Chile, o las ya mencionadas de Washington, Hidalgo y Morelos, entre muchas otras. Y, por supuesto, la obligada destreza que debieron alcanzar los pintores de la Academia para representar caballos de distintas características y pelajes, o en diversas posiciones según las acciones a representarse, para reflejar los hechos históricos y hacer frente a los cuadros que demandaban los Estados, y a la pintura costumbrista de ámbito rural tan cara a las clases sociales más pudientes y al incipiente coleccionismo en la segunda mitad del siglo XIX.

Tal como se indicó al principio, no es propósito en este texto ni intentar mínimamente una cierta exhaustividad de ejemplos y casos por países, so pena de pecar de abundancia incompleta y distraer al lector de ejes discursivos que consideramos más útiles en una lectura abarcativa como es ésta. No obstante ello, no queremos dejar de referirnos a la producción de este tipo de obras en la actual Colombia y, en especial, a la labor de artistas como José María Espinosa, el "Abanderado de Nariño",<sup>20</sup> y Pedro José Figueroa, ambos rescatados y estudiados con profundidad en las últimas décadas por Beatriz González. A Espinosa, además de una amplia tarea como retratista de próceres (fue uno de los únicos cuatro iconógrafos directos de Bolívar), le cupo la realización, *a posteriori* de ocurridas, de una importante serie de batallas, un total de diez pinturas que reflejan otras tantas contiendas, en ocho de las cuales el artista participó como abanderado.<sup>21</sup> En ese sentido podemos unir su obra con la que realizaría en la Argentina Cándido López, participe en varios combates durante la llamada Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), acerca de la cual en años ulteriores concretaría un notable repertorio de obras; en ambos casos, el caballo será elemento omnipresente.

Citábamos con anterioridad a Pedro José Figueroa y, en tal sentido, queremos referir una pintura excepcional suya, de tintes populares

y con ciertos visos surrealistas, que es *La muerte de Sucre* (1835), obra que narra la emboscada de la que el mariscal fue objeto en Berruecos (Colombia), en 1830, y que actualmente se conserva en el Museo del Banco de la República (Biblioteca Luis Ángel Arango), en Bogotá. En la escena, Sucre aparece tendido en el suelo, con un disparo en la sien, mientras su mula sale disparada; el repertorio ecuestre se completa con el grupo de asesinos a sueldo, asomados en medio de la selva, y el sirviente negro, montado en caballo blanco, que se ve en un segundo plano. La escena la remata un leopardo en el que, a decir de Beatriz González, Figueroa introduce un elemento de denuncia en tanto uno de los sospechosos del crimen era José María Obando, a quien se conocía como el "Tigre de Berruecos".<sup>22</sup> Interesa destacar particularmente que, bajo la óptica académica, el venezolano Arturo Michelena pintará en Caracas, en 1895, con motivo del centenario del nacimiento del héroe, el óleo *La muerte de Sucre en Berruecos*, en el cual nos animamos a conjeturar que conocía por alguna vía la composición de Figueroa; de ser así, se daría el caso, excéntrico, de una obra popular que inspiró o sirvió de referencia a una composición hecha en la Academia, algo para nada habitual.

Al proceso independentista sucedieron, en unos países y en otros, periodos de organización nacional signados por luchas civiles internas y en algunos casos por contiendas exteriores. En las batallas de esa fase histórica, el caballo mantuvo con fuerza su papel de imprescindible y la iconografía militar se encargó de ejemplificarlo con creces. Para ese entonces coincidieron, entre otros aspectos, la existencia de un número mayor de pintores preparados para este tipo de composiciones, así como una mayor circulación de grabados desde Europa que permitieron a los artistas americanos contar con mejores referentes iconográficos que en décadas anteriores, en cierta medida recuperando niveles de difusión similares a los que en la época virreinal se habían dado con respecto a la estampa religiosa. Para ejemplificar, podemos mencionar el caso del argentino Carlos Morel y su conocido cuadro *Combate de caballería en la época de Rosas* (ca. 1839), en el que se hace sumamente evidente el influjo compositivo de *La carga de los mamelucos* (1814) de Goya. Morel, como otros artistas de la época, alternó este tipo de temáticas con otras de

<sup>17</sup> Eduardo Báez, *La pintura militar de México en el siglo XIX*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992, p. 14.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>19</sup> Vale destacar aquí cuatro litografías realizadas en Francia y por encargo, por Théodore Géricault, dos que representan las batallas de Chacabuco y Maipú, y sendos retratos ecuestres de José de San Martín y Manuel Belgrano.

<sup>20</sup> José María Espinosa, *Memorias de un abanderado: recuerdos de la patria boba, 1810-1819*, Bogotá, Imprenta El Tradicionista, 1876.

<sup>21</sup> Beatriz González, *José María Espinosa: abanderado del arte en el siglo XIX*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia/Banco de la República/El Áncora, 1998.

<sup>22</sup> *Colección Banco de la República*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1997, pp. 8-9.

carácter costumbrista, como también lo hizo el uruguayo Juan Manuel Blanes, autor de una serie de ocho lienzos pintados a finales de la década de 1850 por encargo de don Justo José de Urquiza para el Palacio de San José (Entre Ríos), evocativos de sus campañas militares.

Las guerras exteriores fueron disparadoras de la necesidad de documentar gráficamente y de representar, intencionadamente, a los personajes y los sucesos notables de dichas contiendas, como sucedió con la que enfrentó a México con Estados Unidos entre 1846 y 1848. De la misma se concretó, en ambos países, una muy numerosa producción litográfica, de la cual se puede señalar la del alemán Carl Nebel conformada por doce composiciones recogidas en el álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated* (1851), un registro que ha sido caracterizado como uno de los más fidedignos.<sup>23</sup> Sobresale la presencia de caballos de todo tipo de pelajes y posturas, que confirman la inclinación de Nebel por las representaciones ecuestres, de lo que dio también testimonio en sus muchas litografías de temática costumbrista como viajero del romanticismo. Doce fueron también los óleos que conformaron otro importante conjunto, con fuerte impronta ecuestre, que fue el realizado por James Walker hacia 1848, acervo del U. S. Army Center for Military History, y que fueron exhibidos en la segunda edición de la recordada serie de exposiciones *Los pinceles de la historia: de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, inaugurada en el Museo Nacional de Arte, en México, a finales de 2000. Entre los testimonios, además de Nebel, Eduardo Báez destaca también la serie de litografías que Julio Michaud y Thomas incorporó en su *Álbum pintoresco de la República Mexicana*, las del viajero John Phillips, algunos óleos de Manuel Serrano y estampas de Constantino Escalante.<sup>24</sup>

#### LA ERA DE LAS ACADEMIAS

Quizá sea éste, lo mismo que los apartados siguientes dedicados al monumento ecuestre o a la pintura costumbrista del cambio de siglo, uno de los más difíciles de resolver, no por falta, sino por abundancia. El objetivo será aquí, ante la obligación de tener que dejar la exhaustividad de lado y con ello numerosos testimonios, nombres y obras, el de marcar o delimitar ciertas ideas y espacios de reflexión, insertando, sí, algunos de los muchos datos compilados durante la realización de este ensayo.

Fue ésta la época en que las naciones, estabilizadas políticamente tras las luchas por la emancipación y las subsiguientes luchas civiles internas, se abocaron a procesos de organización en los que la faz cultural habría de tener un papel esencial. En cuestiones artísticas, en unas regiones más temprano o más tarde, el desarrollo de las academias se cimentó con la presencia de artistas contratados y arribados desde Europa para impartir clases de pintura, escultura o dibujo, amén de arquitectos para encargarse de la creciente obra pública, a lo que se sumaría

la acción de artistas locales que unieron su esfuerzo para producir dichas transformaciones.

Academias nacionales como la de San Carlos de México, revitalizada con la presencia de pintores como Eugenio Landesio y Pelegrín Clavé, o el escultor Manuel Vilar, estos últimos españoles, o la de Bellas Artes de Chile, fundada por Bulnes en 1849 y en la que serían fundamentales pintores italianos como Alessandro Ciccarelli o Giovanni Mochi, son claros ejemplos de la apuesta estatal por estas actividades. Con sus altos y sus bajos, también lo eran escuelas como la de San Alejandro de La Habana, fundada en 1818 y que sería española hasta 1898, o la de Bellas Artes de Río de Janeiro, establecida tras la llegada de la Misión Francesa en 1816. A todas ellas se añadían emprendimientos privados, por lo general academias abiertas por artistas de manera individual, que iban apuntalando un proceso creciente que seguiría fortaleciéndose con el paso de las décadas.

Las academias estatales fungieron como nutrida cantera para la pintura de historia, en la que confluyeron móviles estéticos que llegaban de Europa en tanto se trataba de una modalidad con fuerte presencia en escuelas, salones y museos de allí, junto a la pintura de tinte social y la mitológica de carga moralista. Esto la situaba como género de excelencia, que los primeros becados al viejo continente desde las academias americanas hallaban como parte importante de su enseñanza y promoción, y una suerte de posibilidad de "estar al día". Pero también, coincidentemente, la pintura de historia se amalgamó con la necesidad de los nuevos gobiernos de ir conformando las obligadas galerías de hechos históricos, la de ir escribiendo una historia figurada de sucesos heroicos como sostén de la nacionalidad en vías de consolidación, y, por supuesto, la necesidad de concretar una serie de narraciones visuales parciales destinadas a legitimar, a través del pasado, sus poderes del presente.

Las diversas epopeyas emancipadoras fueron tema central en la pintura de historia, entre las cuales sobresalieron aquellas obras en las que sus héroes principales "cabalgaban hacia la gloria". Los pintores de la segunda mitad del siglo XIX no habían sido testigos directos, en buena medida, de los hechos históricos que fijaban en el lienzo, y sus obras se movían entre los objetivos de fidelidad al acontecimiento o personaje representado y los de su exaltación, aunque para ello fuera necesario saltarse la "verdad histórica" de los documentos. Esta última vertiente se acentuará hacia finales de la centuria y principios de la siguiente, ya con los centenarios de las Independencias a la vuelta de la esquina y la creciente fortuna de las corrientes simbolistas que recuperarán en gran parte, en el caso americano, la práctica de las alegorías patrióticas.

<sup>23</sup> José Luis Juárez López, *Las litografías de Karl Nebel: versión estética de la invasión norteamericana, 1846-1848*, México, Porrúa, 2004.

<sup>24</sup> E. Báez, *op. cit.*, pp. 71-101.



Dentro de ese espectro, además de la retratística y la pintura de batallas u otros hechos históricos concretos, se pintarán varios asuntos tendientes a enaltecer a los próceres, como ocurrió en el caso de San Martín y la repetida representación del Paso de los Andes, en donde se sobrepuso a todas las adversidades, guiado por la convicción de un destino glorioso, en un discurso cercano a la gesta alpina de Napoleón. Martín Boneo, Augusto Ballerini y Fidel Roig en la pintura o Louis-Joseph Daumas y Juan Manuel Ferrari en la escultura conmemorativa son claros ejemplos de ello, así como el uruguayo Juan Manuel Blanes, pintor de historia por antonomasia en el sur del continente, autor de numerosas obras vinculadas a la Independencia y al periodo de organización nacional en aquellas latitudes. Blanes y otros artistas de la época debieron dedicar muchas horas a estudiar en profundidad al caballo, a conocer sus posturas y sus movimientos, a hacerse diestros en la representación de diversas razas y pelajes tanto para acometer la pintura de historia como la nota costumbrista a la que también fueron afectos.

Las grandes masas de caballería reflejadas en una carga, en el arriesgado pasaje de un río, en la furia del entrevero o también a través de la figura aislada del jefe, sea en pleno combate o marchando aisladamente, son totalmente logradas con el gaucho, el montonero o el hombre de filas, en su exaltada condición de jinete.<sup>25</sup>

En el caso de Simón Bolívar, además de los colombianos, la notable escuela de pintores de historia que dio Venezuela a partir de la segunda mitad del siglo XIX, incluidos Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas, Arturo Michelena y Tito Salas, proporcionará un amplio repertorio sobre su vida y gloria. En el caso específico de Michelena estaríamos frente a un artista decididamente inclinado a la representación del caballo, en lo que se había vuelto particularmente hábil, como puede verse en obras de la talla de *Entrega de la bandera Invencible de Numancia al Batallón Sin Nombre* (1883), *Vuelvan caras* (1890) o *La muerte de Sucre en Berruecos* (1895). En Uruguay, obras más tardías, como *Artigas en la meseta* (1911), de Carlos María Herrera, que representan al prócer a caballo, ensimismado y reflexivo, evidencian aquellos rasgos de exaltación espiritual del personaje, en que lo evocativo trasciende el hecho histórico.

Si algunos párrafos atrás nos habíamos referido a la guerra entre Estados Unidos y México, otras contiendas y hechos posteriores quedarían también reflejados en el arte, no solamente en el lienzo, sino también en la gráfica, en coincidencia con la difusión creciente de periódicos ilustrados de sátira política como *Cabichuí* (Asunción, 1867-1868), *Don Quijote* (Buenos Aires, 1884-1905), *El Hijo del Auizote* (México, 1885-1903) o *El Zancudo* (Bogotá, 1890-1891), entre muchos otros. Entre los sucesos de la segunda mitad del siglo XIX podemos señalar la Intervención francesa en México (1862-1867), la Guerra de la Triple Alianza

(1864-1870), que unió a Argentina, Uruguay y Brasil contra Paraguay, o la Guerra del Pacífico (1879-1883), que enfrentó a Chile con la alianza Perú-Bolivia. Asimismo, el proceso de conquista del desierto en la Argentina (1878-1885) o las campañas de colonización del Lejano Oeste, la "tierra prometida", en Estados Unidos, proporcionarán sobradamente temas para los artistas de la época, en correspondencia con la plenitud de la pintura de historia en las academias.

La Intervención francesa en México, con sus batallas, personajes y vida social, supone uno de los periodos más fructíferos como fuente de inspiración artística; se han dedicado al arte de ese momento amplios estudios, exposiciones y rescate de acervos iconográficos en los que el caballo de guerra en plena acción, por un lado, y, por otro, los elegantes corceles sobre los que montaban los más distinguidos personajes van a gozar de una presencia notoria.<sup>26</sup> Artistas como Primitivo Miranda —discípulo aventajado del italiano Eugenio Landesio—, el litógrafo Constantino Escalante, el poblano Patricio Ramos Ortega, Manuel Serrano y posteriormente el catalán José Cusachs —militar de carrera y considerado el más importante pintor de temas militares en España en su época— o Francisco de Paula Mendoza (padre e hijo) serán algunos de los nombres destacados en la representación de los hechos. A Ramos Ortega, por caso, se le conocen hasta siete óleos dedicados a la batalla del 5 de mayo de 1862, tema por demás recurrente en la obra de otros de los mencionados. Cusachs, varios años después de los sucesos, firmará en 1902 una de las composiciones de mayores dimensiones (392 por 676 centímetros) dedicada a la decisiva batalla del 2 de abril de 1867, en la que se produjo la toma de Puebla por parte del ejército mexicano al mando de Porfirio Díaz, contra las tropas imperiales; el lienzo está ubicado en el Museo Nacional de Historia en Chapultepec, lo mismo que un imponente retrato ecuestre de Díaz que Cusachs había pintado el año anterior.

En lo que respecta a la Guerra de la Triple Alianza, al decir de Leoni Houssay, sus memoraciones visuales componen "la producción más completa en todo sentido de la iconografía histórica argentina".<sup>27</sup> Indudablemente, en ese escenario sobresale la figura de Cándido López, el Manco de Curupaytí, quien participó activamente en las batallas, reflejando, "en una colosal crónica pictórica, todo el desarrollo de la guerra" convertido en un valioso documento histórico:

Los óleos de López [...] reflejan una mínima parte de todo lo que para un estudio caballista integral pudiera extraerse de la campaña, por los múltiples

<sup>25</sup> L. Leoni Houssay, *op. cit.*, p. 69.

<sup>26</sup> Véase E. Báez, *op. cit.*, pp. 103-171, y *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Museo Nacional de Arte, 1995.

<sup>27</sup> L. Leoni Houssay, *op. cit.*, p. 61.



motivos en que están representados los caballos, y en la cual no pueden dejar de señalarse algunos detalles, como los yeguarizos desbocados de la batalla de Yataytí-Corá, prácticamente nunca vistos en la representatividad universal del caballo de guerra.<sup>28</sup>

En años posteriores, la llamada "conquista del desierto", en la Argentina, tuvo como objetivo militar la lucha contra el indio y la incorporación al Estado de vastos territorios pampeanos y patagónicos. La destreza alcanzada por el indio montado sería una de las causas que más dificultaría y alargaría el proceso: el caballo se erigió en un arma letal en manos del salvaje a la hora de combatir al enemigo, permitiéndole trazar emboscadas, concebir malones, hacer la guerra. Si Aristóteles había afirmado que los caballos habían sido "engendrados por el viento", el general Lucio V. Mansilla le seguía al afirmar que era inútil salir en persecución del indio cuando llevaba ventaja, porque era como salir en persecución del viento; "no se equivocaba: el indio convivía con su montado, sabía de sus fuerzas, y el caballo de las exigencias del jinete y del terreno. Los ejércitos, con cabalgaduras pesadas, poco podían hacer mientras los livianos vadeaban un río apenas sujetos de la cola del animal".<sup>29</sup> *La vuelta del malón* (1892), de Ángel Della Valle, es quizá la obra que refleja a la perfección estas aseveraciones, pues en ella se ve a un grupo de indios que regresa al galope a sus tolderías, tras haber asaltado un fortín fronterizo y hacerse de un botín de mujeres (cautivas) y de caballos, entre los que el pintor distingue zainos, tordillos, overos y colorados. En cuanto a la iconografía de los vencedores, el ejército nacional tendría cumbres en obras como *A través de la pampa*, de Alfred Paris, y *La revista del río Negro*, de Juan Manuel Blanes, ambas de 1889, donde el caballo desempeña un papel central.

#### VIAJEROS EUROPEOS Y ARTISTAS AMERICANOS

#### EN LA CONFORMACIÓN DE UNA IMAGEN COSTUMBRISTA

Desde el siglo XVIII, con la Ilustración y el enciclopedismo, se fueron dando en Europa ciertos procesos que serían trascendentes para la "fundación" visual de las naciones americanas. El interés por clasificarlo todo (razas, fauna, flora, etcétera) derivó en un creciente aumento de expediciones científicas, propiciadas desde diversos Estados, a lugares remotos, con la finalidad justamente de descubrir, registrar a través de dibujos y descripciones y finalmente clasificar las especies. Sumado a ello, el interés del europeo por bucear en sus propios orígenes y el deseo de entender su territorio y comprender la existencia de sus antepasados en estadios primitivos de civilización llevaron a extender aún más las miradas a aquellas regiones en las que suponían



<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>29</sup> Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *El caballo*, Buenos Aires, Zurbarán, 2003, p. 62.



encontrarían la respuesta a sus inquietudes, fueran éstas de Oceanía, Asia, África o América. Con respecto a esta última, se añadiría como factor determinante, a inicios del siglo XIX, el paulatino proceso de descomposición del Imperio hispánico y la acción, sobre todo de franceses e ingleses, de inmiscuirse en América (aún no "Latina", ése es un término que aparecería en Francia algunas décadas después) para de cierta manera "adueñársela", desde lo cultural y lo económico, respectivamente.

La iconografía resultante de todo ese proceso conforma un repertorio variado y abundante que se ha convertido en una documentación de gran valor e insustituible para estudiar el siglo XIX americano, entendido aquí no solamente por las creaciones plásticas y los relatos de viaje de los europeos, sino también por la subsiguiente labor de artistas autóctonos, unos de formación autodidacta, otros académicos, que sustentaron sus trayectorias por medio de la representación de los paisajes y las costumbres del continente. A ello se sumaría la tarea de los fotógrafos a partir de mediados de siglo, cuyo complemento a ese acervo ya consolidado resultará un verdadero envión; bien podríamos en ese sentido poner como paradigma ciudades como Río de Janeiro, ampliamente fotografiada desde todas las atalayas posibles, como se evidencia en las reservas de importantes colecciones privadas e institucionales (especialmente el Instituto Moreira Salles) que las conservan y ponen en valor.

Este dilatado imaginario tiene en el caballo y en sus jinetes elementos insoslayables del paisaje rural y urbano, a la vez que la confirmación visual de que el equino no solamente siguió siendo símbolo de poder, sino que también significó trabajo duro, progreso y civilización, paradigmas que, como analizaremos más adelante, mutarían a inicios de la era industrial. A veces, con ojos contemporáneos, tendemos a ver aquellos cuadros del siglo XIX con una mirada nostálgica hacia el pasado, sin detenernos a pensar que para aquella época esas realidades pintadas no eran otra cosa que su propia modernidad, con el caballo en el centro de la escena. Los años centrales del siglo XIX condensaron un alto número de artistas viajeros europeos en las diferentes latitudes que dejaron plasmados en sus obras a los jinetes de América: charros, *cowboys*, llaneros, vaqueros nordestinos, chalanos, huasos y gauchos.

Indudablemente, un capítulo de esa naturaleza tendría que iniciarse con el alemán Johann Moritz Rugendas, viajero de viajeros, que permaneció en el continente americano recorriéndolo de sur a norte durante casi un cuarto de siglo, repartido en diferentes viajes. Uníanse en él no solamente el artista de formación, sino también el aventurero. Entre sus cualidades está haber dibujado, litografiado y pintado profusamente motivos de prácticamente todos sus destinos, pero también haber podido resolver algo que no era fácil para los europeos, como superar esa mirada epidérmica sobre territorios que les resultaban a todas luces exóticos. O al menos así lo debían transmitir en sus obras, pensadas para el público europeo. Rugendas trascendió ese estadio y

logró producir una "mirada desde dentro", ver con ojos americanos. A ello hay que añadir la variedad de sus temas, que incluyeron no solamente los consabidos paisajes, personajes y escenas de costumbres, sino también el cuadro de historia y asuntos de la vida civil y social de algunos de los países por los que transitó e incluso en que radicó temporalmente, como fue el caso de Chile.

A través de la obra de Rugendas podemos determinar un nutrido eje de representaciones ecuestres y, entre ellas, de los diversos jinetes del continente. Existe una razón no menor: Rugendas sentía una especial atracción por la representación de los caballos y, en algunos casos, da la sensación de que el tema en sí era una simple excusa para poder dedicarse a pintarlos. Ahí están para corroborar esas inclinaciones varias de las láminas incluidas en su *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1827-1835), en escenas urbanas y rurales mexicanas y peruanas, representaciones de indios araucanos al galope o de huasos maulinos en Chile, entre ellos, el muy difundido *El huaso y la lavandera* (ca. 1835) del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, y, particularmente, un importante conjunto de obras rioplatenses en las que demostró su predilección por la figura del gaucho. Temas románticos como la cautiva, a tono con el poema homónimo de Esteban Echeverría (1837), o el malón, que inmortalizaría a finales de siglo Ángel Della Valle, sumados a otros más "realistas", como conjuntos de gauchos boleando avestruces o laceando reses, dejaron testimoniada su dilatada impronta.

Figura también singular por su calidad artística y su obra en diversos países fue el francés Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, arribado a Buenos Aires en 1842 como escala de viaje hacia Valparaíso (Chile), de donde había sido llamado para fundar una escuela de artes. Venía antecedido de una importante trayectoria en su país como pintor de historia, de retratos y de temas religiosos. En Buenos Aires pintará, entre otras obras, un notable *Gaucha federal* (1842), acompañado por ornamentado caballo, mientras en Chile dará continuidad a su gusto por la pintura de historia, antes de pasar a Perú en 1845 y dos años después a Río de Janeiro, donde permanecerá hasta 1858, año en que retorna a Francia.

La figura del gaucho rioplatense, junto a las del charro mexicano y el *cowboy* estadounidense, se erigen no sólo como jinetes paradigmáticos y los más representados en el costumbrismo americano, sino también en prototipos de la esencia nacional de sus países. Como recuerda Larocque Tinker, en las anchas pampas "vagaban innumerables reses y caballos salvajes, descendientes de aquellos traídos por los primeros conquistadores", y allí se originó "un cuerpo de jinetes temerarios, llamados gauchos, que se dedicaban a cazar reses salvajes".<sup>30</sup> Aplicadas

<sup>30</sup> Edward Larocque Tinker, *Los jinetes de las Américas y la literatura por ellos inspirada*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1952, p. 22.







estas características a charros, *cowboys*, vaqueros, llaneros o huasos, y más allá de las diferencias, puede colegirse que todos estos personajes comparten una misma esencia. Añade Ignacio Gutiérrez Zaldívar: "El caballo juega un rol prácticamente central en el relato mismo, lo hace en forma paralela a la figura del hombre, y en muchos casos hasta perdiendo su calidad de animal para adquirir un carácter casi humano. Éste conforma la identidad del gaucho, la completa";<sup>31</sup> y remata Fernando Assunção: "No es posible concebir el gaucho sin cuchillo o sin caballo. No existiría. No era. O era un hombre desvalido y muerto".<sup>32</sup>

Desde inicios del siglo XIX, hallamos a viajeros europeos seducidos por el campo argentino y sus personajes, como puede apreciarse en algunos de los grabados producidos por el inglés Emeric Essex Vidal muy tempranamente, entre 1818 y 1819. Pero es realmente a partir de las décadas centrales del siglo cuando esa vertiente costumbrista se multiplicó en la obra de artistas europeos y autóctonos. Entre éstos, son figuras señaladas la de Prilidiano Pueyrredón y uno de sus continuadores, el francés (nacido en Brasil) Jean Léon Pallière. Pueyrredón se mostró particularmente hábil en el tratamiento del paisaje pampeano, sobre el que luego distribuía sus figuras; Eduardo Schiaffino afirmaba que su gran aporte había sido el de salvar

del olvido la figura legendaria del gaucho argentino, trovador errante, soldado heroico en las cargas de caballería de la Independencia, o en la montonera; bandido alzado contra los abusos y atropellos de la política lugareña; aliado y consejero del indio en tiempo de malones; mazorquero con los tiranos; defensor de perseguidos; [...] domador de potros salvajes; campeón del lazo y las boleadoras, rastreador insigne para quien la pampa es un libro abierto.<sup>33</sup>

En lo que respecta a Pallière, formado en la Academia de Francia en Roma, inició en 1858 sus travesías por el interior argentino, fruto de las cuales sería su *Álbum Pallière. Escenas americanas. Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos* (1864-1865), colección de cuarenta y dos litografías de costumbres argentinas. Obra capital suya será *La pisadora de maíz* (ca. 1868), que narra la decisión de un gaucho de llegar a la estancia vecina para declararle su amor a la "china" que está pisando el maíz, cuyo rostro se ruboriza ante la galante presencia del hombre que, acompañado por su caballo, se ha ataviado para la ocasión con sus mejores atuendos. Pallière aprovecha para hacer estudios naturalistas en la parte inferior del cuadro, en donde se pueden apreciar diversas

<sup>31</sup> I. Gutiérrez Zaldívar, *op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>32</sup> Fernando Assunção, *El caballo criollo*, Buenos Aires, Emecé, 2008.

<sup>33</sup> Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, edición de autor, 1933, p. 152.

aves y algunas mazorcas de maíz desparramadas. La riqueza descriptiva de los cuadros de Pallière es una de las notas más salientes de su producción, y artistas como Cesáreo Bernaldo de Quirós reconocerían la capacidad del artista para describir minuciosamente el interior de los ranchos campestres.

En cuanto al charro, quienes lo han estudiado en una dimensión continental, como es el caso de Edward Larocque Tinker, han advertido la gran cantidad de similitudes que tiene con respecto al gaucho rioplatense. Este autor señala en tal sentido los orígenes de ambos personajes a partir del antecedente que suponían los procesos de conquista y colonización, en los cuales, en sus territorios, quedaron sueltos caballos que, carentes de control, se asilvaron y se reprodujeron ampliamente, luego fueron objeto de domesticación para efectuar tareas de campo y desarrollaron con el tiempo una serie de destrezas que fueron santo y seña de gauchos y charros.

Mucho tienen en común ambos, en esencia, con los lógicos detalles que hacen las diferencias: el gaucho usa el facón y el charro la pistola; los sillines de aquél son de cuero y lana, el de éste de madera; ambos utilizan bien el lazo, pero el charro no usa boleadoras. Para referirse a las mujeres los dos recurren al término "china", y hasta se parecen dos vocablos que aluden a sus espacios de reunión, las pulperías de los gauchos y las pulquerías de los charros.

El término "charro" es el que se aplicaba a los campesinos de Salamanca, en España, y lo heredarán los hacendados que habían arribado a la Nueva España como conquistadores o favoritos de los reyes españoles, quienes recibieron grandes concesiones de tierra y ganado y llevaban una vida casi feudal. Sus servidores recibirían el nombre de "vaqueros", el equivalente literal del "cowboy" estadounidense.

En el arte del siglo XIX la figura del charro fue una de las más recurridas por los artistas, populares y académicos, muchos anónimos entre los primeros, a la hora de establecer un tipo costumbrista que alcanzaría, en la centuria siguiente, en parte también gracias al cine, la dimensión de personaje representativo de la identidad mexicana. Tempranamente, lo había dibujado Claudio Linati, quien, como cuenta Eduardo Báez,

en su libro *Trajes civiles, religiosos y militares de México* incluye el caballo en doce de las cuarenta y ocho láminas que ilustran el volumen. En general son caballos esbeltos, altos y bien cuidados, excepto aquellos que por su condición deben compartir las miserias del amo, como es el del carnicero, el del apache y el del miliciano.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> E. Báez Macías, *op. cit.*, p. 43.





Por supuesto, el caballo estará presente en la obra de múltiples viajeros extranjeros; entre ellos, el alemán Carl Nebel (y su *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, 1840) y el inglés Daniel Thomas Egerton, además de creadores locales posteriores como Casimiro Castro, uno de los más notables iconógrafos mexicanos, ilustrador de obras tan trascendentes como *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (1855-1869) y *Álbum del Ferrocarril Mexicano* (1877), de Antonio García Cubas.<sup>35</sup>

No obstante, la labor de estos y otros artistas en la representación del caballo y sus variados jinetes, en lo que atañe a la figura del charro, el pintor que quedó signado como el exponente por antonomasia fue Ernesto Icaza, charro él mismo, y en cuyas obras dejó plasmado el más amplio repertorio de tareas de campo y de las destrezas o "suertes charras": coleaderos, herraderos, lazadas, jineteadas, rejoneos, pialadas, manganas, jaripeos y carreras, todas las cuales interpretó con la sabiduría de quien las tenía por normales, de quien las conocía desde dentro, añadiendo también una especial atención al paisaje en el cual insertaba sus temas, y que no era un mero complemento. El propio Justino Fernández afirmaba sobre Icaza:

El valor que tienen sus cuadros desde el punto de vista del arte de la pintura es su ingenuidad y espontaneidad, pero conocía tan de cerca sus asuntos y sabía tan bien sus modelos que pintaba de memoria, imaginativamente, mas procurando dar realidad a las escenas y a las formas en todos sus detalles; así, sus cuadros tienen gracia y libertad en la expresión. Algunos de sus charros son retratos y sus caballos son ejemplares conocidos por él.<sup>36</sup>

Otro artista que debemos mencionar, especialmente por sus representaciones de charros y chinacos, fue el español Manuel Serrano, radicado en México, quien

situó en bien logrados paisajes campiranos al jinete a lomo de caballo en diversos movimientos y actitudes, casi todos belicosos. Es notable su pericia en la reproducción de los colores del pelaje de los animales y en la fogosidad y dinamismo que se desprende de las plásticas posturas de los bellos ejemplares equinos que utilizó como modelos. La atención que prestó a las piezas de la indumentaria del jinete y a los arreos de su montura es de tal fidelidad que los conocedores pueden fácilmente identificar sus designaciones y su procedencia.<sup>37</sup>

Los charros habían sido protagonistas de excepción en las campañas independentistas, de la misma manera que los gauchos en el sur del continente, convirtiéndose en factores decisivos. Charros muy expertos fueron entonces Ignacio Allende, Nicolás Bravo o Andrés Delgado, el "Giro", "prototipo del jinete mexicano, hábil amansador de

potros y mulas, experto en el arte de lazar [...], la mayoría de su gente eran charros auténticos que componían el Cuerpo de Dragones de Santiago, muy temido por los realistas". También "don Agustín de Iturbide, de quien se dice que por su destreza al montar a caballo lo identificaron cuando fue hecho prisionero para ser fusilado posteriormente".<sup>38</sup>

En el imaginario ecuestre de Estados Unidos, durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, sobresalen dos jinetes: los indios y los *cowboys*. Al igual que en el caso de gauchos y charros, la lista de artistas que los representaron resulta extensa, y podríamos citar a George Catlin, Carl Ferdinand Wimar, John Mix Stanley, William Tylee Ranney, Thomas Eakins, Willard Schouler y especialmente a dos a los que referiremos en otro apartado: Frederic S. Remington y Charles M. Russell. George Catlin añadió una dimensión mayor, ya que viajó por Centroamérica y Sudamérica entre 1852 y 1857, y su asombro ante la destreza de los gauchos rioplatenses derivó en la realización de algunas obras salientes, como *Avestruces, Buenos Aires-Auca* (1854-1869). Katherine E. Manthorne<sup>39</sup> puso en diálogo la obra de artistas como Catlin o Ranney con la del uruguayo Juan Manuel Blanes, de vasta obra de temática gauchesca, aunque bajo tintes idealizantes, y en la que prevalecían escenas al amanecer o en el crepúsculo que aumentaban su teatralidad y romanticismo.

En lo que respecta al indio,

su introducción supuso un profundo cambio cultural para todos aquellos pueblos cazadores de las praderas centrales que formaban parte de la llamada "cultura del bisonte" (sioux, pies negros, cheyenes, omahas, iowas, arapahoes, comanches, apaches, etcétera) al permitirles una mayor movilidad en su desplazamiento estacional de norte a sur y de sur a norte en pos del poderoso y codiciado rumiante.<sup>40</sup>

Los indígenas habían aprendido

<sup>35</sup> Véase Carlos Monsiváis et al., *Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense de Cultura/Fomento Cultural Banamex, 1996.

<sup>36</sup> Justino Fernández, "La pintura de la charrería", en *Artes de México*, año XIV, núm. 99, segunda época, México, 1967, p. 44. Sobre Icaza, véase también Juan Sánchez Navarro, "Arte de amansar y arrendar un potro: la enjundia del charro-pintor", en *Artes de México*, año XXI, núm. 174, México, 1974, pp. 13-22.

<sup>37</sup> Graciela Romandía de Cantú, "Caballos reales y caballos imaginados", en *El caballo en el arte mexicano*, op. cit., p. 124.

<sup>38</sup> Marita Martínez del Río de Redo, "Los caballos", en *Artes de México*, año XXI, núm. 174, México, 1974, p. 11.

<sup>39</sup> Katherine E. Manthorne, "'Hermanos del alma': los gauchos de Blanes y la delineación de los tipos fronterizos del Oeste americano", en *El arte de Juan Manuel Blanes*, Buenos Aires, Fundación Bunge y Born, 1994, pp. 151-200.

<sup>40</sup> R. M. Serrera, op. cit., pp. 271-284.



el valor de una montura y su velocidad, lo que les permitió desplazarse a través de fronteras inexistentes. Los comanches en Texas llegaron a ser ágiles y diestros jinetes que se dedicaban al abigeato. El *mustang* de las planicies norteamericanas es el caballo cimarrón, salvaje, que descende de los ejemplares escapados de las manadas de los españoles. Gracias a ellos los indígenas piel roja adquirieron la libertad y la combatividad que no tuvieron sus hermanos mesoamericanos.<sup>41</sup>

Estas características son las que fascinaron a los artistas del siglo XIX y las que más a menudo recogieron en su producción, y cuyo punto culminante se halla en Remington y Russell.

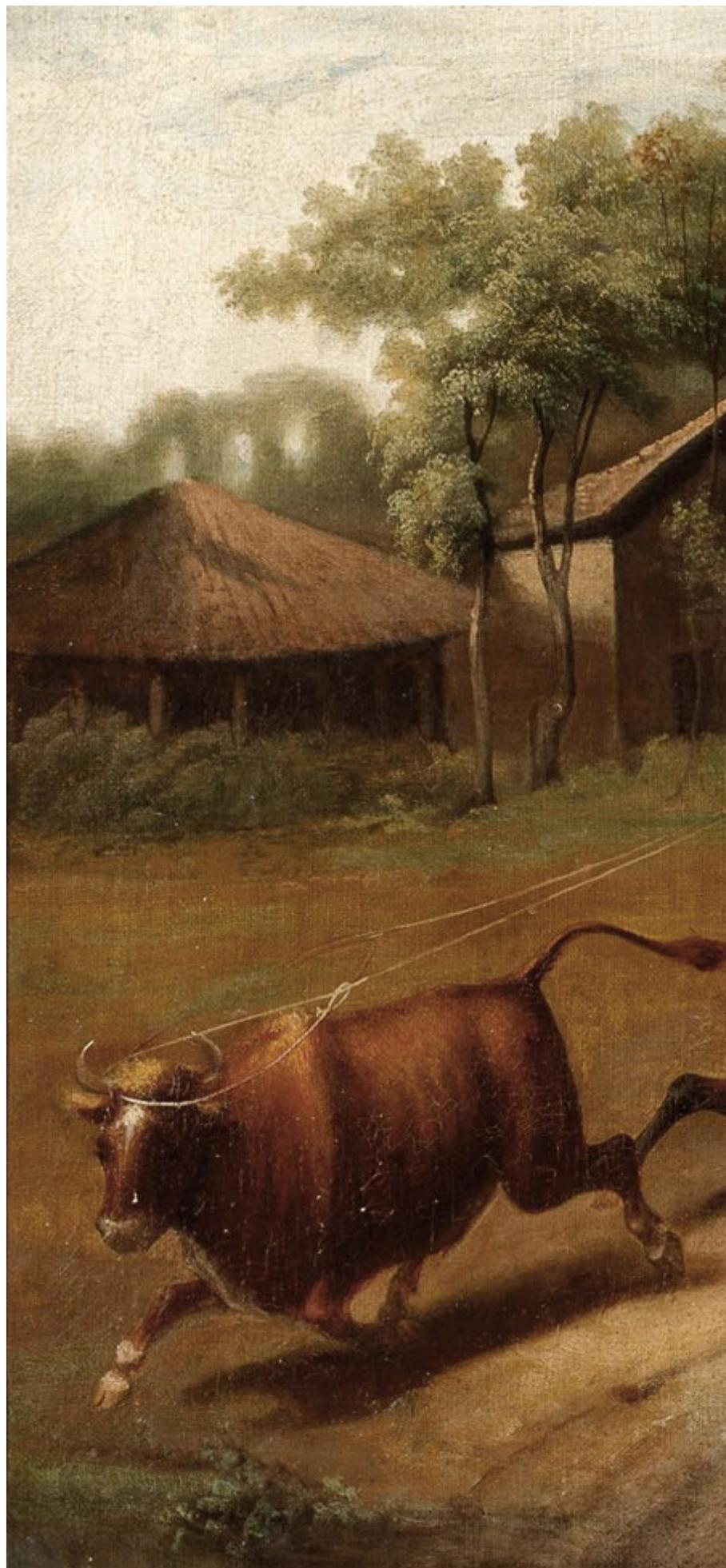
Para cerrar este apartado, queremos añadir una última nota, vinculada al ya tratado ámbito de los viajeros, pero que incluimos aquí porque nos puede servir también de bisagra al tratar las transformaciones que se irán produciendo en la representación de caballos y jinetes. No nos hemos detenido a considerar la labor de muchos y notables fotógrafos, cuya mención se haría inagotable. Sí, al menos, queremos aludir al inglés Eadweard Muybridge, quien en 1875 realizó un viaje de nueve meses por Centroamérica y se instaló especialmente en Guatemala, donde llevó a cabo un importante trabajo de documentación fotográfica de las ciudades del país y de la producción cafetalera. En esos años, y a través de sus experimentos fotográficos, Muybridge permitió constatar con exactitud las posturas reales de un caballo al paso, al trote y al galope, algo que el ojo humano no había podido hacer por simple observación. Entre otras cosas, demostró que los caballos, a la hora de galopar, no corrían con las piernas abiertas hacia fuera, que era como habitualmente los representaban los artistas, en una suerte de galope "volador"; lo curioso fue ver que, aun develado el misterio, varios pintores persistieron en mantener la antigua usanza, a sabiendas de que no estaban siendo fieles a la realidad. Esto se hará palpable en artistas mexicanos como Ernesto Icaza, Rufino Tamayo, Juan O'Gorman, Juan Soriano y otros varios del continente durante el siglo XX.

#### EL CABALLO EN EL BRONCE: LA ESTATUARIA ECUESTRE

La estatuaria ecuestre<sup>42</sup> fue una de las variantes más importantes del retrato escultórico en América dada su vinculación directa con la imagen del poder y, dentro de esta modalidad, no sólo cupieron las figuras de un glorioso pasado histórico, sino también las de gobernantes seducidos por la idea de ser parte del devenir histórico de sus naciones, amparados en un discurso nacionalista que los vinculaba a los tiempos pretéritos y su culminación en el presente.

<sup>41</sup> G. Romandía de Cantú, *op. cit.*, p. 72.

<sup>42</sup> Los contenidos volcados en este apartado son extractos de nuestro libro *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica* (Madrid, Cátedra, 2004).







En el continente americano la primera expresión singular fue indudablemente el monumento ecuestre dedicado a Carlos IV en México, obra de Manuel Tolsá fundida en 1803. Su realización fue posible gracias al auxilio dado a Tolsá por el fundidor de campanas Salvador de la Vega en 1802:

Se encendieron los hornos instalados en el patio del Colegio de San Gregorio a fin de fundir los 600 quintales de metal necesarios para conformar la colosal estatua de 20700 kilogramos de peso, 4.88 metros de altura y 5.04 metros de longitud. Se tardó otros 14 meses en cortar los numerosos tubos utilizados para verter el bronce fundido y como escape de la cera y los gases, así como en limarla y cincelarla.<sup>43</sup>

Luego de más de una decena de traslados a partir de su sitio original, la Plaza Mayor de México, se halla hoy en la plazoleta ubicada frente al Museo Nacional de Arte y ante el Palacio de Minería, obra también del arquitecto y escultor valenciano.

Una de las curiosidades en torno a esta obra es la versión de que durante el proceso de realización de la escultura los operarios de Tolsá, al quedar limpio del picadizo el interior de la obra, quisieron saber cuántas personas cabían dentro, y lograron introducir en ella a veinticinco, circunstancia que determinó que fuera también conocida como el "caballito de Troya";<sup>44</sup> la entrada se hizo por la puerta que se dejó a propósito en la parte superior del anca para retirar el herraje y los materiales del interior del caballo.

El monumento a Simón Bolívar (1859) de Adamo Tadolini en Lima es el segundo monumento ecuestre en América Latina después de "El caballito" de Tolsá y el primero de la época independiente. Pronto vendrían los de San Martín en Buenos Aires (1862) y Santiago de Chile (1863), modelo difundido y reproducido en exceso y sin la autorización de su autor, el escultor francés Louis-Joseph Dumas, en plazas y ciuda-

des de todo el continente. En la capital chilena destacaría por su significación simbólica, estética y por sus agitados movimientos característicos, la ya referida estatua ecuestre de Bernardo O'Higgins (1872), realizada por quien fue luego maestro de Rodin, Albert-Ernest Carrier-Belleuse, autor también del monumento ecuestre dedicado al general Belgrano en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, inaugurado en septiembre de 1873.

Entre los artistas que mayor número de estatuas ecuestres diseñaron para América debe mencionarse ineludiblemente al español Mariano Benlliure, quien habría de ser, de su generación, posiblemente el más importante de cuantos proyectaron y realizaron trabajos monumentales en el continente. Cronológicamente deberíamos mencionar primero el dedicado al general Manuel Bulnes en Chile, ubicado en un lugar destacado de la Alameda de Santiago, frente al Libertador San Martín y cerca de O'Higgins; concluido por el chileno Virginio Arias, éste fue el primer monumento diseñado por el valenciano para tierras americanas. El de Bulnes daba continuidad a la tarea de Benlliure como escultor ecuestre, pues tenía como antecedentes las obras realizadas para el madrileño Parque del Retiro, la de Alfonso XII y la del general Martínez Campos. Otros encargos importantes recibidos por Benlliure, también ecuestres, fueron la figura broncea que remataría el monumento a Justo José de Urquiza en Paraná, sobre pedestal de Agustín Querol, y el de San Martín, que se inauguró en Lima en 1921 con motivo de la conmemoración de la Independencia de ese país.

La presencia de la escultura francesa en Buenos Aires tuvo su más distinguido representante en Émile-Antoine Bourdelle, autor del monumento ecuestre al general Carlos María de Alvear, encargo recibido durante la primera década del siglo, inaugurado en octubre de 1926 y que se erigió en su obra más sobresaliente, en la que destaca la colosal estatua ecuestre, cuyo caballo Bourdelle no dudó en comparar al del Colleoni, de Andrea del Verrocchio: "El mío vale cien veces lo que el de Venecia".<sup>45</sup> Eduardo Santaella señala que "en su afán de dar a la estatua ecuestre el realismo que deseaba, el artista llegó a sentarse al lado del cochero para dibujar los caballos vistos desde arriba".<sup>46</sup> En París, casi a la vez que Bourdelle trabajaba en la confección de ese conjunto, el escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín hacía lo propio con uno de los más singulares de su producción ecuestre, el Monumento al Gaucho, que se inauguraría en Montevideo en 1927.

En 1923 se había develado en Buenos Aires el monumento a Manuel Dorrego, realizado por Rogelio Yrurtia. Esta obra destaca entre otros aspectos por su iconografía, en la cual el artista introduce un elemento alegórico no demasiado habitual, como es la figura de una Victoria alada que retiene el cabestro conductor y guía al caballo. El historiador Antonio Dellepiane lo analizaba señalando:

<sup>43</sup> José Rogelio Ruiz Gomar Campos, "La escultura académica hasta la consumación de la Independencia", en *Historia del arte mexicano*, t. VII, México, Salvat, 1982, p. 80.

<sup>44</sup> Alfredo Escontría, *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto don Manuel Tolsá*, México, Imprenta El Progreso, 1929, p. 55.

<sup>45</sup> R. Richard, "Recuerdos sobre Antoine Bourdelle", en *La Nación*, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1929.

<sup>46</sup> Eduardo J. Santaella, *Escultura: Buenos Aires*, Buenos Aires, edición de autor, 1972, p. 73.

Si el jinete que hemos visto no es un hombre común, el corcel en que cabalga tampoco pertenece al vulgo de la especie. Físicamente, constituye un animal corpulento, de amplio tórax, nervudos remos y recios cascos, cuya robusta osatura y elásticos músculos se acusan, detallados, bajo la piel. Su sangre generosa y ardiente denúnciase en la pequeñez de la testa, el cuello enarcado, las vigilantes orejas, la nerviosidad y soltura de los movimientos. No cabe dudar que es un caballo de raza, de la raza de los Babieca y de los Bucéfalo. Es un animal con temperamento y carácter, con fisonomía y personalidad: es el caballo de un héroe. Como si, por instinto, comprendiera la importancia del que lo rige y a quien conduce orgullosamente, avanza, con gallardía, clavando en el suelo los fuertes cascos, en un brioso impulso hacia adelante, trayendo a nuestro recuerdo la imagen de otros caballos de mármol o bronce afamados, a cuya familia artística queda, de hoy más, por derecho de belleza, incorporado el de Yrurtia.<sup>47</sup>

Ya en el siglo XX, queremos señalar algunos monumentos ecuestres más, empezando por el del Cid Campeador, realizado por Anna Hyatt Huntington en 1927 y del que se conservan copias frente a la Hispanic Society of America (Nueva York), en Sevilla, Buenos Aires, San Diego y San Francisco. Debemos señalar aquí el carácter "hispanista" de la escultora estadounidense y de su marido Archer Milton Huntington, creador de la citada institución neoyorquina. Anna Hyatt sería autora de la estatua ecuestre de José Martí que se halla en el Central Park de Nueva York, en la que el prócer aparece en el preciso momento de recibir el disparo mortal; fue realizada en 1958 e inaugurada al año siguiente, cuando Cuba asistía al comienzo de la revolución castrista.<sup>48</sup>

En cuanto a la representación de personajes de la época de la Conquista, podemos señalar el monumento a Francisco Pizarro, obra del escultor estadounidense Charles Cary Rumsey, que luego de haber sido expuesta en 1915 en San Francisco sería donada por su viuda a la ciudad de Trujillo, España, donde se inauguró en 1929. Una copia se erigiría en el atrio de la catedral de Lima seis años después, con motivo de la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad, desplazada en 1952 a una plazoleta céntrica y en 2003 al Parque de la Muralla, en una suerte de destierro gradual. El caballo de Pizarro tiene como una de sus señas de identidad, sin duda, una transgresión histórica: una cola corta y anudada, propia de los caballos de polo, temática a la que Rumsey era muy afecto. Al igual que uno de sus maestros, el francés Emmanuel Fremiet, puso buena parte de su fortuna comercial en la creación de pequeñas figuras bronceas para consumo privado. Otra estatua ecuestre es la del conquistador Pedro de Valdivia, obra del escultor español Enrique Pérez Comendador e inaugurada en un costado de la Plaza de Armas de Santiago de Chile en 1962.

Finalmente, citaremos una realizada por uno de los artistas de la modernidad brasileña, Victor Brecheret, que fue el monumento al du-

que de Caxias en São Paulo (1941-1960), el cual en su momento fue considerado el monumento ecuestre más grande del continente, con sus cuarenta y cinco metros de altura. Varias noticias dieron cuenta en su tiempo de la magnitud de la obra señalando que en el cuerpo del caballo cabían treinta personas y en los brazos y las piernas del personaje, holgadamente, una persona.<sup>49</sup> Esto se corrobora gracias a documentos gráficos tan curiosos como el existente en el archivo de Brecheret en São Paulo, en el que se asiste a un almuerzo "en la barriga del caballo" del monumento a Caxias, en la década de 1940.

#### EL CABALLO: DEL PROTAGONISMO A LA NOSTALGIA

Conforme se fue acercando el final del siglo XIX, el protagonismo del caballo en la sociedad fue decreciendo de manera notoria y, con el paso de los años, iría diluyéndose de forma paulatina su relevancia, al ejercer un papel secundario, cuando no nulo, en las tareas que hasta entonces le habían sido confiadas. Entre ellas, fue muy evidente y decisiva la pérdida de su papel como medio de transporte, en especial de larga distancia, suplantado primero por el ferrocarril y luego por el automóvil. Varios cuadros decimonónicos testimonian la existencia de un momento de intersección, de convivencia entre el caballo y el ferrocarril, en que el caballo de tiro mantenía su absoluta utilidad como medio de transporte para trechos cortos, llevando cargas hasta la estación del ferrocarril, desde donde el tren se encargaría de transportar a latitudes más lejanas las mercancías que habían sido llevadas en carro.

Pinturas y litografías son abundantes en ese sentido, pero bien podríamos citar dos mexicanas, reproducidas en la interesante edición hecha en 1998 y titulada *Las vías del arte*, que pone justamente su acento en la presencia del ferrocarril en la labor de artistas de los siglos XIX y XX. De allí citaríamos en especial *La estación del ferrocarril de Buenavista, de este a oeste* (1869), óleo de Luis Coto, en el cual se aprecia aquella coincidencia espacial del tren con caballos de tiro y de montar. Una estampa que define perfectamente una época de transición en cuestiones de transporte, con el añadido de la intencionalidad paisajística notable que añade Coto a su obra. Asimismo, las pinturas murales de Andrés Padilla y Mata, hechas con la colaboración de su familia en 1885, en

<sup>47</sup> Ismael Bucich Escobar (comp.), *Apoteosis de Dorrego, homenajes póstumos: el juicio de las nuevas generaciones, el monumento, origen de la iniciativa, su inauguración, su significado histórico y artístico*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Ferrari Hermanos, 1928, p. 141.

<sup>48</sup> Donald Martin Reynolds, *Monuments and Masterpieces: Histories and Views of Public Sculpture in New York City*, Nueva York, Thames and Hudson, 1997, pp. 120-126.

<sup>49</sup> "Dentro de dois anos estará concluído o Monumento ao Duque de Caxias", en *A Noite*, São Paulo, 18 de enero de 1944, citado en Sandra Brecheret Pellegrini, *Notícias de Brecheret*, São Paulo, S. B. Pellegrini, 2000, p. 70.

el tinacal de la hacienda de San Antonio Ometusco (estado de Hidalgo, hoy Estado de México) potencian esa complementariedad de los dos medios de transporte. La secuencia bien podría rematarse con otra de las obras reproducidas y comentadas en el libro, *El triunfo de la locomotora*, mural pintado por Fernando Leal en 1943 dentro del ciclo *Historias del ferrocarril*, en la estación de San Luis de Potosí, en el cual, en dinámica composición, se pueden ver casi secuencialmente distintos medios de transporte, desde la época colonial a la contemporaneidad, y en el que el caballo tiene presencia destacada, aunque ya casi como elemento propio de un pasado nostálgico.<sup>50</sup>

Lo mismo puede decirse del papel del caballo en conflictos militares o como víctima de campañas, como fueron en el sur y en el norte, respectivamente, las ya citadas "conquista del desierto" y las operaciones de colonización, que devinieron en procesos de división de tierras y, como consecuencia de ello, en el cercamiento de propiedades por medio de alambradas: ya no sería posible la vida de gauchos, charros o *cowboys* como había sido hasta entonces, cabalgando con libertad tantas y tantas distancias. En lo que respecta a la presencia equina en conflagraciones, se mencionan a menudo sucesos como la Revolución mexicana o la Primera Guerra Mundial dentro del conjunto de últimas contiendas en las que el caballo fue protagonista. Quedará viva su presencia, sí, como representación y rememoración de tradiciones a través de desfiles militares, muy habituales con motivo de las fiestas patrias en el continente.

El caballo, inevitablemente, fue convirtiéndose en un signo del pasado, en una imagen de otra época, reducida su utilidad a tareas de campo principalmente, y, en la ciudad, transformándose con prisa y sin pausa en una suerte de curioso ornamento. Si a esto añadimos que la urbe concentraba los más altos porcentajes de producción artística de nuestros países, bien podemos imaginar el declive de los temas ecuestres una vez que pasó la fiebre de la pintura costumbrista y de paisaje, la que, no obstante y como veremos, tendrá varios momentos de recuperación a lo largo del siglo XX.

De esta decadencia, de esta pérdida de importancia del caballo, de esa era que se iba irremediadamente, tuvieron clarividente conciencia varios artistas a lo largo y ancho de la geografía americana. Ellos se forjaron el compromiso de congelar el tiempo por medio del óleo, la escultura, la estampa o el dibujo, exaltando la figura de caballos y jinetes, dándoles dimensiones de leyenda, conformando una suerte de apoteosis ecuestre que, por otra parte, alcanzaría reconocimiento y prestigio social, además de una afortunada presencia en el mercado del arte; paradójicamente, el declive de la presencia tangible del animal coincidirá con un momento esplendoroso para su iconografía.

Son paradigmáticos los casos de Estados Unidos y Argentina, entonces los dos polos de poder económico del continente. En el pri-

mero de los países será decisiva, como ya lo hemos señalado, la labor de Frederic S. Remington y Charles M. Russell, quienes a través de la pintura y la escultura dejarán asentado un amplio repertorio icónico de indios y *cowboys*. Remington estaba plenamente convencido de las consecuencias del ferrocarril y de la muy posible desaparición de los jinetes salvajes, de las tierras no colonizadas y de los animales que hasta entonces habrían podido subsistir en la más absoluta libertad y galopando en amplios espacios abiertos; su representación tendría auge en épocas traumáticas como emblema de libertad.

La labor de estos artistas coincidió en tiempo con mitos como el de William F. Cody, "Buffalo Bill", quien en 1883 fundaría su circo Buffalo Bill's Wild West, para recorrer a partir de entonces el país presentando espectáculos que incluían tanto desfiles a caballo —en los que cabalgaban, dotados de sus respectivas indumentarias, turcos, gauchos, árabes, mongoles o cosacos— como carreras o secciones de destrezas ecuestres. Indios y *cowboys* auténticos formaron parte de esas funciones, y entre los primeros se recuerda la participación del legendario jefe siux Toro Sentado y sus guerreros, en una demostración de una cierta consolidación, inestable, eso sí, del proceso de pacificación que se había iniciado algunas décadas antes.

En cuanto a Argentina, como vimos, los temas gauchescos y campesinos gozaron de continuidad y contaron con un amplio número de pintores consustanciados con ellos, quienes con entusiasmo y destreza artística fueron consolidando los imaginarios costumbristas y paisajísticos por antonomasia. Fue el caso del ya citado Ángel Della Valle y de otros artistas academicistas finiseculares, quienes luego pasaron el testigo a los de la siguiente generación, entre los que se hallaban Cesáreo Bernaldo de Quirós, Fernando Fader, Carlos Ripamonte o Luis Cordiviola, entre otros muchos. Della Valle y Quirós pintarían en gran formato, en 1893 y 1910, respectivamente, el tema de la corrida de sortija, juego que había sido llevado al Río de la Plata por los españoles, que el gaucho había perfeccionado y para el cual se requería de enorme capacidad ecuestre. El cuadro de Della Valle fue pintado en su casa del Pasaje Giuffra, en el barrio de San Telmo, morada que aparece representada en el centro, aunque también reproduce un bar de esquina de Lomas de Zamora; se trata pues de una obra no realista, en la que Della Valle mezcla con libertad diversos lugares a los que les tenía afecto.<sup>51</sup>

En cuanto a la obra de Quirós, fue pintada para ser presentada en la Exposición Internacional del Centenario de 1910, en la que el artista sería beneficiado con una sala especial, donde exhibió veintiséis óleos, además de recibir el Gran Premio y una medalla de oro. *Carrera*

<sup>50</sup> Véase *Las vías del arte*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1998, pp. 30-31, 66-67 y 76-77.

<sup>51</sup> I. Gutiérrez Zaldívar, *op. cit.*, p. 50.





de sortija en día patrio sería adquirida por el gobierno de Entre Ríos, provincia natal del artista, en la cual, en la década de 1920 desarrollaría uno de los ciclos épicos más notables de la historia del arte argentino: la serie con una treintena de óleos de gran formato titulada *Los gauchos, 1850-1870*, que exhibiría con notable éxito en Madrid, Barcelona, Berlín, Londres, París, Nueva York, San Francisco, Washington, D. C. y Boston. El mismo Quirós evocaba la génesis de aquellos cuadros:

Recorrí mi provincia, la de Entre Ríos, donde repentinamente me sentí conducido hacia el deseo de fijar la vida pasada, la vida guerrera y romántica de esa provincia cuya historia había sido agitada por tantas y tan grandes pasiones. El gaucho se me presentaba a cada vuelta del camino, en cada pulpería surgían recuerdos de una airosa época que llenó los campos de ecos sentimentales y de rojas banderolas. Fue como una revelación en mí sentirme con ansias de aprender una cosa determinada con imperiosa necesidad y que no se parecía en nada a lo que había aprendido, a lo que había visto.<sup>52</sup>

La escultura, tanto en la obra pensada para consumo privado como la emplazada en espacios públicos, sería otra vía firme de consolidación de la imagen neorromántica de los jinetes americanos. Si para el caso de Estados Unidos habíamos hecho referencia a las obras de Remington y Russell, en el sur, nombres como el del argentino Emilio Sarniguet o, más aún, el del uruguayo José Belloni serían fundamentales para entender el apego a dichos temas y su dimensión social e identitaria. Belloni fue autor de obras tan paradigmáticas como *La carreta* (1934), *Nuevos rumbos* (1949), *La diligencia* (1952) o *El entrevero* (1967), todas en Montevideo y con destacada presencia de lo ecuestre. A ellas pueden añadirse otras como los bajorrelieves que el italiano Angelo Zanelli hizo para el monumento a Artigas (1922) o el ya citado Monumento al Gaucho (1927), de José Luis Zorrilla de San Martín, otro artista prolífico en estatuaria ecuestre.

Merece la pena detenernos un momento en *La carreta* de Belloni, cuyas dimensiones son suficientemente reveladoras de la complejidad que supuso su factura. La obra, totalmente en bronce, tiene veinte me-

tros de largo y cada uno de los bueyes que la componen pesa quinientos kilos; el carretero, ochocientos; la base, cuatro toneladas, y la carreta, dos. Débora Vitale D'Amico expresaría sobre ella que

es al mismo tiempo un monumento al gaucho que dio carácter a nuestra tierra, un monumento al esfuerzo paciente, continuado, sin situaciones insalvables, con la mirada fija en un punto distante, al que se ha de llegar y se llega. El monumento a la carreta es un monumento al Uruguay del pasado, al Uruguay que acunó el espíritu artiguista, cimentando este Uruguay de hoy.<sup>53</sup>

Encargado para las conmemoraciones del centenario uruguayo, lo sería también el óleo *El éxodo del pueblo oriental* (1930), de Guillermo C. Rodríguez, composición de tres por siete metros, en donde el caballo emerge con el protagonismo propio de ese tipo de evocaciones.

Como ya se ha afirmado, en la década de 1920 se consolidaría en la mayor parte de nuestros países la pintura de paisajes y de costumbres, a la que, más allá de lo puramente plástico, se adosarían discursos de tinte nacionalista. A menudo se afirmaba que el "alma nacional" se hallaba refugiada en el campo, en el medio rural, todavía a salvo de las transformaciones progresistas que experimentaban las ciudades. Bajo esos parámetros se movieron numerosos artistas, que contaron tanto con el apoyo institucional como con el de un sector de la crítica que les era favorable, además del amparo de un incipiente coleccionismo local que trastocaba la costumbre aún vigente de que lo que se adquiría era fundamentalmente arte europeo. A varios pintores, al hacerse retratar fotográficamente para un catálogo, una revista o una nota de prensa, les solía seducir la idea de vestirse con indumentaria autóctona y de pie ante un caballo. Además de artistas puntuales, colectivos como el de la llamada Escuela de la Sabana, en Colombia, son ejemplares; en ella sobresalía Jesús María Zamora, notable paisajista y abogado en numerosas ocasiones a la representación histórica a campo abierto, con fuerte presencia equina.

Entre los artistas de dicho país destacará también Andrés de Santa María, de puntuales incursiones en temas históricos y autor de obras de envergadura, como *Regreso del mercado* (1907), en la que el caballo aparece cumpliendo su papel de animal de paseo, como una de las representaciones habituales que se mantendrá en el siglo XX, marcada por ese espíritu de nostalgia y de "desurbanización" del caballo que venimos analizando. Lo mismo puede decirse del caballo de tiro para carros y carruajes de paseo, de gala, de viaje, de trabajo, etcétera:

La historia del coche es larguísima. Se remonta a los carros de los fenicios, griegos, egipcios, las bigas romanas o las literas de viaje. El carricoche, ómnibus, carroza, berlina, diligencia, *coupé*, *buggy*, victoria, carreta, volanta, social, faeton, *mail coach*, diligencia, *landeau*, *break*, tífuri, *pitier*, *sulky*, chata o mateo, todos han tenido sus pasajeros, sus cargas, un látigo o un simple cochero.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Carlos A. Foglia, *Cesáreo Bernaldo de Quirós*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

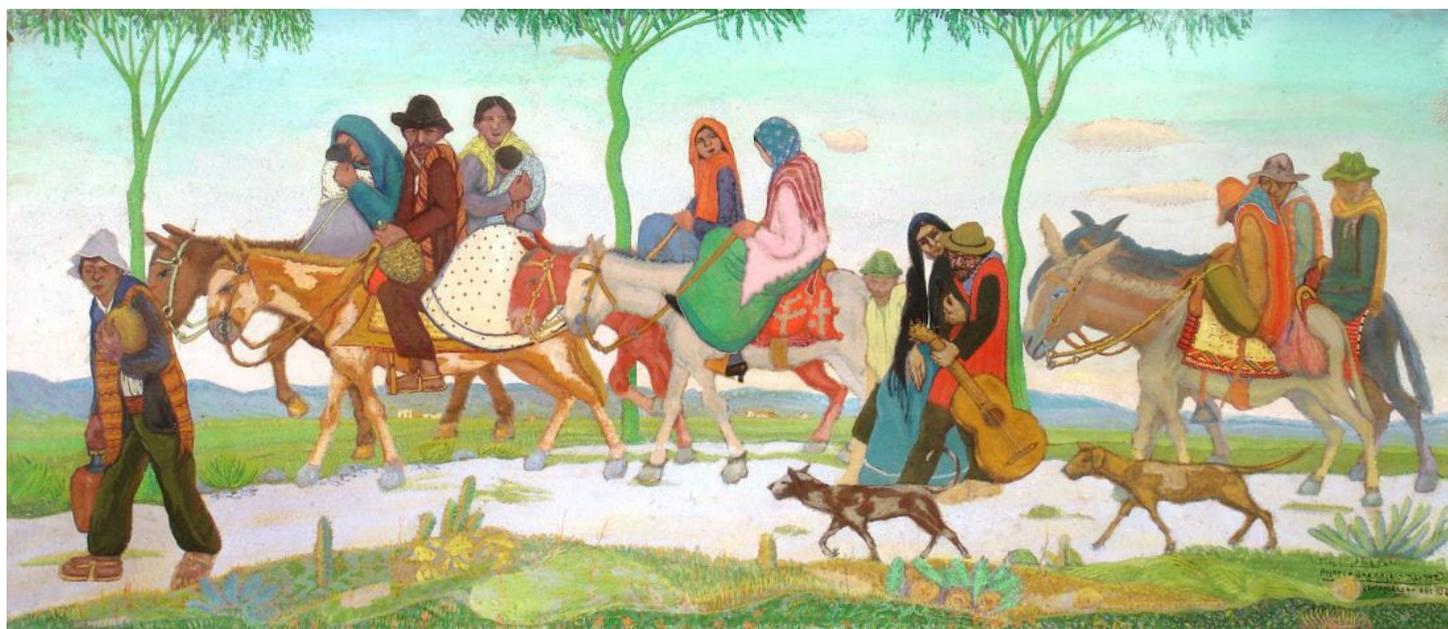
<sup>53</sup> Rafael di Paula, *Belloni*, Montevideo, s. e., 1954, p. 65.

<sup>54</sup> I. Gutiérrez Zaldívar, *op. cit.*, pp. 243-244.



JOSÉ LUIS ZORRILLA DE SAN MARTÍN (1891-1975)  
*Gaucho desafiante*, 1941

CESÁREO BERNALDO DE QUIRÓS (1879-1968)  
*Don Juan Sandoval (El patrón)*, de la serie *Los gauchos*, ca. 1926



Tema tradicional también, que entrará con fuerza en la modernidad y la vanguardia, será el de las carreras de caballos —en buena medida herencia de los torneos y de las justas de la antigüedad y el medioevo—, las cuales fueron desarrollando diferentes maneras en la edad moderna hasta llegar a la contemporaneidad. Las carreras habían alcanzado en América, vía Inglaterra sobre todo, alta difusión visual a través de originales y reproducciones durante el siglo XIX, ubicados sobre todo en residencias privadas de clases medias y altas y compartiendo espacio con cuadros de cacerías de zorros. En algunos países arraigaron de manera directa, como fue el caso de la Argentina, donde en 1849 se fundó la Foreign Amateur Racing, con carreras de larga distancia (cinco kilómetros) y caballos nativos. En 1881 nacería el Jockey Club, institución dentro de la cual las competiciones se organizarían de una manera más constante. Algunos términos absolutamente enraizados en la jerga hípica provienen del idioma inglés, como es el caso de "gateras", denominación de la estructura desde donde salen los caballos para iniciar las carreras, que procede del inglés "gate" (puerta).

En cuestiones de arte, llegaron desde Inglaterra a Buenos Aires obras de afamados pintores equinos, como Richard Temple, James Seymour, George Stubbs, Francis Sartorius, John E. Ferneley, Harry Halken, G. Sterling Brown o John Frederick Herring. Pero también se sumaron prestigiosos nombres franceses, de gran vinculación a la pintura ecuestre, como los de Théodore Géricault, Constantin Guys, Alfred Dedreux, Rosa Bonheur, Edgar Degas y Henri de Toulouse-Lautrec.<sup>55</sup> En Estados Unidos destacaron en el género artistas como Franklin B. Voss,<sup>56</sup> pero antes que él Edward Troye, de origen suizo, quien, incluso

en su madurez, publicó el libro *Race Horses of America* (1867) y en cuya producción pictórica había destinado varios óleos a destacar la presencia de jinetes y cuidadores afroamericanos.<sup>57</sup>

#### MODERNIDAD Y VANGUARDIA: CONSOLIDACIÓN DE IMAGINARIOS SIMBÓLICOS

Como analizamos en el apartado anterior, desde finales del siglo XIX en adelante, la imagen del caballo y de los jinetes había comenzado a situarse en un plano evocativo y nostálgico, que en buena medida desembocaría en transformaciones visuales y metafóricas de su representación. A principios del XX, corrientes como la simbolista definirían parte de ese imaginario, como es el caso del conocido cuadro del mexicano Julio Ruelas, *Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna* (1904), que "guarda dos complejas concepciones del caballo que después volverán a aparecer en la obra de pintores posteriores: el centauro y el unicornio, este último armonioso y obediente a las indicaciones de su amo, que entra en la escena con aura de príncipe".<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Véase *El caballo en la historia y en el arte*, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1966.

<sup>56</sup> Peter Winants, *The Sporting Art of Franklin B. Voss*, Lexington, Eclipse Press, 2005.

<sup>57</sup> Jessica Dallow, "Antebellum Sports Illustrated: Representing African Americans in Edward Troye's Equine Paintings", en *Nineteenth Century Art Worldwide*, vol. 12, núm. 2, Austin, otoño de 2013. Agradezco a la doctora M. Elizabeth Boone tanto la sugerencia de este artículo como otros datos vinculados al arte ecuestre en Estados Unidos.

<sup>58</sup> E. Espinosa, *op. cit.*, p. 133.





Deben mencionarse asimismo las innumerables alegorías patrias en torno a los centenarios de las Independencias a lo largo y ancho del continente, a manera de resurgimiento de tipologías de antaño, pero muy atinadas dentro de las sendas potenciadas por el simbolismo, que se traducirían en cuadros, estampas, ilustraciones en libros y álbumes conmemorativos, en revistas y, por traslación, con alta difusión a partir de entonces, en libros escolares. La importancia pedagógica de las historias nacionales y la necesidad de enseñarlas a través de la gráfica mantienen vigente en la memoria —incluso hasta la actualidad— un imaginario en el que conquistadores, próceres de la emancipación o personajes de la época independiente cabalgan al frente de ejércitos o posan con altivez. Esto puede verse, por caso, en varias de las cubiertas ilustradas por José Guadalupe Posada para la colección Biblioteca del Niño Mexicano.

En el cambio de siglo, en Europa y América confluyen vertientes tales como el posimpresionismo, el simbolismo y el expresionismo, y encontramos a varios artistas que incluyen en su producción la figura de jinetes y caballos: Pierre Bonnard los representa en el circo, como también lo hace Edgar Degas, autor asimismo de varias escenas de carreras de caballos; artistas como los argentinos Valentín Thibon de Libian o Enrique de Larrañaga incursionarán también en temáticas circenses. En cuanto a Degas, al parecer, "careció de aficiones hípicas y nunca montó a caballo, [pero] supo como nadie, tanto al óleo y pastel como en escultura, estudiar con todo detalle la variada gama de la acción y de los gestos del caballo".<sup>59</sup> Casi a manera de homenaje a Degas, Gauguin pintará *Jinetes en la playa* (1902); Picasso sería autor del simbolista *Niño con caballo* (1906) en momentos en los que ya había experimentado con uno de los temas más recurrentes en su trayectoria, el caballo en las corridas de toros; y Franz Marc, quien hablaba de la "animalización del arte", representará caballos rojos y azules en el seno del grupo expresionista alemán Der Blaue Reiter (El Jinete Azul). El mexicano Agustín Lazo seguirá algunas de estas improntas francomarquianas, teñidas de surrealismo, dentro de una producción global en la que el caballo tendrá un papel de relevancia; al respecto podemos citar su óleo *Los remedios* (1930).

En los años de la Primera Guerra Mundial, la última gran contienda en la que el caballo tendría protagonismo vital (en el caso americano deberíamos mencionar la fase armada de la Revolución mexicana), el arte lo reflejaría en medio de las acciones de muy diferentes maneras; destacaríamos aquí las obras del movimiento futurista, en las que jinetes y caballos serían actores de privilegio. Un poco antes del estallido de la guerra, Umberto Boccioni había pintado el óleo *Elasticidad* (1912) y Carlo Carrà, dentro de la estela del caballo de carreras, *Caballo y jinete* (1913), en búsqueda de la representación del dinamismo, el movimiento y la velocidad. Ya en coincidencia con la contienda, Gino Severini pintaría *Lanceros* (1914) y Boccioni *Carga de lanceros* (1915). Esa fascinación futurista por el caballo se trasladaría a América y tendría expresiones de

excepción como *Cavaleiro* (1916), de Lasar Segall, lituano radicado en Brasil, obra claramente inspirada en Carrà, o *Las carreras* (1928) de Abraham Vigo, quizá la obra más "futurista" de cuantas se produjeron en la Argentina.

Además de los futuristas, otras vertientes de las llamadas vanguardias históricas abogarán por una exaltación de las máquinas, del automóvil, del tranvía, del trasatlántico. Apostaron, en plástica y en poesía, por pasar página al pasado, por convertirse en adalides de "su" tiempo. Esto será, figuradamente, una suerte de golpe de gracia para el caballo, emblema de una época que ya había comenzado a irse. No obstante lo señalado, las obras que lo incluyen siguen conformando un alto número en todo el continente en torno a la década de 1920. Autores como los argentinos Fernando Fader o Alberto M. Rossi representan al caballo en plena faena, en el campo o en el puerto; su compatriota Alfredo Gramajo Gutiérrez renovará de manera decidida buena parte del repertorio costumbrista del noroeste del país, reflejando sus fiestas, procesiones religiosas o mercados populares con un lenguaje estético innovador. El uruguayo Pedro Figari, evocador del pasado rioplatense, lo incluye en temas tanto costumbristas como históricos; tal es el caso de *Asesinato de Quiroga* (ca. 1924), lo mismo que *Los españoles sorprendidos por los indios* (ca. 1920), de su compatriota Carlos Alberto Castellanos. José Sabogal, con su reivindicativo *El gamonal* (1925), o Jorge Vinatea Reinoso, con *A Amancaes* (1927), son muestras de la modernidad peruana. Brasileños como Vicente do Rego Monteiro, Antonio Gomide o Victor Brecheret, autor del Monumento a las Bandeiras (1953) en São Paulo, o el argentino Julio Vanzo tratarán temáticas ecuestres en clave *déco*.

El influjo del arte popular se verá en obras en las que el caballo tendrá protagonismo, como en varias del mexicano Agustín Lazo, ya citado, y de otros compatriotas suyos, como Frida Kahlo, que se inspira en juguetes populares, a su vez estudiados por Gabriel Fernández Ledesma,<sup>60</sup> promotor asimismo, junto a Guillermo Ruiz, de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, en cuyo seno se potenciará la escultura animalística, producto en parte de la impronta dejada por el español Mateo Hernández en la obra de Ruiz cuando éste residió en París.<sup>61</sup> Fue una época en que las artes populares vivieron una suerte de resurrección, de visibilización y revaloración dentro de las élites americanas,<sup>62</sup> que se extendería de norte a sur, y en la que el caballo, como

<sup>59</sup> M. Delgado, *op. cit.*, p. 30.

<sup>60</sup> Gabriel Fernández Ledesma, *Juguetes mexicanos*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1930.

<sup>61</sup> Véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Rómulo Rozo, *tallando la patria: una colección de fotografías*, vol. 1, Bogotá, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL)/Fundación Arte Vivo Otero Herrera (FAVOH)/La Silueta, 2015, pp. 82-87.

<sup>62</sup> Ana Garduño, "El elitismo del arte popular", en *Facturas y manufacturas de la identidad: las artes populares en la modernidad mexicana*, México, Museo de Arte Moderno/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 13-49.

puede apreciarse en la cerámica de Ráquira (Colombia), Pucará (Perú) o Pernambuco (Brasil), o las representaciones de las Burreritas en el Paraguay, por citar sólo algunos casos, será tema central. No nos extenderemos aquí en el tema, por ser motivo de un capítulo aparte en este libro.<sup>63</sup>

En el caso mexicano será esencial la presencia del caballo en buena parte de las obras del movimiento muralista, como lo señala Elia Espinosa:

En el muralismo simboliza el dominio, la exterminación y la fuerza bruta; es víctima y compañero de condenados, presencia la muerte de los sometidos o se ahoga en lagos de sangre; forma parte de grupos de héroes idealizados o estalla, agresivo y simpático "judas", en alguna fiesta de pueblo. También es centro equilibrante y administrador de los vectores de la composición en el plano, papel que hace recordar su sitio en la pintura barroca flamenca y española.<sup>64</sup>

Los llamados "tres grandes" —Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros— introdujeron en sus obras la figura del caballo de diversas maneras, aun cuando contextos y significados pudieran ser a veces comunes. Si en Rivera prevaleció el dibujo y una representación más bien clasicista —cualidad que formaba parte de su sustrato creativo y en especial desde que había conocido de primera mano el arte de los primitivos italianos—, en los otros dos la presencia del caballo se manifestó de una manera más dinámica, dramática y expresionista. En el caso de Orozco es palpable en murales como *La profecía* (1932-1934), en el Colegio Darmouth en Hanover, New Hampshire (Estados Unidos), los que pintó en el Hospicio Cabañas de Guadalajara (1937-1939) y en la Biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpan (1940):

En su acendrada crítica social y política, Orozco impregnó de significados trascendentales al caballo y lo enriqueció con trazos innovadores tendientes a una cierta abstracción, enraizados, no obstante, en una intención absolutamente realista-simbólica.<sup>65</sup>

En lo que atañe a Siqueiros,

hizo del animal un símbolo de potencia destructiva y lo mostró como víctima de adversidades históricas insalvables, aspecto que acentuó brillantemente al darle la velocidad del vértigo en sus composiciones murales o en algunos bocetos [...]. Todo se transforma en torbellinos de feroces curvas que se proyectan con frecuencia violentamente, hacia el primer plano [...]. El caballo de Zapata, fragmento del mural *De la dictadura de Porfirio Díaz a la Revolución de 1910* (1966), en el Castillo de Chapultepec, es un oasis de fuerza que se integra vertiginosamente al estereomural. Siqueiros lo situó en

sentido diagonal, recurso frecuente y muy feliz, en cuanto a composición, que se repite en su obra, al igual que en muchas de las creaciones de Orozco.<sup>66</sup>

La pintura metafísica como asimismo la surrealista vinculan al caballo y a los jinetes con objetos y elementos impropios de su realidad perceptible, con signos inverosímiles, y aquéllos suelen aparecer en escenarios de ensoñación, en atmósferas imaginadas, muchas veces trágicas, sobre todo en los años previos a la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. En cuestiones de significación, y según lo que se quisiese transmitir, el caballo aparecerá brioso, erguido, al galope, quieto, fatigado, rozagante o flaco, vital o muerto. Comienzan incluso a verse más caballos en soledad que jinetes: éstos parecen ir descabalgándose, mientras el caballo recupera en muchos casos, gráficamente, su independencia como motivo, lo cual permite una vinculación simbólica con la deseada idea de libertad. Podríamos en ese sentido citar al mexicano David Alfaro Siqueiros, al estadounidense Maynard Dixon o a la argentina Raquel Forner, entre muchos otros artistas. Forner, en su obra *Presagio* (1931) se anticipaba a los hechos bélicos que estallarían en esa década, a través de una trágica atmósfera con

resonancias clásicas en medio de un clima expresionista. Columnas, caballos desbocados, un templete que se hunde en el mar, peces fugitivos y un volcán en erupción a lo lejos son el trasfondo donde se destacan tres mujeres aprisionadas por una serpiente que las envuelve como anuncio de un aciago desenlace.<sup>67</sup>

El caballo sería protagonista central de la obra de arte por antonomasia de la época: el *Guernica* (1937) de Picasso. Tras exhibirse en la Exposición Internacional de París de ese año, se expondría en la Universal de Nueva York de 1939. Su influjo, con el caballo en primer plano emitiendo su desgarrador grito, calará fuertemente en artistas latinoamericanos,<sup>68</sup> como el brasileño Cândido Portinari, el argentino Juan Carlos Castagnino o los mexicanos Rufino Tamayo y Raúl Anguiano. La larga sombra de Picasso se extendería también a través de

<sup>63</sup> Para el caso mexicano, recomendamos la lectura de Elisa Ramírez Castañeda, "El caballo en el arte popular", en *Escultura ecuestre de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 2006, pp. 182-206.

<sup>64</sup> E. Espinosa, *op. cit.*, p. 183.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Guillermo Whitelaw, "Raquel Forner: testigo de dos guerras", en *Raquel Forner*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998, pp. 10-11.

<sup>68</sup> Leonor Amarante (coord.), *Picasso, cubismo e América Latina*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.



las temáticas taurinas, centrales en su trayectoria, y que llega hasta nuestros días en obras como las del ecuatoriano Oswaldo Viteri. El valenciano Carlos Ruano Llopis,<sup>69</sup> uno de los autores de carteles de toros más importantes de España y que se radicó en México en la década de 1930 o el colombiano David Manzur serán otros dos nombres esenciales en la pintura taurina, con marcada presencia del rejoneo. El escultor Humberto Peraza destacaría como autor de dos conjuntos escultóricos con el tema del encierro, situados en las plazas de toros de Ciudad Juárez (Chihuahua) y de la Ciudad de México.

La figura del caballo vinculado a "lo hispano" será otra vertiente potente en esos años, fundamentalmente por obra y gracia de la labor de los artistas republicanos exiliados en América. Álbumes y carpetas producidos en el destierro como *All the Brave* (Nueva York, 1939) de Luis Quintanilla o *10 dibujos de Ramón Pontones* (Buenos Aires, 1943) recuperan una visión dramática del caballo vinculado a las acciones y consecuencias de la Guerra Civil.

Tema ineludible en esta senda es la resignificación que experimentará *El Quijote* en el pensamiento y la acción plástica de los exiliados, más allá de las ediciones ilustradas del libro que hicieron en esos años artistas como Salvador Dalí o el mexicano Augusto Fernández, ambos en 1946, o la edición que compartieron en Buenos Aires el propio Dalí con Carlos Alonso (1957-1958). Como bien recuerda Miguel Cabañas Bravo, los exiliados republicanos, "en su peregrinar en el destierro, se identificaron con el idealista caballero andante".<sup>70</sup> Las reflexiones sobre su figura y significaciones fueron permanentes en la obra de pintores y poetas, de las que se desprende, como punto culminante, la inauguración, en 1987, del Museo Iconográfico del Quijote, en Guanajuato, donde se integran piezas de Antonio Rodríguez Luna, Elvira Gascón, José Vela Zanetti, Pablo Picasso y Gregorio Prieto. El caso de Rodríguez Luna es paradigmático por sus representaciones del Quijote marchando hacia el ocaso, montado en un Rocinante que cabalga flojo y resignado, al paso, hacia el exilio. Bien podríamos comparar esa imagen con la del gaucho Martín Fierro, en tanto símbolo épico de un tiempo que tocaba a su fin.

EPÍLOGO. APUNTES SOBRE EL CABALLO EN EL ARTE,  
DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL A LA ACTUALIDAD

La Segunda Guerra Mundial, al igual que había ocurrido con la primera, potenció en América Latina miradas introspectivas sobre la identidad y la cultura del continente, sus regiones, naciones y pueblos, y un retorno iconográfico de las tradiciones, en cuya producción participarán tanto artistas locales como extranjeros. Con similares impulsos a los que habían guiado en el siglo XIX a los viajeros europeos del romanticismo, casi un siglo después, armados de cámaras fotográficas en lugar de lápices y acuarelas, un amplio número de artistas forá-

neos surcaría el continente americano desarrollando tareas de campo que derivarían en publicaciones de una ingente cantidad de fotolibros en los que registraron la vigencia de las usanzas americanas, los monumentos, la gente, los paisajes.

La consolidación en esos años de varias editoriales que se volcaron a la edición de bibliofilia encontró en los clásicos americanos y en las temáticas tradicionales excelentes vetas para afianzar ciertas sendas del libro ilustrado que venían afirmándose desde algunas décadas antes. No solamente se trataría de encargar nuevas ilustraciones, sino también —como por caso lo hizo la editorial L'Amateur en la Argentina— de concretar lujosas ediciones facsimilares de álbumes de viajeros del siglo XIX, en todas ellas primaría como tema central el caballo y sus jinetes. Un poema épico como el *Martín Fierro*, de la misma manera que ocurriera con *El Quijote*, gozaría en la Argentina de marcada fortuna gracias a la inspiración de destacados artistas que se dedicaron a ilustrarlo, desde Adolfo Bellocq a Miguel Carini, pasando por los ya mencionados Juan Carlos Castagnino y Carlos Alonso, el exiliado Luis Seoane y Roberto Páez.

Para entonces se había consolidado la figura de un artista esencial para entender y analizar la imagen del gaucho en el arte contemporáneo: Florencio Molina Campos. Inició su acción en la Argentina de la década de 1920 y fue uno de los pocos artistas cuya consagración se produjo primero en la periferia y luego en Buenos Aires. Se debió a la alta y exitosa difusión, en zonas rurales, de su imaginario gauchesco impreso en las láminas de los almanaques de la empresa Alpargatas, las cuales conformaron lo que alguien denominó la "pinacoteca de los pobres". Molina Campos tuvo, entre otras virtudes, la de conformar un repertorio de figuras y escenas del gaucho que lo mostraban como un personaje no solamente vigente, sino también modernizado; no había, pues —salvo alguna que otra excepción—, una mirada nostálgica, sino viva y con claros tintes humorísticos.

El propio Molina Campos era gaucho, por lo que su conocimiento era directo, desde dentro, y dotado de rasgos y detalles de notable fidelidad, aspectos que a partir de la década de 1940, en que se radicó en Estados Unidos y dada su notoria admiración por la obra de Charles M. Russell, extendería a la representación del *cowboy*, ensalzando conjuntamente la figura de dicho personaje y la del gaucho. Respecto de éste, crea a su personaje "don Florencio de la Pampa", que, junto a su caballo Lucero, irrumpe en plena Times Square o en Grand Central Station de Nueva York. En esos años fue colaborador de Walt Disney y aparece en la recordada película *Saludos amigos* (1942) enseñándoles a

<sup>69</sup> Véase Álvaro Martínez Novillo, *El pintor y la tauromaquia*, Madrid, Turner, 1988.

<sup>70</sup> Miguel Cabañas Bravo et al., "Augusto Fernández, ilustrador de *Don Quijote* en el exilio mexicano", en *Anales Cervantinos*, vol. XLIII, Madrid, 2011, p. 117.



éste y a sus dibujantes sus obras gauchescas. Serán muy apreciadas y varias fueron adquiridas por colecciones públicas y privadas de Estados Unidos, entre ellas, la galería del estado de Vermont y el Harry Ransom Center de la Universidad de Texas en Austin. Su figurativismo, con alta dosis de poesía y silencio, no exento de cierta metafísica, lo acercan a su contemporáneo Edward Hopper.

Luis Fernando Bedit, admirador de Molina Campos al punto de hacer varias obras inspiradas en las de aquél, tuvo como uno de los ejes esenciales de su producción la figura del caballo. Una de sus últimas exposiciones, *Equinus equestris* (Malba, Buenos Aires, 2009),<sup>71</sup> dio cuenta de esa inclinación con reflexiones sobre el gaucho y la pampa, a partir de un conjunto de piezas en las que usó diferentes materiales, entre ellos, algunos no habituales como el hueso. Luis Seoane —por medio de murales, carteles y grabados—, Ricardo Carpani, Rodolfo Ramos, escultores como Ricardo Dalla Lasta y Vivianne Duchini o fotógrafos como Aldo Sessa son otros de los muchos artistas argentinos que reflejaron en sus obras la presencia equina.

En México el listado también es extenso, desde Manuel Rodríguez Lozano a Alberto Gironella, pasando por Federico Cantú, Francisco Eppens, Héctor Rentería Rocha y Juan Soriano, en cuyas obras la presencia ecuestre consolidó un ritmo de resistencia, persistencia y resignificación de las tradiciones. El caso de Cantú, apegado a representaciones mitológicas tanto en pintura y escultura como en la gráfica, es particularmente destacado, con amplia producción en la que incluye al caballo, sea el de Troya, el unicornio o los jinetes del Apocalipsis. En el campo de la escultura hemos de mencionar como obra contemporánea de excepción *Cabeza de caballo* (1992) —más conocida como *El caballito*— de Sebastián,<sup>72</sup> en pleno Paseo de la Reforma, ubicado en el entorno donde estuvo emplazado, hasta 1978, el monumento a Carlos IV antes de su traslado al frente del Museo Nacional de Arte. Fue construida en acero, de veintiocho metros de altura y ochenta toneladas de peso.

En Estados Unidos, al día de hoy, algunas obras de Terri Kelly Moyers y John Moyers transitan por el tema ecuestre, con especial atención en las *cowgirls*, en el caso de la primera, y de, curiosamente, temas mexicanos en el caso del segundo.

Además de la Argentina, cuyos nombres ya citamos, en otros países de América del Sur encontramos a artistas dedicados en un alto por-

centaje de su producción a la figura del caballo. Podemos citar aquí al venezolano Alirio Palacios y a los colombianos David Manzur, Germán Londoño y, especialmente, al más reconocido de todos a nivel internacional, Fernando Botero, quien ha recurrido con mucha frecuencia a la figura equina para algunas de sus series más extensas y dilatadas en el tiempo, en particular las que dedicó a la tauromaquia.<sup>73</sup> El caballo y los jinetes representan obsesiones plásticas para Botero, las cuales subrayan la monumentalidad de ambas figuras a través de pinturas, esculturas, acuarelas y dibujos, expresiones en las que resulta eximio. En una de sus obras más notables en ese sentido inmortaliza a su hijo *Pedro* (1974) —fallecido trágicamente— cabalgando en un caballo de juguete y vestido de guardia de tráfico.

El caballo de juguete, algo tan profundamente vinculado en América al arte popular e históricamente integrado a calesitas (carruseles o tiouvivos) sirvió a Fernando Savater para reflexionar acerca del caballo en tiempos actuales:

Es un síntoma inquietante que los tiouvivos actuales hayan ido sustituyendo cada vez más los caballitos por automóviles, tranvías, locomotoras y recientemente por cohetes interestelares y platillos volantes: son una maqueta ingenua del dichoso progreso y de la paulatina depauperación que ha sufrido el papel de los caballos en la vida moderna.<sup>74</sup>

Más allá de esta melancólica y perspicaz observación, queremos pensar que mientras sigan existiendo artistas y poetas hurgando en los muchos temas ecuestres y hallando en ellos motivos de inspiración, tanto en cuestiones formales como simbólicas, jinetes y caballos tendrán garantizada su persistencia en nuestro imaginario.

<sup>71</sup> Agradezco la sugerencia de inclusión y los datos a Mercedes Cutiérez Zaldívar.

<sup>72</sup> Roberto Vallarino, *El caballito de Sebastián: historia de una escultura monumental urbana*, México, Taller Sebastián/El Equilibrista, 1995, y Peggy Espinosa (ed.), *Una cabeza de caballo: El caballito de Sebastián*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

<sup>73</sup> José Manuel Caballero Bonald, *Botero: la corrida*, Madrid, Lerner y Lerner, 1989, y *Bullfight: Paintings and Works on Paper by Fernando Botero*, Nueva York, Glitterati, 2014.

<sup>74</sup> F. Savater, *op. cit.*, p. 274.

