

LA GANADERÍA ANDALUZA EN EL SIGLO XXI



VOLUMEN I

PATRIMONIO GANADERO
ANDALUZ



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE AGRICULTURA Y PESCA

CAPÍTULO 4

LAS RAZAS AUTÓCTONAS ANDALUZAS EN EL ARTE Y LA ICONOGRAFÍA

Miguel Ángel Aparicio Tovar

Facultad de Veterinaria
Universidad de Extremadura.
Campus Universitario, s/n. 10071 Cáceres

1. INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo se analiza la presencia de animales domésticos de las especies vacuna, ovina, caprina, porcina, aves y équidos de las razas autóctonas andaluzas en diferentes manifestaciones artísticas, de las que en nuestro país existen abundantes muestras de una extraordinaria calidad.

La recopilación del material necesario para la elaboración de este capítulo se ha realizado siguiendo varios criterios con el objetivo de identificar y analizar las obras de arte que nos han sido legadas a lo largo del tiempo en diferentes colecciones. Dichos criterios han sido : museos y colecciones, manifestaciones artísticas, especie animal, época y autor. Se ha pretendido hacer una revisión lo más amplia posible, pero en modo alguno exhaustiva, tarea que se nos antoja casi imposible, entre otras cosas por cuanto en ocasiones hay problemas de adjudicación de obras, aún, entre autores de los considerados “mayores”, e incluso hemos encontrado errores en la catalogación del contenido de algunas.

Conforme al primer criterio se ha procedido a la revisión de las colecciones artísticas existentes en los museos de Andalucía: Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Granada, Museo de Cádiz y Museo de Málaga, dependientes todos ellos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Asimismo se han revisado fondos artísticos de otros museos y colecciones, tales como las del Museo Nacional del Prado, Museo Cerralbo, Fundación Lázaro Galdiano, Museo Thyssen-Bornemisza, todas ellas en Madrid. Se han estudiado entidades museísticas extranjeras como la Nacional Gallery de Londres, Museo del Louvre de París, Gemaldegalerie de Berlín, Galleria degli Uffici y Palazzo Pitti de Florencia, Museo de Bellas Artes de Budapest, así como otras colecciones existentes en Iglesias, Catedrales, Conventos, e instituciones privadas.

El período a considerar ha representado cierta dificultad, por cuanto su delimitación implicaba dejar fuera importantes obras, pero no es menos cierto que las limitaciones obligaban a reducir al máximo tanto las obras seleccionadas como el período. Por tanto hemos considerado, desde los siglos XIV al XIX, desde el Renacimiento al Romanticismo, para tratar de reflejar, al menos sucintamente, la evolución de los diferentes estilos artísticos que se han ido sucediendo y la evolución que se ha podido manifestar en la re-

presentación de los animales domésticos. El grueso de la obra encontrada pertenece al siglo XVII; en menor proporción, la séptima parte, pertenece al siglo XVIII. Las obras de arte correspondientes a otros siglos es inferior en términos absolutos y relativos.

En cuanto a los artistas, hemos considerado solamente aquellos que han estado vinculados a Andalucía, por nacimiento, por formación o porque su obra o parte de la misma se haya desarrollado aquí. Se han incluido en la nómina de autores a los universalmente conocidos Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, a Francisco de Zurbarán, nacido en la localidad extremeña de Fuente de Cantos, pero que se formó y trabajó fundamentalmente en Sevilla. Tuvo Zurbarán la suerte y la desgracia de ser coetáneo con otros artistas de la talla de su amigo Velázquez y de Murillo, en una España de “profundos contrastes” en opinión de Fernández Álvarez (1989), en la que la decadencia política y económica confluyó con el auge de la creación literaria y artística, que alcanzaría cotas difíciles de superar. Se incluye también a un autor considerado secundario durante mucho tiempo, Antonio del Castillo Saavedra, pero que estudios recientes como el de Nancarow y Navarrete (2004) dedicado a la figura de este gran pintor cordobés, lo han elevado a la posición que le corresponde. Así mismo se han estimado obras de Francisco Pacheco, de Sánchez Cotán, obras de autores poco conocidos como Baltasar del Águila o incluso un pintor anónimo del círculo de Juan Sánchez de Castro, la personalidad más destacada del panorama artístico sevillano en la segunda mitad del siglo XV, a quienes debemos unos San Antonio Abad con sus respectivos cerdos, que constituyen una auténtica rareza por la claridad de los ejemplares plasmados.

De esta forma se ha confeccionado una relación de más de ciento ochenta obras, pertenecientes a más de cincuenta artistas, sobre las que se ha realizado una nueva selección que comprende sólo unas decenas. El objetivo es presentar un conjunto de diferentes manifestaciones artísticas, épocas y autores que permita una representación de la variedad de animales domésticos presentes en la ganadería andaluza durante ese largo período histórico.

La exposición de los resultados del trabajo realizado se nos planteaba compleja en cuanto a la elección del modo que permitiera exponerlo de la forma más ilustrativa, más dinámica y más fluida posible. Hemos optado por presentar los cuadros por especies, dado que consideramos es la forma quizás más organizada para poder analizarlo desde el punto de vista del objetivo general de este libro.

2. ICONOGRAFÍA

El análisis iconográfico de los cuadros en los que aparecen animales domésticos permite agruparlos en cuatro grandes temas: religioso, cortesano, costumbrista y mitológico. La mayor parte de las obras está dedicada a la temática de carácter religioso. En segundo lugar estarían aquellas de carácter cortesano y en menor medida las de temática costumbrista.

Mención aparte merece el escaso número de obras dedicadas a asuntos mitológicos, como el cuadro *Mercurio y Argos* de Velázquez. En este aparece un ejemplar bovino de

capa castaña clara, muy diferente de aquel que plasmara Rubens en el cuadro del mismo título y tema, ubicado en el museo del Prado.

Para analizar el numeroso conjunto de obras de carácter religioso, ha sido necesario proceder a una nueva clasificación que refleje el amplio espectro desde el Antiguo al Nuevo Testamento.

En una escala descendente según el número de obras, los temas son los siguientes: *Escenas de San Juan Bautista*; *Natividades y Adoraciones de los pastores*; *Escenas de la vida de Jesús*; *Escenas de Santos*, particularmente el personaje de *Santa Inés*, así como *Escenas del Antiguo Testamento*.

Las escenas de la vida de San Juan Bautista abordan diferentes episodios, desde la infancia, como en el caso de los *Niños de la concha* de Murillo, en el que aparece jugando con Jesús niño o el *San Juan Bautista niño*, escultura de Alonso Cano en el Palacio Arzobispal de Granada. En otros cuadros lo vemos en sus funciones bautismales como el *Bautismo de Cristo*, del pintor sevillano Juan de Pareja, en el Museo de Huesca; en obras referidas al episodio del ayuno en el desierto, entre los que cabe destacar los dos de Zurbarán, uno titulado *Visión de San Juan Bautista*, en la colección Rifá de Molés de Barcelona, y el maravilloso cuadro del *San Juan Bautista en el desierto* de la Catedral hispalense.

Un tema recurrente en las obras artísticas en las que aparecen animales domésticos es la *Adoraciones de los pastores*, que no aparece en el arte occidental hasta finales del siglo XV (Hall, 2003a) y básicamente reúne a un grupo de pastores, no más de tres, en actitud reverencial hacia el niño al que ofrecen algunos regalos. Suele aparecer al fondo una escena secundaria con el anuncio del ángel Gabriel a los pastores que están cuidando los rebaños en el campo.

En estos cuadros suelen estar representadas varias especies: el ovino, a través del cordero, símbolo de la premonición del sacrificio de Jesús, plasmado en diferentes posiciones, a veces llevado a hombros por alguno de los congregados, y más frecuentemente en el suelo con las patas atadas en actitud sacrificial. La presencia del vacuno se manifiesta a través del buey. También están presentes los équidos mediante el asno o el mulo.

A partir del siglo XVII se introducen otros elementos entre los regalos, como aves de corral y una cesta con huevos, que simbolizan en la iconografía cristiana, la resurrección y la esperanza, basados en un texto de San Agustín (Morales, 1984). Asimismo las aves –gallinas o palomas– que simbolizan la ofrenda de los pastores al que será el pastor de la grey.

La adoración de los Magos, es un tema menos recurrente que la de los pastores, y es motivo para la representación del buey, del asno o del mulo, así como de caballos y de animales exóticos como el camello en los que, supuestamente, se trasladaron los sabios para rendir homenaje a Jesús. Sabios que hasta el siglo II no fueron considerados reyes (Hall, 2003b) y más tarde reyes magos. El número de tres personajes hace referencia al mundo conocido entonces formado por sólo tres continentes: Europa, África y Asia.

La Natividad es otro tema frecuente en el que aparecen el buey y el asno, como animales que, según la tradición cristiana calentaron a Jesús con su aliento. En algunos cuadros se puede ver, a través de la técnica señalada por Gállego (1984) del “cuadro dentro del cuadro”, una escena pastoril o la anunciación del nacimiento a los pastores, como es el caso del cuadro *San Nicolás de Bari* de Francisco de Zurbarán ubicado en el coro de los legos del Monasterio de Guadalupe (Cáceres). Una adoración de la que Palomero (1990) indica que “es una réplica simplificada de la *Adoración de los pastores*, del Museo de Bellas Artes de Grenoble (procedente del retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera)”.

Las obras dedicadas a la vida de Jesús, excepción hecha de las *Adoraciones* y la *Natividad*, temas con entidad propia, representan diversos momentos de la vida de Jesús desde la infancia hasta la pasión. *La Huida a Egipto* debida a varios artistas, Palomino, Antolinez o Bocanegra; *La Sante Famille, dit la Vierge de Seville* de Murillo en el Louvre, o *La Virgen del Rosario* de Castillo, imágenes del Buen Pastor, Escenas del Calvario, como la de Castillo en el Palacio Real de Madrid, o representaciones del Agnus Dei, son ejemplos de cuadros que abarcan toda la vida de Jesús y en los cuales aparecen animales domésticos. Es el caso de los asnos en las Huidas a Egipto, los corderos y perros en escenas de la infancia. En el *Buen Pastor* puede aparecer la oveja descarriada sobre sus hombros o bien él mismo es representado en medio del rebaño, ya que simboliza a Cristo como cabeza visible de la cristiandad, título basado en Juan 10:11 cuando dice “Yo soy el buen pastor. El buen pastor da su vida por las ovejas”. No obstante, en opinión de Hall (2003c) “también es adaptación de un prototipo pagano el de Mercurio, guardián de los rebaños, llevando un carnero”

Los animales domésticos aparecen en los cuadros dedicados a los Santos y a las Santas, bien en tanto atributos de los mismos, bien como animales vehiculares de la escena concreta. Corderos y ovejas aparecen en obras dedicadas a Santa Inés, Santa Isabel, San Joaquín y San Ramón Nonato. El cordero es el atributo de Santa Inés y parece que es debido a un error etimológico, al confundirse el término latino agnus que significa cordero, mientras que en griego significa pura, casta. No obstante puede deberse al hecho narrado en su hagiografía según el cual se apareció con el Cordero Místico tras su muerte (Ferrando, 1950). El cordero también está asociado a San Joaquín representando la escena en la que se encuentra apacentando sus rebaños en el campo con los pastores o en la escena del *Abrazo ante la puerta dorada*. Esta fue suprimida tras el cambio introducido en el arte como consecuencia de las luchas religiosas consecuentes a la Contrarreforma. De hecho “en 1572, Pío V suprimió del Breviario romano el oficio de San Joaquín, porque sus palabras estaban tomadas de los Apócrifos, e hizo desaparecer del calendario hasta el nombre del padre de la Virgen” (Mâle, 1982). En un decreto promulgado por Inocencio XI en 1677 fue prohibida la representación del abrazo ante la puerta dorada (Carmona, 2003), quizás porque la Puerta Dorada se comparaba con la puerta cerrada (Ezequiel 44:1-2) símbolo de la virginidad de María (Hall, 2003d).

La asociación de San Pablo con el caballo no procede como atributo del mismo, sus atributos son la espada y el libro, sino de la representación de uno de los episodios más conocidos de su vida, cuando camino de Damasco cegado por una luz celestial cae del caballo y se convierte en apóstol de la fe (Hch 9:1-9). En el caso del apóstol Santiago la

asociación con el caballo procede de su aparición como un jinete en la batalla de Clavijo en 844, hecho basado “en un documento falso, el Privilegio del rey Ramiro, o Diploma de los votos redactado hacia mediados del siglo XII para justificar los tributos debidos a la iglesia de Compostela” (Carmona, 2003a). A lomos de un caballo blanco y gracias a su concurso, el rey ganó la batalla frente a Abderramán II.

El cerdo en la Edad Media era símbolo de la lujuria y de la glotonería, quizás sea ese el motivo de su escasa representación y de que aparezca en los sitiales de los coros de algunas catedrales, como en la de Plasencia para señalar a aquellos clérigos que practicaban lo representado. El cerdo es el atributo de San Antonio Abad; sin embargo, no siempre se le representa con el santo, por las causas señaladas, es el caso del *San Antonio Abad y San Pablo*, primer ermitaño de Velázquez del museo del Prado.

Los cuadros en los que aparece la temática del Antiguo Testamento se refieren a diferentes personajes y situaciones. La vida de José es la más representada; Castillo Saavedra dedica a esta historia una serie completa de seis cuadros, todos ellos en el museo del Prado. En cuatro de ellos aparecen diferentes animales domésticos: ovejas, caballos, asnos, camellos, vacas y bueyes. Velázquez dedicó un cuadro a esta historia titulado *La túnica de José*, en el Monasterio de El Escorial, en el que aparece un perrillo, del que dice Gállego (1990), “ladra a los hermanos como olfateando la traición”. La historia de Jacob y sus rebaños merecen la atención de Antolinez, del que hemos analizado dos cuadros, uno en una colección particular y otro en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, que presenta algunas particularidades desde el punto de vista de la producción animal. En ambos casos aparecen rebaños de ganado ovino y en uno de ellos aparecen otros animales como caballos y perros.

3. OBRAS

3.1. Porcino

Entre el amplio conjunto de obras analizadas hemos encontrado tan solo dos cuadros en los cuales aparecen ejemplares de la especie porcina, que pueden considerarse rarezas iconográficas por la escasa representación artística del cerdo. Más allá de sus virtudes o defectos plásticos, la falta de representación de este animal habría que buscarlo en el simbolismo asociado a este animal, lascivia y gula principalmente, dos de los pecados capitales, así como, por el rechazo religioso, tanto de la religión judía, como de la musulmana, que ha sufrido esta especie. Sin embargo la especie porcina es la que ha proporcionado la base proteica a lo largo de los siglos a la mayor parte de la humanidad, por su cosmopolitismo, su adaptabilidad, su prolificidad y por sus características zootécnicas que le confieren una gran capacidad para producir carne en los medios más diferentes. Sirva como ejemplo el cerdo Ibérico, originario de las dehesas extremeñas y andaluzas y cuyos descendientes criollos, llevados inicialmente por los españoles al Nuevo Mundo, crecen y se desarrollan en un ambiente tan diferente del de sus secos orígenes, como es la cuenca del Orinoco donde ha podido ser observado por este autor.

Los cuadros citados son: San Antonio Abad y San Cristóbal, Museo de Bellas Artes de Sevilla de autor Anónimo perteneciente al Círculo de Juan Sánchez de Castro y San Antonio Abad, Museo de Bellas Artes de Córdoba de Baltasar del Águila.

3.1.1 San Antonio Abad y San Cristóbal

Anónimo Escuela Sevillana (Círculo de Juan Sánchez de Castro).

Pintura sobre Tabla, 168,5 x 117 cm., h. 1480

Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Procede este cuadro, (fig. 1) dedicado a San Antonio Abad y a San Cristóbal del retablo mayor de la iglesia del convento de San Benito de Calatrava de Sevilla. Fue realizado por un artista perteneciente al círculo de influencias de Juan Sánchez de Castro, "la figura más destacada de la pintura medieval sevillana" (Muñoz Rubio, 2004).

En la parte inferior del lateral izquierdo del cuadro aparece un cerdo. Este animal es atributo de San Antonio Abad porque dice la tradición que ya en el siglo XI los monjes antoninos criaban cerdos y durante una epidemia de erisipela utilizaron la manteca de los mismos para el tratamiento de la enfermedad acontecida en aquel entonces. (Hall, 2003e). En el siglo XVII los monjes del Hospital de los Hermanos de San Antonio gozaban de privilegios especiales para el aprovechamiento de los pastos por parte de sus cerdos.

El ejemplar de la especie porcina que se representa en este cuadro es de capa negra, cubierto de cerdas largas, eumétrico y celoide. La cabeza es una prolongación del tronco, dando la imagen de inexistencia del cuello. Presenta un perfil fronto-nasal cóncavo, el disco del hocico es pronunciado e inclinado de adelante-atrás, las orejas son pequeñas y enhiestas. Manifiesta el ejemplar que nos ocupa un tronco armónico, de perfil dorsal recto y abdomen recogido. La grupa es inclinada y la pierna amplia y desarrollada. El rabo está arrollado en espiral. Los aplomos rectos, cortos y las extremidades finas. Tiene el cuerpo recubierto por vellosidades con escasa densidad. Por el tamaño pudiera pensarse en un ejemplar de solo unos meses de edad, quizás un primal.



Figura 1.

Las características del cerdo que analizamos se corresponden con las del cerdo Ibérico variedad Entrepelado. Una raza y una variedad que a lo largo del tiempo ha experimentado algunas variaciones morfológicas, pero que en este caso y considerando el largo período transcurrido desde su reflejo pictórico, más de quinientos años, podemos reconocer perfectamente este ejemplar en el campo extremeño y andaluz.

3.1.2 San Antonio Abad

Águila, Baltasar del (Atribuido a Pedro Fernández Guijalvo).

Pintura sobre Tabla, 63 x 60, 1563

Museo de Bellas Artes, Córdoba

Baltasar del Águila fue un pintor cordobés, de ascendencia montillana, que regentó un importante taller en la segunda mitad del siglo XVI y falleció en la capital cordobesa en 1599 (Museo de Córdoba, 2007).

En el cuadro que analizamos (fig. 2) se ve, en primer plano, al santo con todos los atributos para que no quede duda alguna de que se trata de San Antonio Abad. Vestido con hábito y sandalias, porta el bastón y la campanilla en la mano derecha, un rosario y un libro en la mano izquierda, y es seguido por el cerdo, que no jabalí. En un segundo plano hay unas edificaciones que pudieran ser un convento, ya que el santo vuelve a aparecer sentado a la puerta acompañado por el cerdo y al fondo se ve una población y un puente sobre un río.

El cerdo que vemos presenta características peculiares. Tan solo es visible la mitad delantera del animal. La capa es rojiza, muy probablemente retinta, calzado en las extremidades anteriores y listón en la frente. Presenta un cuerpo armónico. La cabeza es desarrollada, con perfil fronto-nasal cóncavo, hocico acuminado muy pronunciado con un disco terminal prominente e inclinado de arriba-abajo y adelante-atrás. Las orejas son de tamaño mediano, horizontales hacia adelante, y cubren los ojos. A través de los labios manifiesta un colmillo potente. Cuello musculoso y desarrollado. Las extremidades anteriores son, igual que en el cerdo del San Antonio del pintor anónimo de la Escuela Sevillana, finas y bien aplomadas, con la caña de coloración blanca.



Figura 2.

Es evidente que nos encontramos ante un ejemplar que, sin descartar un posible cruzamiento de procedencia céltica por las manchas de color blanco que manifiesta, pertenece a la agrupación Ibérica, dado que responde al patrón étnico de la misma. Además y considerando los caracteres fanerópticos, pudiera tratarse de un ejemplar de los denominados antiguamente “canos”, por esa degradación de color de la frente y que en la caña de las extremidades anteriores da la imagen de auténtico calzado. Por tanto nos inclinariamos a pensar en un cerdo Ibérico de la Raza Rubia, que el ilustre prof. Aparicio afirmó que se extendía por la campiña andaluza, “y de forma especial en la zona Sur de la provincia de Córdoba, en toda la Campiña sevillana y en la provincia de Cádiz” (Aparicio, 1960).

3.2. Caprino

3.2.1 Anunciación del ángel a los pastores

Anónimo (Atribuido a L. Bassano)

Óleo sobre lienzo. (160,5 x 215). 1676 -1775

Museo de Bellas Artes, Granada.

Este cuadro de autoría desconocida y producido en Granada, es, según la ficha del Museo, copia de una obra debida al pintor veneciano Leandro Bassano, hijo de Jacobo, quien fuera fundador de la famosa “bottega” de los Bassano durante la segunda mitad del siglo XVI. Fueron artistas apreciados en las cortes europeas y particularmente en la corte española. Veinte cuadros de Jacobo, Leandro y Francesco se encuentran en el Museo del Prado; en casi todos ellos hay profusión de animales domésticos, “pensar en su pintura era imaginar vastos escenarios naturales habitados por personajes ocupados en tareas cotidianas y repletos de animales y objetos tratados con pretendido realismo” (Falomir, 2001). Es particularmente interesante La entrada de los animales en el arca de Noé por la variedad de ejemplares y especies reflejados.

El original de esta *Anunciación del Ángel a los pastores* se encuentra en la antesala de la sacristía de la Catedral granadina. Se desconoce la fecha de realización y se apunta que pudo haber sido pintada entre los años 1676 y 1775. Esta obra ya se encontraba en el museo en 1889, donde fue registrada con el número 202.

Junto a un grupo de pastores aparecen ejemplares de las especies ovina, caprina, bovina y canina. La cabra es la que nos llama la atención en este caso, más aún por la escasez de caprinos presentes en la colección de obras de arte recopiladas para este trabajo. Se trata de una cabra de porte ligeramente mayor que el de las ovejas que la rodean, perfil fronto-nasal recto, presencia de cuernos tipo Aegagrus, orejas pequeñas y horizontales terminadas en punta, cuello alargado y poco musculoso, cruz poco destacada con perfil dorso-lumbar recto, punta del anca manifiesta. La capa que se aprecia es parda, con espalda, cuello y cabeza de color blanco. En virtud de los caracteres plásticos podría encuadrarse en el grupo de las razas caprinas celoides, quizás a la raza Alpina, presentes en el sur de España desde épocas remotas.

3.3. Bovino

3.3.1 Mercurio y Argos

VELÁZQUEZ, Diego Silva y

Sevilla, 1590 – Madrid, 1660

Óleo sobre lienzo, 127 X 248 cm., 1659.

Museo del Prado, Madrid

Obra fechada en 1659 por el catálogo del Museo del Prado, en cuyos fondos tiene el número de catálogo 1175 .

En el cuadro (fig. 3) podemos ver el instante previo al que Mercurio mata a Argos para arrebatarle la ternera en la que Júpiter transformó a lo, motivo de la escena, que ocupa un discreto segundo plano, ocultada en parte por el cuerpo del mensajero del Olimpo.

En este cuadro Velázquez pintó, no una ternera como sugiere la fábula de Virgilio, sino que a juzgar por el desarrollo de la encornadura, en realidad se trata de una vaca. La obra nos muestra el flanco izquierdo del animal, de modo que no podemos ver la cara, lo que nos priva la posibilidad de apreciar algunos detalles que pudieran ser particularmente relevantes para la identificación. No obstante se distingue una capa uniforme de un color marrón apagado, quizás difuminado por encontrarse entre los dos focos de luz que iluminan mágicamente la situación. El primer foco inunda la escena central del cuadro formado por una fuente luminosa superior centrada en las piernas desnudas de Argos y el fondo iluminado por el sol en el que se aprecian nubes blancas, dejando en medio un espacio en semipenumbra que quizás impida apreciar en toda su magnitud el color de la vaca que nos ocupa, sin embargo Bermejo (1974) dice: “la ninfa lo transformada en vaca, que aquí no tiene el albo color de la de Rubens sino rojizo y apenas delineada”. Un animal que no tiene nada que ver desde el punto de vista zooetnográfico con el que presenta Rubens en el cuadro de idéntico tema y conservado en el mismo museo madrileño del Prado (cat. 1673).



Figura 3.

Dentro de la limitación del análisis de las características etnológicas, se pueden apreciar algunos detalles que nos sirven para su identificación. Se ve el cuello musculoso con papada pronunciada, la línea dorso-lumbar ligeramente arqueada, el nacimiento alto de la cola, la grupa ligeramente caída, el ojo prominente, el cuerno hacia fuera-adelante y arriba, que podría ser en gancho, terminado en punta muy fina y con un acusado desarrollo, lo que nos indicaría que el pintor no escogió una ternera de modelo, sino una vaca adulta. Todo ello nos hace pensar en un ejemplar de la raza retinta andaluza o extremeña, ambas del mismo tronco originario, en opinión del prof. Aparicio (1960a) y que en la actualidad la antigua Retinta, la Colorada Extremeña y la Rubia Andaluza se han reunido en una sola agrupación racial denominada Retinta (Fuentes, 2006).

3.3.2 Adoración de los pastores

Castillo Saavedra, A. del

Córdoba, 1616-1668

Óleo sobre lienzo, 216 x 163 cm.

Museo de Málaga (Depósito del M^o del Prado)

Esta es una de las seis adoraciones de los pastores debidas a Castillo Saavedra perteneciente a los fondos del Museo del Prado y en depósito en el Museo de Málaga. Las otras cinco se encuentran en diferentes colecciones, dos en sendas colecciones privadas de Madrid, una en una colección privada de Granada, otra en la colección de Cajasur, en Córdoba y la última en la Hispanic Society of América en Nueva York.

En todas las adoraciones citadas aparece el mismo tipo de buey con capa uniforme de color castaño claro y mostrando, mayoritariamente el flanco derecho. En el caso que nos ocupa (fig. 4) tan solo podemos ver la cabeza que resulta muy voluminosa en comparación con otros elementos presentes en el cuadro, como por ejemplo el pastor con tambor. La frente es amplia, órbitas marcadas, tupé con abundante pelo, orejas peludas y horizontales, se aprecia la papada y la rodilla de la extremidad anterior derecha doblada. Pero el elemento más característico, que no aparece en los bueyes de las otras adoraciones mencionadas, es la encornadura.



Figura 4.

Nos encontramos ante el único buey que hemos podido ver con el cuerno izquierdo seccionado perpendicularmente dejando perfectamente visible la sección circular del mismo. Suele seccionarse el cuerno cuando una alteración de su forma o dirección normal podría dar lugar a un problema al mismo animal, como sería este caso, a otros animales o a los propios cuidadores. Debe darse además la circunstancia de ser un animal con unas características favorablemente valoradas por el propietario, para preferir esta intervención, antes que sacrificarle. Es evidente que en este caso si el cuerno izquierdo hubiera continuado su crecimiento el animal habría tenido limitada la visión por el ojo izquierdo. Se trata de un buey cornvizco, con el defecto de que los cuernos presentan diferentes direcciones de crecimiento.

En el cuerno seccionado se pueden apreciar los anillos de crecimiento, a partir de los cuales es posible deducir que se trata de un ejemplar de seis años, en realidad si consideramos las formas podríamos afirmar que es un buey y no una vaca, en cuyo caso debería tener unas formas más gráciles. El cuerno derecho, que se mantiene en su posición natural, manifiesta una dirección de crecimiento hacia fuera, arriba y adentro, en gancho alto. Por el color de la capa y el resto de las características zooetnológicas podría deducirse que se trata de un ejemplar perteneciente a la Raza Rubia Andaluza. Una raza de la que el profesor Aparicio (1960b) señalaba como defecto “en bastantes ocasiones cabeza desproporcionadamente grande”, asimismo señalaba que, a mediados del siglo pasado estaba siendo absorbida por la raza Retinta “que cuenta con más simpatías entre los ganaderos”.

3.3.3 El encuentro de San Juan Bautista con unos campesinos a la salida del desierto

Castillo Saavedra, Antonio del
Córdoba, 1616-1668
Óleo sobre lienzo, 106 x 136 cm.
Museo Cerralbo, Madrid.

El cuadro representa, como su título indica, el encuentro del Bautista, tras su regreso del prolongado ayuno en el desierto, con una familia campesina que está realizando tareas ganaderas. Antes de su limpieza y restauración en el Museo Cerralbo, se denominaba “*La Cabaña*” y pertenecía a una colección particular de Sevilla. No aparecía la figura de San Juan a la izquierda, cambiando completamente el significado del cuadro (fig. 5).

Según Nancarrow y Navarrete (2004a) este cuadro pudo haber sido realizado entre los años 1655 y 1660, lo que coincidiría con la estancia del artista en el cortijo de “Rubio el Bajo” ubicado en la campiña cordobesa adonde se trasladó tras su tercer matrimonio con D^a Francisca de Paula Lara (MBA, Córdoba, 2007) en 1654.

El centro de la escena está protagonizado por una vaca, detrás aparece un rebaño de ovejas merinas encabezado por un mastín de capa negra y mancha blanca en cuello y cabeza; al fondo se aprecia un segundo rebaño de ovejas dirigido por un pastor y en medio hay un asno del que apenas se aprecian detalles dada la posición escorzada del mismo.

La vaca protagonista manifiesta una capa uniforme de color castaño claro con decoloraciones en cabeza; sobre ella están trabajando tres pastores, parece que uno de ellos está ordeñándola. El animal presenta un cierto grado de enflaquecimiento, que hace que se aprecien de manera muy acusada, la cruz y los huesos coxales. La cabeza es piramidal, se aprecia con una cierta forma acuminada y las orejas son relativamente grandes y horizontales. Los cuernos



Figura 5.

parecen en gancho, las mucosas de la nariz sonrosadas. Las características zootécnicas, y en este caso el aprovechamiento lácteo que manifiesta la escena representada son indicadores de los que carecemos en el análisis de otros cuadros aquí analizados, y nos aportan una información relevante por cuanto confirma la aptitud galactógena de la raza en la que podríamos encuadrarla a tenor del conjunto de elementos identificatorios presentados. Tendría una triple aptitud productiva: leche-carne-trabajo. Nos inclinaríamos por incluirla en el conjunto de las razas Rubias Andaluzas, hoy Retinta.

3.3.4 La prudente Abigail

Juan Antonio de Frías y Escalante
Córdoba, 1633 - Madrid, 1669
Óleo sobre lienzo, 113 x 152 cm.
Museo del Prado, Madrid

Representa el momento en el que Abigail ofrece al Rey David animales y alimentos negados por su esposo para el socorro de los soldados, referido en los capítulos XXI y XXV del libro I de los Reyes (Museo del Prado, 1985). Procede de la serie de cuadros que realizó Escalante para el convento de la Merced Calzada de Madrid y que pasaron al Museo de la Trinidad tras la desamortización.

Aparecen seis corderos, uno de ellos con las patas atadas en señal de ofrenda, un cesto de panes portado por un sirviente, dos camellos y dos bovinos. Uno al fondo del que tan solo se aprecia un perfil frontonasal convexo, de capa oscura, encornadura de escaso desarrollo orientada adelante y arriba, lo que nos haría pensar en un animal de escasa edad, que se correspondería con el fin de la ofrenda de proporcionar animales de abasto para el suministro de las tropas del rey David.

El bovino cuya cabeza se interpone en el centro de la escena entre las figuras de David y la prudente Abigail postrada ante él, presenta unas características individuales interesantes. Se trata de una vaca que nos muestra el lado izquierdo del que solo podemos ver la cabeza, cuello y parte del cuerpo. El color de la capa es negro, extendiéndose este color hasta la cara donde rodea el ojo de modo claramente delimitado. La cara, frente, tupé y borde de la papada son de color blanco. La nariz es gris. Los cuernos de escaso desarrollo también, orientados hacia delante y arriba en gancho. Orejas pequeñas, rectas y horizontales. Perfil frontonasal recto, igual que el perfil dorsal. Puede tratarse de ejemplares perteneciente a la raza bovina “berrenda en negro”, muy presente en la campiña andaluza y que en los últimos tiempos está adquiriendo cierta atención por parte de los ganaderos andaluces y extremeños, habiendo constituido, incluso una Asociación.

3.3.5 Adoración de los Magos

Acislo Antonio Palomino

Bujalance (Córdoba) 1655 – Madrid, 1726

Óleo sobre lienzo, 97 x 150 cm., 1667-1669

Museo de Bellas Artes, Córdoba

Antonio Palomino de Castro y Velasco fue pintor y tratadista. La obra por la que es más conocido es “El Museo pictórico y escala óptica” editada en dos volúmenes Teórica y Práctica de la pintura, publicada en Madrid entre los años 1795 y 1797. En esta obra traza un magnífico retrato vívido, no solo de la técnica pictórica, sino del ambiente artístico de su época.

En este cuadro de Palomino que copia otro de Antonio del Castillo perteneciente a una colección privada de Madrid, observamos en el lado inferior derecho del cuadro la cabeza de un buey tumbado sobre su flanco izquierdo, de modo que nos permite ver la cabeza iluminada, así como las rodillas de las extremidades anteriores y la extremidad posterior derecha ligeramente estirada, en una posición característica de vaca tumbada. La capa es de color blanco cremoso o albahía uniforme. Cabeza piramidal, frente amplia y plana, tupé manifiesto, orejas relativamente grandes, horizontales y peludas, perfil frontonasal recto, hocicos grandes y de color gris, decoloración alrededor de los ojos (ojo de perdiz). Los cuernos ortoceros, de sección circular, y terminados en punta, crecen en la prolongación de la nuca en dirección afuera-arriba-adentro-afuera, en forma de lira baja. Es aventurado emitir un juicio sobre la posible adscripción de este ejemplar a una raza determinada, dado que nos faltan algunos elementos etnológicos para poder completar el cuadro identificador, no obstante pudiera tratarse de un ejemplar perteneciente a la raza Rubia Andaluza.

3.3.6 Procesión deshecha por un toro

ANONIMO.

Óleo sobre tabla, 21 X 27 cm.

Museo de Bellas Artes, Granada.

En esta obra de pequeño formato, catalogada con el número de inventario CE0442 del museo granadino, podemos observar una escena costumbrista de indudable sabor popular, no exenta de gracia dentro del dramatismo que adquieren los asuntos taurinos en las fiestas de la Andalucía rural, más aún si nos ubicamos en el siglo XIX, en el que fue pintado este cuadro. Poco sabemos acerca de su autor, que en el catálogo del museo se considera de desconocido, ni siquiera se ha podido establecer la fecha aproximada de su factura.

En una mañana luminosa con el sol alto en la fiesta patronal de un pueblo andaluz, en la plaza de la iglesia, una masa de gente huye despavorida tratando de protegerse a sí misma y a la imagen que trataban de rendir homenaje en pública procesión, dentro de la iglesia de la que parecen haber salido instantes previos al desenlace captado por el pintor, como si de un reportero gráfico se tratara. Un toro, quizás llevado al pueblo para la fiesta de la tarde, se ha escapado de su recinto y hace su aparición antes del momento previsto y en lugar inapropiado para el ritual de la fiesta. El artista pinta el toro a una distancia prudencial, como queriendo reflejar el instante, pero a la vez proteger su integridad física. El animal está de espaldas a la Iglesia mirando hacia el público ubicado a la derecha del cuadro. Es un ejemplar de capa negra bragado, un animal de la raza de lidia.



Figura 6.

3.4 Ovino

3.4.1 Aparición de la Virgen a S. Ramón Nonato

Francisco Pacheco

San Lucar de Barrameda, 1564 – Sevilla, 1644

Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Francisco Pacheco, gaditano, nacido en San Lucar de Barrameda, viajó a Flandes en su juventud y es conocido no solo por su producción pictórica, sino por su vertiente tratadista. Es el autor del libro “Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas”, editado en Sevilla por Simón Fajardo en 1649. Asimismo ha sido conocido por ser el primer maestro y suegro de Velázquez.

Este cuadro (fig. 7) realizado alrededor de 1600, como ponen de manifiesto las deficiencias propias de los primeros momentos del artista, estuvo durante algún tiempo dentro de la serie dedicada a San Pedro Nolasco (Valdivieso y Serrera, 1985). El cuadro representa la escena de la aparición de la Virgen de la Merced a San Ramón Nonato instándole a entrar en su orden. Este santo fue canonizado por Urbano VIII en 1628 y desde 1695 es el patrón principal de la diócesis de Solsona (Carmona, 2003c). Al fondo del cuadro se muestra en otra escena la llegada del santo al convento, cerrando la secuencia. En la obra del Museo hispalense podemos ver un rebaño de ganado ovino compuesto por veintidós cabezas, algunos de los cuales respingan manifestando quizás el júbilo del instante que trata de reflejar el artista. Aparece además un perro pastor, quizás un carea. El rebaño está formado por animales de capa blanca, cubiertas de vellón uniforme, la cabeza ancha y redondeada, orejas pequeñas y horizontales, en tres ejemplares se aprecian pigmentaciones negras en el extremo de las orejas, todos los animales son acornes. El cuerpo es amplio y cilíndrico. Las extremidades son cortas y bien conformadas recubiertas de lana hasta la rodilla (Aparicio y Pizarro, 1998a). El vellón compacto cubre todo el cuerpo dejando libre tan solo parte de la cara y la mitad inferior de las extremidades. Es evidente que se trata de ovejas merinas.



Figura 7.

3.4.2 Agnus Dei

Francisco de Zurbarán.

Fuente de Cantos, 1598- Madrid, 1664

Óleo sobre lienzo, 38 x 62 cm.

Museo del Prado, Madrid



Figura 8.

Además de la tipología tradicional del bodegón, del que Zurbarán dejó excelentes muestras, el pintor de Fuente de Cantos se ocupó de lo que, según el término acuñado por Emilio Orozco, se ha dado en llamar “bodegones a lo divino”, como es el caso de la representación del cordero o carnero con las patas atadas, tema del que Zurbarán realizó cuatro versiones. La

imagen del cordero, símbolo de Cristo y de su pasión, se presenta en la obra de Zurbarán como elemento aislado, solitario, convertido de esta manera en manifestación simbólica. Mayor definición del icono y su significado simbólico tiene el tema cuando Zurbarán pinta una aureola alrededor de la cabeza del cordero, como en el caso del ejemplar de la Galería de Bellas Artes de San Diego, que repite en la “*Adoración de los pastores*” del Museo de Bellas Artes de Grenoble.

La figura del cordero con las patas atadas, que de Zurbarán pasará al arte portugués de la mano de la pintora Josefa de Ayala, tiene, para Julián Gállego, su precedente iconográfico en la obra “*Adoración de los pastores*” de Sánchez Cotán que se conserva en el Museo de Cádiz. El primer ejemplo zurbaranesco data de 1631 y se encuentra en una colección particular de Madrid, correspondiendo exactamente con la representación de un carnero que, para Julián Gállego (1976), es un recurso analogista de inspiración en el Viejo Testamento, al corresponder posiblemente al carnero que sustituyó a Isaac en el sacrificio. Valdivieso (1987) indica que “esta admirable y sencilla presencia es muy probable que aluda al Agnus Dei, Cordero de Dios que ha de ser sacrificado para redimir al género humano”.

Las cuatro versiones existentes del carnero o cordero con las patas atadas, en opinión de Valdivieso “parecen derivar del motivo original que aparece en la *Adoración de los pastores*” del Museo de Grenoble. Sin embargo, a nuestro juicio, parece que este motivo reiterado por Zurbarán en varias ocasiones lo introdujo en la citada adoración, pintada posteriormente. Por otro lado cada uno de los corderos representados contiene elementos propios de individualidad que permiten una clara diferenciación de los demás.

Los cuatro corderos (Aparicio y Pizarro, 1998b) a los que aludimos son los siguientes: *Carnero con las patas atadas*. 120 x 90 cm. Catálogo de Gudiol nº 79, Colección particular, Madrid. Fechada en 1631, en la obra se representa un cordero, de edad entre seis y doce meses, que es, como decíamos con anterioridad, el primero de los cuatro bellísimos ejemplares merinos inmortalizados por los pinceles de Zurbarán. *Carnero con las patas atadas*. 65 x 79 cm., Catálogo de Gudiol, nº 80. Colección Plandiura, Barcelona. Anteriormente perteneció a Frank Guymmer (Londres). Con idénticos planteamientos compositivos que la obra anterior, Zurbarán firmó ésta en 1632. *Cordero con las patas atadas*. 35 x 52 m. Cat. de Gudiol, nº 287. Fine Arts Gallery, San Diego, California. Obra pintada probablemente entre 1631 y 1640 según Gudiol (1976). Hay una gran similitud entre este cordero acorne y los dos de Josefa de Ayala, ambos acornes también. Por el vellón y el nimbo se parece más el de Évora, pero por la cabeza, la boca, la posición de las patas, la dirección de las pezuñas y la cuerda que las ata, se asemeja más el de Baltimore. Este es el de menor tamaño. En él aparece la inscripción “TANQUAM AGNUS”, lo que sirve a Valdivieso (1987) para formar la hipótesis indicada. Antes de ser adquirido por el Museo de Bellas Artes de San Diego hizo un periplo europeo por París donde fue vendido en 1869, Edimburgo, Colección Arthur Key, Londres, vendido en la sala Christie’s en 1922 y en 1943 y finalmente en su actual ubicación.

Finalmente pintó el *Agnus Dei*, (fig. 8) también conocido como *Cordero con las patas atadas*, 38 x 62 cm., cuya imagen se reproduce estas páginas. Este cuadro fue adquirido por el Estado Español en 1986 y depositado en el Museo del Prado. Se trata de un maravilloso cordero en el que el artista derrochó toda su capacidad de observación para transmitir a la posteridad todos los detalles exigibles en una reseña completa. Pérez Sánchez (1988) dice de él que “A pesar de su apariencia naturalista, como de apunte directamente tomado del natural” y más adelante citando a Palomino “un borreguillo de mano de este artífice hecho por el natural, que dice, lo estima más que cien carneros vivos” (Palomino, 1797). El cordero está tumbado sobre su costado derecho en una superficie opaca, con las patas ligadas. Se trata de un animal eumétrico, capa blanca, cubierto de un vellón abundante. La cabeza redondeada, perfil frontonasal subconvexo, las mucosas nasales rosadas. Presenta potentes y bien desarrolladas apófisis córneas, de superficie rugosa, sección triangular, apuntando el inicio de la segunda voluta y dejando en el centro la oreja pequeña y horizontal. La lana cubre todo el cuerpo del animal incluida la cara, frente y extremidades y dibuja perfectamente los escudos del vellón. Indudablemente estamos ante un cordero merino de una edad comprendida entre seis y doce meses.

3.4.3. San Juan Bautista en el desierto

Francisco de Zurbarán.

Óleo sobre lienzo, 166 x 158 cm.

Catedral de Sevilla.

Nos encontramos ante un cuadro que representa la escena de San Juan Bautista en el desierto (figura 9). En el mismo se puede ver a San Juan sentado a la izquierda de la imagen, con varios de sus atributos: vestido con una piel de camello, la cruz larga de caña, una túnica roja en recuerdo de su martirio (Carmona, 2003d) que cae hasta el suelo con los pliegues característicos que el pintor dio a sus ropajes. Se encuentra en medio de un paisaje, no precisamente desértico, con lago, montañas y una cascada al

fondo que, en opinión de Valdivieso, alude al Jordán. En el cuadrante inferior izquierdo se encuentra el cordero, al que se le ha prestado muy escasa atención, siendo el objeto central de esta obra. Existe otro cuadro del mismo tema y título, en la colección Rifá de Barcelona, aunque en algunas obras se le denomina de otra manera *Visión de San Juan Bautista*, pero muy diferenciado en cuanto a su composición y al tratamiento de los elementos, especialmente del cordero.

Para Gudiol (1976) el cuadro que nos ocupa (fig. 9) fue pintado, probablemente, entre los años 1631 y 1640. Un período de gran actividad del pintor, en el que realiza uno de sus conjuntos más conocidos y mejor conservados, los cuadros para la sacristía del Monasterio de San Jerónimo en Guadalupe, pintados entre 1638 y 1639. María Luisa Caturla considera que el *San Juan Bautista en el desierto* fue pintado antes que el de la Colección Rifá, “por lo plano de su modelado y la indicación somera del paisaje”. Baticle (1988), a pesar de la excelente nota incluida en el catálogo de la exposición de Madrid, no trata el tema de la fecha. Valdivieso (1998) lo data algunos años más tarde, “Por sus características de estilo puede señalarse que está pintado hacia 1650-1655, fechas correspondientes a su madurez...”.

Los motivos iconográficos de los corderos representados en la obra de Zurbarán son diferentes, como diferentes son las características de los animales, de modo que, “cada uno de los corderos representados contiene elementos propios de individualidad que permiten una clara diferenciación de los demás” (Aparicio y Pizarro, 2000b).

El cordero, ubicado en el cuadrante inferior derecho del cuadro, mira hacia el suelo delante del Santo, presenta un notabilísimo detalle de realismo y naturalidad, que nos hacen pensar que se trata de un ejemplar concreto que el artista pintó del natural. No se trata “de un cordero-símbolo prefabricado” como señala Gállego (1984), respecto al cordero que aparece en el cuadro del mismo tema y título de la colección Rifá, en este caso nos encontramos a un cordero desnutrido, raquítico. No es la primera vez que Zurbarán pinta deformidades patológicas, en el cuadro de la *Liberación de Cádiz (Defensa de Cádiz contra los ingleses)* perteneciente a las colecciones del Museo del Prado, “Conmueven sus pobres pies enfermos, cuya deformación se adivina bajo el blando calzado de paño” (Caturla, 1964) en refe-



Figura 9.

rencia a la figura de D. Fernando Girón defensor de la ciudad frente al desembarco de las tropas inglesas en 1625, posiblemente con un problema de Hallux valgus (juanetes).

A través de este cordero, al igual que en el sutil juego de sombras del cuadro de *San Hugo en el refectorio de los Cartujos*, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, relacionado con este por la alimentación frugal de los Cartujos, Zurbarán nos pudiera estar contando las penurias por las que estaba atravesando el pueblo sevillano en aquellos momentos y que no podía representar en el Santo.

Ahora bien, más allá del carácter simbólico y de la intrahistoria que aparece en un segundo plano a través del cordero, podemos ver claramente a un animal con un acusado grado de enflaquecimiento; con una postura envarada; la cabeza globosa, con posible cráneo-malacia; las extremidades curvadas, una curvatura hacia fuera especialmente manifiesta en las extremidades anteriores; cierto grado de engrosamiento de las articulaciones, particularmente notable en la articulación coxo-femoral. Nos encontramos, por tanto, ante un animal con síntomas evidentes de padecimiento de una enfermedad osteodistrófica.

Considerando la especie, la edad y los síntomas visuales, dado que no podemos apreciar otros, podríamos confundir el proceso patológico con la enfermedad conocida como “patas torcidas o encorvadas” (Radostits *et al.*, 2001), sin embargo al establecer un diagnóstico diferencial, y considerar los antecedentes expresados anteriormente, debemos excluir esta opción y considerar que el cuadro descrito es compatible con el Raquitismo. El Raquitismo es una osteodistrofia que afecta a los animales jóvenes. Se caracteriza por una calcificación defectuosa de los huesos en crecimiento y “cursa con calcificación no definitiva, con persistencia del cartílago de crecimiento y agrandamiento del grosor de las epífisis” (Fidalgo *et al.*, 2003) y es debida a deficiencias nutricionales de calcio, fósforo y vitamina D, que aparece en individuos sometidos a desnutrición. Se podría argüir que en un animal de esta edad, posiblemente en edad de lactación es muy remota la posibilidad de una desnutrición.

Zurbarán no conocía una descripción clínica del raquitismo, enfermedad que viene a describirse en el siglo XVIII, sin embargo sabía de su existencia, de sus causas, y de sus consecuencias. En 1616 en la obra de Juan de Sorapán y Rieros se describen distintos tipos de hambre “...esta hambre natural que es sentido de falta de alimento se puede dividir en dos diferencias. La una dellas es aquella hambre extrema, en la qual se disipan, y consumen de tal suerte los espíritus, y humores, que necesariamente a de morir el hombre por no tener alimento que lo restaure...”.

Cuando Zurbarán pintó este cordero sabía lo que pintaba, ya que en los otros muchos que pintó, los *Corderos con las patas atadas* del Museo del Prado, de la Fine Arts Gallery de San Diego, de las colecciones particulares de Barcelona o de Madrid, los corderos de *Santa Inés* de Sevilla, de Bollullos o de la colección Thissen-Bornemisza o los corderos de *San Juan Bautista* del Museo de Bellas Artes de Cádiz, de Bilbao, de Zafra (Badajoz) o de Barcelona, incluso el cordero del mismo motivo como es el caso de la *Visión de San Juan Bautista* de la Colección Rifá, no padecían ninguno de ellos raquitismo.

En conclusión el cordero del cuadro *San Juan Bautista en el desierto* de Francisco de Zurbarán se trata del primer caso de raquitismo en un cordero merino descrito en el lenguaje pictórico hace mas de 350 años con los mismos síntomas externos que podemos verlo en la práctica veterinaria actual.

3.4.4 Los niños de la concha

Bartolomé Esteban Murillo. Sevilla, (1617-1682)
Óleo sobre lienzo, 104 x 124, h. 1670
Museo del Prado, Madrid.

Esta es una de las obras de Murillo más conocida, junto con sus Inmaculadas, de entre las numerosas pinturas en las que aparecen corderos y otros animales domésticos. Con una estructura triangular en la que cada personaje ocupa un vértice, el cordero situado de espalda al espectador y mirando al Niño Jesús y a San Juanito, está reposando, con las patas flexionadas. Presenta un cuerpo proporcionado cubierto de lana en su totalidad, salvo en la cara y parte distal de las extremidades. La cabeza es redondeada, perfil fronto-nasal subconvexo, orejas pequeñas y horizontales. Se aprecia una inserción baja de la cola. El vellón es compacto de color blanco homogéneo, apreciándose las fibras finas y muy rizadas. Se trata de un animal de corta edad que, a juzgar por los elementos identificatorios, pertenece a la raza Merina.

Murillo es el pintor andaluz que, junto con Antonio del Castillo, ha plasmado mayor número de animales domésticos, ovinos principalmente, en su abundante obra presentes en Museos y Colecciones de todo el mundo. Solo con ejemplares ovinos, casi todos ellos pertenecientes a la raza Merina, hemos localizado 24 cuadros en diferentes museos y colecciones de España y del mundo que vamos a relacionar sucintamente (Aparicio y Pizarro, 1998c).

Los temas de los cuadros de Murillo con animales domésticos son básicamente los mismos que hemos señalado en el apartado de Iconografía, con la particularidad de que en este caso todos los cuadros son de temática religiosa y dentro de ella, distinguimos cinco subtemas, los dedicados a San Juan Bautista, El Niño Jesús y San Juan Bautista, El Buen Pastor, Historias de Jacob y Otras obras:

A) San Juan Bautista: *San Juan y los fariseos*. Fitzwilliam Museum. Cambridge. Gran



Bretaña; *San Juan Bautista*. Museo de Bellas Artes. Sevilla; *San Juanito*. National Gallery. Dublín. Irlanda; *San Juanito*. Col. Duque de Bucleugh. Kettering, UK.; *San Juan Bautista Niño*. Museo del Prado, Catálogo N° 963. Madrid; *San Juanito*. Col. Alfred G. Wilson. Rochester, EEUU; *San Juanito*. Hospital de la Caridad, Sevilla.; *San Juanito*. K. Museum. Viena; San Juan. Aynhoe Park, Cartwright. Obra de un discípulo de Murillo; *San Juan*. Museo Pushkin, Moscú. Obra de taller imitación del cuadro del mismo título del Museo del Prado.

B) El Niño Jesús y San Juan: *Los Niños de la Concha*. Museo del Prado. Catálogo N° 964. Madrid; *Jesús Niño y San Juanito*. Col. Malgrané, Barcelona (atribución); *Jesús Niño y San Juanito*. San Antón. Sevilla (atribución).

C) El Buen Pastor: *El Buen Pastor*. Museo del Prado, Catálogo N° 962, Madrid; *El Buen Pastor*. Heinemann, Munich; *El Buen Pastor*. Col. George Lane. Peterborough, UK; *El Buen Pastor*. Col. Marqués de Casa Argudin, Madrid (Réplica de la obra del mismo título conservada en el Museo del Prado); *El Buen Pastor con la corona de espinas*. Universidad, Glasgow. Obra de un discípulo de Murillo.

D) Historia de Jacob: *Jacob pone varas al ganado*. Meadows Museum. Dallas. EEUU; *Jacob y Raquel*. Museum, El Paso. EE.UU (atribución); *Rebaño en el pozo*. Col. Cooper, Londres, UK (atribución). Posiblemente se trate del tema *Jacob con los rebaños de Labán*.

E) Otras obras: *Virgen con el Niño y santos*. Museo del Louvre. París, Francia; *Sagrada Familia y San Juan*. Wallace Collection. Londres, UK; *Adoración de los pastores*. Museo del Prado, Catálogo N° 961. Madrid.

Murillo pintó otros animales domésticos, tales como caballos en *El martirio de San Andrés*, Cat. 982, *La conversión de San Pablo*, Cat. 984, *Rebeca y Eliécer*, Cat. 996, *La despedida del hijo pródigo*, Cat. 998; vacunos en el ya citado de *La adoración de los pastores* y perros en *La Sagrada familia del pajarito*, Cat. 960., todos ellos en el Museo del Prado.

3.4.5 Jacob con el rebaño de Labán

Francisco Antolinez

Sevilla, 1644 - Madrid, 1700

Museo de Bellas Artes, Sevilla

De Francisco Antolinez, dice la guía oficial del Museo de Bellas Artes de Sevilla (2004), que “se especializó en series de pinturas evangélicas y del Antiguo Testamento, pinturas de pequeño formato y carácter decorativo en las que el paisaje se subordina al motivo religioso. *Jacob con el rebaño de Labán* es un claro ejemplo de estas escenas en las que menudas figuras se insertan en un fondo de arquitecturas o movidos paisajes,...”. En este cuadro hay una situación, cuando menos peculiar desde el punto de vista estrictamente zootécnico (fig. 10).

En el marco de un paisaje un tanto exuberante, se ve en el lado derecho del cuadro, un rebaño compuesto por doce cabezas, en un plano más elevado una casa con una figura femenina saliendo de la misma, junto a la que aparece un perro blanco. A la iz-

quiera, en un segundo plano un puente sobre el que está pasando un campesino montado en un burro también blanco. El rebaño que, a nuestro juicio es el elemento central del cuadro, está formado por doce cabezas, el doce es la “cifra favorita en el simbolismo cristiano, el doce es el número de los Apóstoles y de las puertas de Jerusalén, representando a veces, en el más amplio sentido el conjunto de la Iglesia” (Pérez-Rioja, 1984), en el Antiguo Testamento doce eran las tribus de Israel y doce son los meses del año, con lo que en ocasiones se simboliza el paso del tiempo.



Figura 10.

En este rebaño hay diez hembras y dos machos, todos con un vellón de color blanco que cubre la totalidad de los cuerpos, hasta gran parte de las extremidades, cuerpo armónico, eumétrico, brevilineo. Los dos machos presentan encornaduras en distinto grado de desarrollo, pero con la misma estructura y dirección de crecimiento en espiral afuera-abajo-arriba-afuera. A juzgar por las volutas de los cuernos, y considerando los criterios de datación por el grado de desarrollo corneal podríamos estimar que los machos armados tienen unas edades de uno y tres años. Además considerando las características del vellón y de las mismas apófisis córneas consideramos que el rebaño reflejado por Antolinez en este cuadro es un rebaño de ovinos pertenecientes a la raza Merina.

Es interesante observar la presencia, no casual a nuestro juicio, de dos machos de diferentes edades. Podría interpretarse como el conocimiento del pintor respecto a las prácticas de la reposición de los reproductores o por otro lado, si consideramos que Antolinez captó una escena con un rebaño y reflejó en el lienzo lo que vio, realmente nos ha transmitido una práctica de reposición de reproductores con una cadencia temporal adecuada, de modo que el joven carnero estaría en plena funcionalidad cuando el de más edad fuera relevado de sus funciones para pasar a otra no menos importante, como la de constituir alimento.

3.5. Caballar

El caballo es el noble animal que ha acompañado al hombre desde los albores de la historia de forma real y simbólica. El caballo ha sido representado con mayor profusión y considerado como arquetipo de la representación artística de los animales, del estudio anatómico veterinario. Fiel aliado del hombre en la paz y en la guerra, en los trabajos del campo y en las galas cortesanas, en los caminos polvorientos y en las calles enlosadas. Todas las culturas tienen en el caballo un símbolo de la vida y de la muerte, del poder y la gloria, de la fuerza, del destino.

El caballo forma parte de la vida cotidiana y de la vida psíquica del hombre. Ya aparecen representaciones pictóricas del caballo en las cuevas prehistóricas, como en la cueva Chauvet de Valon-Pont d'Arc 20.000 años a. C. o en la cueva de Niaux, de la misma época, “el arte rupestre muestra que el caballo se encuentra estrechamente unido a los más antiguos testimonios de la cultura humana” (Farley, 1995), o en las mismas cuevas de Altamira. Todas las culturas han representado artísticamente a los caballos, asirios, persas, egipcios, griegos, romanos y así hasta nuestros días.

Caballos ha habido que han pasado a la historia con personalidad propia reforzando el papel desempeñado por su propietario. Incluso ha dado nombre a un grupo de información artística del expresionismo el de “*El Jinete azul*” (Der Blaue Reiter) creado por Franz Marc y Wassily Kandinsky en octubre de 1911 en Munich, ejemplo de los cuadros con caballos de ambos artistas fueron Caballos rojo y azul de Marc y Paisaje romántico de Kandinsky, ambas obras en la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich (2007). El caballo ha protagonizado numerosas obras y exposiciones como la celebrada en el Palazzo Vecchio de Florencia en 1984 y dedicada, como su título indica claramente “I Cavalli di Leonardo”, a los caballos pintados por Leonardo da Vinci (Pedretti, 1984), o la exposición celebrada en los Reales Alcázares de Sevilla en 2001 titulada “Mil años del caballo en el arte hispánico” (2001) en la que se hace un recorrido por la historia del arte español con la presencia permanente del caballo como fuente de inspiración.

Con estos antecedentes es difícil elegir una obra que de algún modo represente al caballo andaluz, por la enorme cantidad de ellos representados. Menos dudas alberga la decisión de elegir el artista que a nuestro juicio ha hecho más universales los caballos andaluces y que no es otro que Velázquez. Un artista que nos ha legado más de catorce cuadros en los que el caballo comparte el protagonismo con reyes, reinas, príncipes, validos y generales o como en el caso del *Caballo blanco*, perteneciente a la Colección del Patrimonio Nacional y depositado en el barcelonés Palacio de Pedralbes, este bello animal ocupa todo el espacio en una espléndida posición de corveta sin jinete que lo dirija. Sobre el simbolismo de esta posición y su significado se ha discutido mucho y son particularmente ilustrativos los juicios contenidos en Sebastián (1985) en relación con el emblema XXXV de Alciato “IN ADULARI NESCIENTEM” (“Sobre el que no sabe adular”) que dice “¿Quieres saber por qué la región de Tesalia cambia constantemente de señores y procura tener diversos jefes? No sabe adular ni lisonjear a nadie, costumbre que tiene toda corte real. Por el contrario, como un caballo de buena raza, arroja de su lomo a todo aquel jinete que no sabe gobernarla...”, de aquí el paralelismo entre el gobierno de un caballo y el de un pueblo

Ciertamente Velázquez, un artista genial que, sin embargo, no se prodigó demasiado con los pinceles y del que Ortega dijo que era “el genio de la displicencia”, que “no da una pincelada sin punzante intención, nos irrita que haya pintado tan pocos lienzos y que de ellos, una tercera parte consista en retratos de un mismo personaje sin suficiente interés humano, -Felipe IV-,...” (Ortega, 1987). De Felipe IV nos ha dejado dos retratos ecuestres, uno en el Museo del Prado y otro en el Palazzo Pitti de Florencia. En ambos cuadros el caballo es el mismo e igual la posición de corveta. Un caballo que, en opinión del prof. Aparicio (1960c), es un “caballo mestizo Germano-Andaluz de cabeza francamente acarnerada, careto”, grandes ollares, capa castaña con cola y crin negra, calzado alto en las cuatro extremidades y pigmentación negra en las rodillas y corvejones. Un caballo bien diferente al que cabalga Felipe III en el cuadro *Felipe III a caballo*, también en el Museo del Prado.

En *La rendición de Breda*, (fig. 11) conocido, asimismo, como *Las lanzas*, una obra que en opinión de Ortega (1987b), “pocas veces aparece en forma tan acusada y triunfadora la gran idea de Velázquez: eternizar el instante” y continúa el filósofo: “La arquitectura del enorme cuadro es sencilla. Dos masas de figuras, a la izquierda de cuerpos enteros, a la derecha solo de cabezas sostenidas pictóricamente por el ingente cuerpo de un caballo y, en medio, una muesca, el fondo de una U velazqueña donde, no podía menos, hay un rompiente luminoso”. Gállego (1990a) dice que “marcando la simetría con el caballo, el gabán de ante del holandés de espaldas, tras el cual asoma una silueta de perfil recortada sobre el elegante capitán de blanco, sobre cuyo brazo asoma la cabeza de otro caballo,..., Ese caballo holandés forma, por otra parte, con el caballo español de la derecha un a modo de espacio principal en cuyo centro se encuentran vencedor y vencido”. En esta cita se relacionan los dos caballos “holandés” y “español” por encontrarse en cada uno de los bandos antes contendientes, como elementos básicos en la estructura del cuadro. Estos dos caballos presentan partes complementarias, el de la derecha, en el ejército español nos muestra el flanco posterior derecho, en una posición sinusoidal de izquierda a derecha, el holandés en una posición similar, pero de derecha a izquierda.

El caballo que vemos a la derecha del cuadro, “un asombroso testimonio de observación animalista” en opinión de Skeaping (1974), es de notable



Figura 11.

corpulencia, grupa redondeada y ligeramente inclinada, capa castaña, con pelos negros en el corvejón, crin y cola negra, la cola llega hasta la caña, calzado alto en las cuatro extremidades, la mancha blanca se extiende por la parte anterior de la articulación tibio-tarsiana, igual que en el caballo que cabalga Felipe IV en el cuadro del Museo del Prado y en el de Florencia. No se puede ver en este “caballo español” la cara, sin embargo del “caballo holandés” Velázquez sólo nos lo muestra de frente. La cabeza acarnerada, ojos ligeramente oblicuos, careto, capa castaña, tupé con tirabuzones que le llega hasta la mitad de la cara, hasta refleja una gota de baba que le cae al caballo consecuencia de la hipersalivación producida por el nerviosismo del animal creado por la situación de excitación propia de la situación reflejada. Da la sensación de que el maestro ha querido jugar con la imagen especular del caballo y lo que parecen dos animales, en realidad se trata del mismo ejemplar visto desde dos perspectivas diferentes, que encierra el núcleo central de la obra. De ser así, no es la primera vez que Velázquez ha jugado con ese recurso, la muestra más evidente es *La Venus del espejo* perteneciente a la National Gallery de Londres, donde vemos de forma la espalda desnuda de Venus acostada y a través del espejo que sostiene Cupido, la cara y en medio la atmósfera tantas veces citada de las obras velazquianas.

Velázquez pintó varios cuadros en los que aparece el mismo caballo, *La rendición de Breda, el retrato ecuestre de Felipe IV* del museo del Prado y otro del mismo título y en el Palazzo Pitti. Según el Catálogo de Pinturas del Museo del Prado, *La rendición de Breda* fue pintada antes del 28 de abril de 1635 (Museo del Prado, 1996), el cuadro de Felipe IV ecuestre fue pintado, según el mismo Catálogo, hacia 1636, el retrato de la Galleria Pallatina del Palazzo Pitti de Florencia (Salla dell'Illiade) puede ser una copia de la obra del Prado enviada a Florencia para que Pietro Tacca realizase la obra escultórica de Felipe IV (Matilla, 1997), ubicada en la plaza de Oriente de Madrid, por lo tanto es posterior. En consecuencia el caballo de *La rendición de Breda* sería el primero de esta serie protagonizada por el mismo ejemplar.

Velázquez pintó otros caballos de capa castaña, como el de *La reina Margarita de Austria a caballo*, que cabalga un ejemplar de gran tamaño perfil fronto-nasal convexo, acarnerado diríamos, de capa castaña clara, calzado en las tres extremidades visibles, las anteriores calzado alto, con manchas blancas que le llegan hasta las axilas. Presenta lunar entre ollares y unas manchas blancas en la tabla izquierda del cuello y en la parte posterior de la crinera. Otro ejemplar castaño es el del *Retrato Ecuestre del Conde Duque de Olivares*, del Museo del Prado con un caballo castaño con tonalidades negras centrífugas en partes distales de las extremidades que sobrepasan la rodilla en las extremidades anteriores y los corvejones en las posteriores, negra también es la cola y la crin, quizás excesivamente engrasado a juzgar por la acanaladura que forma la línea dorso-lumbar. Adopta este retrato, al igual que el del mismo título pero con un caballo tordo, actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, una posición de corveta, apropiándose el válido de un símbolo formal propio de los reyes, hecho muy acorde con su personalidad y posición en la corte (Elliott, 1998). Se supone que D. Gaspar de Guzmán, tercer duque de Olivares, de familia sevillana, era conocedor de los caballos por su formación, incluso Francisco de Céspedes y Velasco le dedicó su famosa obra “Tratado de la gineta” publicada en Lisboa en 1609.

En 1635 o 1636, Velázquez pintó el cuadro *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* también para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. El príncipe cabalga al galope un caballo de capa castaño claro, cabeza encapotada, capa castaña clara, pigmentaciones negras centrífugas en las extremidades. “Se ha criticado innecesariamente la desproporción entre los finos remos de la montura y la amplitud de su vientre y pecho; ya hace años, don Zacarías Salazar, experto en la cría caballar, explicaba esta desproporción por los cruces habidos entre caballos del Norte y del Sur, que daban estos ejemplares a la vez ligeros y vigorosos” (Gállego, 1990c). Se ha alegado que la desproporción es consecuencia del lugar destinado a su instalación en el Salón de Reinos, encima de una puerta.

Es evidente que la perspectiva desde la que se ha tomado esta imagen no es la misma que la adoptada para los retratos ecuestres de Felipe IV, de Felipe III, de las Reinas Margarita de Austria o de Isabel de Francia, en las que el espectador está a la altura de la cruz del caballo, en este caso el espectador está a la altura de los corvejones, lo cual obviamente produce un efecto visual muy diferente, pero no vamos a discutir en este punto sobre ese aspecto ni sobre la posición del caballo y su origen. Existen otros dos cuadros dedicados al mismo personaje *El Príncipe Baltasar Carlos en el picadero*, los dos en Londres, uno en la colección del Duque de Westminster y otro en la colección Wallace, la única diferencia es el fondo. En ellos el príncipe ensaya los ejercicios con el caballo y en concreto la posición de corveta, ya citada. El caballo es negro azabache con lucero y lunar entre ollares, “bebe con el superior” (Sotillo y Serrano, 1985) cabeza proporcionada y armónica, tronco voluminoso.

Otros caballos destacados en la producción pictórica de Velázquez son los de Felipe III a caballo, donde el rey cabalga un “magnífico caballo Andaluz” (Aparicio, 1960c) en posición de corveta, forma reservada a los reyes, con capa torda y pigmentaciones oscuras en las extremidades, a juzgar por la tonalidad de la capa en el costado derecho podría ser considerado un tordo isabela. Este cuadro iba a ser instalado en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, en el mismo lienzo de pared que el de su esposa Margarita de Austria. En el cuadro *La Reina Isabel de Francia a caballo*, nos muestra Velázquez un caballo blanco elegante, con una gran crin y tupé que cubre la cara, no se aprecian pigmentaciones de otro color, salvo unas manchas de color amarillo, en la cara inferior del cuello, los cascos de color gris.

La visión que tenemos de los caballos ha de ser necesariamente retrospectiva y las valoraciones y juicios sobre ellos responden a los criterios actuales, pero deberíamos tratar de aproximarnos a los criterios imperantes en el momento histórico en el que tuvieron lugar los hechos analizados mediante el estudio de los conocimientos de la época. Los caballos pintados por Velázquez, debían ser ejemplares altamente valorados, los mejores de las reales cuadradas, por formar parte de las mismas, por sus ilustres jinetes y por la función de demostración de su capacidad y prestigio que iban a ejercer a través de su representación pictórica. A estos efectos debemos estudiar, al menos sucintamente, los criterios de los autores coetáneos o inmediatamente anteriores a Velázquez.

El gentilhomme napolitano Federico Grisón en su obra “Reglas de la caballería de la brida” traducida por Antonio Florez de Benavides y publicada en Baeza en 1568, decía: “...será el [caballo] castaño oscuro perfecto, al cual conviene mucho tener alguna señal

blanca contanto que sea en las partes donde son tenidas por buenas”. Suárez de Peralta, “vezino y natural de Mexico en las Indias” en su “Tractado de la caballería de la gineta y de la brida” publicada en la capital hispalense en 1580, además de mencionar la clásica teoría de la calidad de los caballos según los cuatro elementos, señala la relación entre la capa y la calidad del caballo, “Primeramente la calidad del Cavallo depende de los quatro elementos, y con el que mas participa destes elementos tiene mas conformidad, assi como si toma de la tierra mas que de los otros, sera Melancolico, pessado, vil, terreno y fuerte, y si mas del Agua, sera flegmatico, perezoso y dexativo, y si mas del Ayre sera sanguino, agil, alegre y de templado movimiento. Y si mas del Fuego, sera colerico, ardiente y muy ligero, mas cuando participa de cada elemento por igual sera este tal perfecto, y muy bien acondicionado...Los colores mejores de los cavallos son estos. Castaño oscuro, castaño claro, Rucio rodado y Alazan tostado, porque estos destes colores son mas templados, y tambien Rosillo cabeza de moro que pinte sobre negro.”

Vargas Machuca (1600), “indiano, natural de Simancas en Castilla La Vieja”, insistía en la calidad del caballo castaño y aunque a él no le gustaba el blanco le reconocía sus virtudes: “La color mas natural y perfeta del cavallo, es ser castaño y de que sea oscuro o claro, la diferencia es poca: y si el castaño es oscuro, y se entrepela algo de pelos blancos, es mejor: y particularmente si fuere rabicano, porque prometele al tal, buena rienda y fortaleza y ligereza.

El caballo ruzio, rodado es galán, y fuerte, y algunos salen ligeros, y los que se arriaren a esta color, participaran de estas tres cosas.....Despues de considerada la color blanca, y cuan enfadosa es por el ensuciar de las capas con sus pelos, no tengo buena devoción con ellos: pero es galan, ligero, buena boca, pero poco fuerte.”.

Fernández de Andrada, insiste en sus “Nuevos discursos de la gineta en España sobre el uso del cabezón”, editado en Sevilla en 1616, en el color castaño para los caballos “... que si fuere posible sea castaño dorado, o sino de otro color de castaño, que sea claro, o oscuro, no sea zebruno, ni abutardo, o sino sea rucio tordillo, o rucio rodado oscuro con lindas ruedas grandes y azules, y cañas negras, ”.

De donde se deduce que los autores de la época están manifiestamente de acuerdo en la bondad de los caballos castaños, precisamente los caballos que mayoritariamente refleja Velázquez en sus cuadros.

A lo largo de las páginas precedentes hemos efectuado un rápido recorrido por una galería virtual en la que hemos podido contemplar tan sólo una muy pequeña muestra de la gran cantidad de testimonios atesorados en las obras de artes sobre el pasado de las razas autóctonas españolas y andaluzas. Razas que nos han llegado con el efecto de cruzamientos, caprichosos, fruto de las modas en otros, que han alterado sustancialmente los tipos primigenios. En otros casos afortunadamente nos han sido legadas por generaciones anteriores en excelente estado de conservación y mantenimiento y ojala podamos manifestar el mismo sentido de solidaridad intergeneracional para el sostenibilidad de la rica ganadería autóctona andaluza.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio Sánchez, G. (1960). Zootecnia especial. Etnología compendiada. Córdoba. 4ª edición. p. 465.
- Aparicio Sánchez, G. (1960a). Zootecnia especial. Etnología compendiada. Córdoba. 4ª edición. p. 256
- Aparicio Sánchez, G. (1960b). Zootecnia especial. Etnología compendiada. Córdoba. 4ª edición. p. 270.
- Aparicio Sánchez, G. (1960c). Zootecnia especial. Etnología compendiada. Córdoba. 4ª edición. p. 105.
- Aparicio Sánchez, G. (s/f). Exterior de los Grandes Animales Domésticos (Morfología externa). Córdoba, p. 97-98.
- Aparicio, M. A. y Pizarro, F. J. (1998): "El merino en la pintura española. Siglos XIV al XVIII".Caja Badajoz. Badajoz.
- Aparicio, M. A. y Pizarro, F. J. (1998a): Op. Cit. p. 89.
- Aparicio, M. A. y Pizarro, F. J. (1998b): Op. Cit. p. 161
- Aparicio, M. A. y Pizarro, F. J. (1998c). "El merino en la pintura española. Siglos XIV al XVIII". Caja Badajoz, Badajoz. Pp. 122-129
- Baticle, J. (1988): "Zurbarán: panorama de su vida y de su obra" en ZURBARÁN. Catálogo de la exposición de Zurbarán de 1988 en el Museo del Prado. Ministerio de Cultura, Madrid.
- Bermejo de la Rica, A. (1974). "La Mitología en el Museo del Prado". Editora Nacional, Madrid, p. 179.
- Carmona Muela, J. (2003). "Iconografía de los santos". Editorial Istmo. Madrid. p.25
- Carmona Muela, J. (2003b): Op. Cit., p. 412.
- Carmona Muela, J. (2003c): Op. Cit., p. 391.
- Carmona Muela, J. (2003d): Op. Cit., p. 237.
- Caturla, M^a. L. (1964): "Vida y evolución artística de Zurbarán" en Catálogo de la exposición Zurbarán en el III Centenario de su muerte. Ministerio de Educación nacional, Madrid.

- Céspedes y Velasco, Francisco (1609): “Tratado de la gineta, provechoso y breve”. Luys Estupiñán, Lisboa.
- Elliott, J.H. (1998): “El conde-duque de Olivares”. Mitos bolsillo, Grijalbo Mondadori, p.195 y ss.
- Falomir, Miguel (2001). “Los Bassano en la España del Siglo de Oro”. Catálogo de la Exposición. 30 de marzo al 20 de mayo de 2001. Madrid.
- Farley, John (1995). “Chevaux, Anthologie de l’art hippique de la préhistoire au XXe siècle”. Editions Abbeville. París. P. 29.
- Fernández Álvarez, M. (1989): “La sociedad española en el Siglo de Oro.” Tomo 2. Editorial Gredos, Madrid. pp. 907-926.
- Fernandez de Andrada, Pedro (1616) “Nuevos discursos de la gineta en España sobre el uso del cabezón”. Sevilla. Editor Alonso Rodríguez Gamarra. fol. 12.
- Ferrando Roig, J. (1950): “Iconografía de los santos”, Barcelona, p. 156.
- Fidalgo Álvarez, L. E., J. Rejas López, R. Ruiz de Gopegui Fernández y J.J. Ramos Antón (2003): Patología Médica Veterinaria. Univ. de León, Univ. de Santiago de Compostela, Univ. de Zaragoza.
- Fuentes García, F., Sánchez Sánchez, J.M. y Gonzalo Abascal, C. (2006). “Tratado de etnología animal: Razas de rumiantes y monogástricos. Diego Marín, Librero Editor, Murcia.
- Gállego, J. y Gudiol, J. (1976): “Zurbarán. 1598-1664”, Ediciones Polígrafa. Barcelona. p. 51
- Gállego, J., (1984): “Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro”. Ediciones Cátedra, Madrid. p. 255.
- Gállego, J. (1990).Velázquez. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, Madrid, 23 de enero a 31 de marzo. p. 172.
- Gállego, J. (1990a).Velázquez. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, Madrid, 23 de enero a 31 de marzo. p. 218.
- Gállego, J. (1990c).Opus cit. p. 243.
- Grisón, Federico (1568): “Reglas de la caballería de la brida, y para conocer la compession y naturaleza de los cavallos, y doctrinarlos para la guerra, y servicio de los Hombres: Con diversas suertes de Frenos.” Baeza. Fol. 4.

- Hall, J. (2003a). Diccionario de temas y símbolos artísticos. Vol. 1. Alianza Editorial, Madrid. p. 49.
- Hall, J. (2003b). Op. Cit. Vol. I, p. 47.
- Hall, J. (2003c). Diccionario de temas y símbolos artísticos. Vol. 2. Alianza Editorial, Madrid. p. 91.
- Hall, J. (2003d). Op. Cit. Vol. II, p. 29.
- Hall, J. (2003e). Op. Cit. Vol. I, p. 69
- Lenbachhaus (2007) http://www.lenbachhaus.de/neu/html_e/index.htm
- Mâle, E. (1982). “El arte religioso”. Breviarios. Fondo de Cultura Económica, México.p.182.
- Matilla, Juan Manuel (1997): “El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía”. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, p. 28.
- Morales y Marín, J. L. (1984): “Diccionario de Iconología y Simbología”. Editorial Taurus, Madrid. p. 180.
- Muñoz Rubio, M^a del V. (2004). Guía Oficial del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Sevilla. p. 35.
- Museo de Córdoba, (2007): Catálogo de las colecciones. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=E2176P&volver=busquedaAvanzada&k=San%20Antonio%20Abad>>
- Museo de Bellas Artes de Córdoba, (2007): Ficha del cuadro “Paisaje con árboles y maleza”.
- Museo del Prado (1985): “Catálogo de las pinturas”. Museo del Prado, Madrid. p. 209.
- Museo del Prado (1996): “Catálogo de las pinturas”. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid, p. 106.
- Museo del Prado (1996): “Catálogo de las pinturas”. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid, p. 420.
- Nancarrow, M. y B. Navarrete (2004). “Antonio del Castillo”. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid

- Nancarrow, M. y B. Navarrete (2004a). Antonio del Castillo. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, p. 325-326.
- Ortega y Gasset, José. (1987). “Velázquez”. El libro Aguilar, Sección Ensayos. Aguilas S.A. de Ediciones. Madrid. p. 35.
- Ortega y Gasset, José. (1987b). “Velázquez”. El libro Aguilar, Sección Ensayos. Aguilas S.A. de Ediciones. Madrid. p. 328.
- Palomino, A. A. (1797). “El museo pictórico y la escala óptica”. Imprenta de Sancha, Madrid.
- Palomero Páramo, J. M. (1990): “Los zurbaranes de Guadalupe”. Caja de Badajoz, Badajoz, p. 138.
- Pedretti, Carlo. (1984): “I cavalli di Leonardo”. Ciunti Barbèra Editore. Firenze
- Pérez-Rioja, J.A. (1984): “Diccionario de Símbolos y Mitos”. Editorial Tecnos, Madrid. p. 168
- Pérez Sánchez, A.E. (1988): Zurbarán. Catálogo de la exposición. Mº de Cultura. Banco Bilbao Vizcaya. Madrid. p.115.
- Radostits, O.M., C.C. Gay, D.C. Blood, K.W. Hinchcliff (2001): Medicina Veterinaria. Tratado de las enfermedades del ganado bovino, ovino, porcino, caprino y equino. Vol. II, McGraw-Hill, Madrid.
- Sebastián, S., (1985): Alciato “Emblemas”. Akal, Arte y Estética, Madrid., pp 69-71.
- Skeaping, John (1974): “Los animales en el arte”. Librería editorial Argós, S.A. Barcelona. p. 195. Sociedad Estatal Nuevo Milenio, S.A. (2001): ““Mil años del caballo en el arte hispánico”. Sevilla.
- Sotillo Ramos, J.L., Serrano Tomé, V. (1985): Producción Animal.I. Etnología Zootécnica, Tomo I. Editorial Tebar Flores, Madrid. p. 109.
- Suarez de Peralta, J. (1580): “Tractado de la caballería de la gineta y de la brida”. Fernando Díaz Impresor, Sevilla, fol. 5.
- Valdivieso, E. y Serrera, J. M. (1985), “Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII”, Madrid, p. 62
- Valdivieso, E. (1987): “Tesoros de las colecciones privadas madrileñas. Pintura desde el S. XV a Goya”. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Comunidad de Madrid. Madrid.

- Valdivieso, E. (1998): Catálogo de la exposición ZURBARÁN IV Centenario. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla.
- Vargas Machuca, Bernardo de (1600): “Libro de ejercicios de la gineta”, Madrid. p. 116-117-118

<http://es.catholic.net/biblioteca/libro.phtml?consecutivo=304&capitulo=4224>