

*ANALES DE LA  
REAL ACADEMIA  
DE CIENCIAS VETERINARIAS  
DE ESPAÑA*



---

**2015**

VOLUMEN XXIII

Número 23

---

## **ANIMALES EN EL ARTE. SIMBOLOGÍA Y ZOOTECNIA**

**EXCMO. SR. DR. D. MIGUEL ÁNGEL APARICIO TOVAR**

*Académico de Número*

8 de junio de 2015

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Ciencias Veterinarias de España, Excmos. Sres. Académicos, Ilustrísimas autoridades, Sras. y Sres., queridos amigos. Quisiera pronunciar unas palabras previas para enmarcar la conferencia que voy a pronunciar en el día de hoy.

### **INTRODUCCIÓN**

Hasta ahora he hablado ante este docto auditorio sobre cuestiones relativas al cerdo Ibérico y al bienestar animal. Hoy traigo un tema muy diferente, pero en absoluto novedoso en mis investigaciones. En realidad la primera obra que realicé sobre los animales en el arte fue con motivo de la celebración en España del II Congreso Mundial del Merino en 1986 y obtuvo el premio nacional convocado al efecto por el Ministerio de Agricultura. El título fue el Merino en el arte, unos años después, preparé una versión reducida, con el Dr. Pizarro, centrada en la pintura y restringida a los siglos XIV al XVIII. Posteriormente he continuado en esta línea no con la intensidad deseada, debido a las obligaciones docentes e investigadoras y a las pérdidas de tiempo a que nos tienen acostumbrados estos planes de estudios, elaborados con cierta ignorancia y aderezados con una indigesta salsa boloñesa. Sin em-

bargo, nunca he dejado el estudio de los animales en el arte. Los resultados los he transmitido a través de los Congresos de la Asociación Española de Historia de la Veterinaria y otros medios.

La conferencia que voy a pronunciar en la sesión de hoy está dedicada al estudio de la zootecnia a través del arte. La presencia de los animales no es debida al propio animal, por muy hermoso que este sea, sino al papel que representa, al símbolo que encarna, a la idea que mitifica. Los pintores españoles desde el siglo XIV, mayoritariamente, han acudido al campo a tomar nota fiel de los animales que debían incorporar a sus tablas o lienzos y eso nos permite hoy día analizar con más detalle que las referencias documentales existentes, los animales domésticos que poblaban los campos españoles.

España dispone de una gran riqueza artística y zootécnica. Por un lado todavía existe un número importante de razas autóctonas y por otro contamos con una de las mayores colecciones de arte en las que abundan los animales utilizados en la ganadería española en épocas pasadas. Por tanto, todavía disponemos de ejemplares de razas autóctonas centenarias y el testimonio de sus características etnozootécnicas pasadas. Pocos países disponen de este caudal.

La presencia de los animales en las numerosas obras de arte existentes en museos y colecciones de España y del extranjero responden no solo a la necesidad de "adornar" el tema elegido por el artista o señalado por el comitente, sino que cumple su propio papel para definir el tema o el sujeto principal de la obra, bien en cuanto atributo, bien como representación de la idea que se quiere plasmar.

Dadas las características en la elaboración de las obras de arte, la necesidad de aferrarse a los modelos originales, de reflejar lo más fielmente posible los objetos que se quieren representar, según exponía Pacheco<sup>1</sup>, suegro de Velázquez en su obra "El Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandeza", los pintores pintaban los animales de su entorno, la cabaña que tenían más cerca de sus talleres. Lo cual nos permite observar una imagen fiel de los animales domésticos existentes en el pasado y que gracias a esta vía podemos analizar los tipos, el grado de desarrollo, el estado de salud, el estado corporal, la raza y otros aspectos de notable interés zootécnico. A través de las imágenes que nos han dejado numerosos pintores españoles, podemos descubrir incluso la

---

<sup>1</sup> Pacheco, F. (1649). El Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandeza. Sevilla.

orientación productiva de mucho animales, como en el caso de *La vuelta de San Juan Bautista del desierto* de Antonio del Castillo Saavedra en el Museo Cerralbo de Madrid.

Pero además de los aspectos manifiestos, hay que ver el significado de los animales desde el punto de vista simbólico, porque los animales no son simples elementos que ayudan a la composición de una escena, que imprimen un carácter bucólico a una historia, o que adornan un paisaje rural. Los animales están presentes en las obras de arte con un discurso propio, están ahí contando otra historia no tan manifiesta, están ahí expresando sentimiento, destacando valores, incluso denunciando una situación.

Los animales permitían decir sin palabras lo que no podía ser expresado con aquellas, porque aunque en la época en la que fueron pintados no existía la invasión icónica que sufrimos en la actualidad, los habitantes del Renacimiento y del Siglo de Oro, a pesar de ser en su mayoría analfabetos, conocían y utilizaban el valor simbólico de las imágenes, como muy bien dice el Académico Javier Marías (2014) "*hace ya tiempo que demasiada gente ha dejado de conocer las referencias bíblicas, y está incapacitada por tanto para interpretar los temas de buena parte de la historia de la pintura y la escultura*"<sup>2</sup>.

Los animales han sido utilizados, por las funciones y servicios conocidos, pero también, para manifestar y representar las virtudes y las pasiones de los hombres, lo bueno y lo malo, lo aceptable e inaceptable en cada momento de la historia. Aunque hay algunos aspectos que trascienden los tiempos y mantienen su poder iconográfico y simbólico.

## METODOLOGÍA

Para desarrollar el tema hemos partido de una amplia selección de cuadros de pintores españoles de diferentes periodos, con una característica común, la presencia en todos los cuadros analizados de animales.

Dada la extraordinaria cantidad de cuadros encontrados, y el tiempo limitado del que disponemos, hemos preferido centrarnos en dos

---

<sup>2</sup> Marías, J. (2014). Si solo vivieran los vivos. El País Semanal, nº 1.974, 86.

cuadros, que consideramos paradigmáticos y desarrollaremos a fondo los aspectos simbólicos y zootécnicos.

Los cuadros elegidos han sido *El hijo pródigo abandonado* (1660-1665) de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y *Las Lanzas o La rendición de Breda (1635)* de Diego de Silva y Velázquez (1599-1659). A través de los que analizaremos el cerdo y el caballo, dejando al margen, no sin pesar, otras especies y razas tan importantes en la pintura e historia de España, como el ovino a través de la raza Merina, y a la que hemos dedicado tantas horas de estudio.

## PORCINO

Los cerdos han sido escasamente representados en la pintura, y en el arte en general, y cuando aparecen, salvo en raras ocasiones, es de forma subrepticia, oculta, como poniendo el cerdo porque no hay más remedio. La presencia del cerdo en la pintura está muy limitada a un tema principal, como atributo de San Antonio Abad. En todos los cuadros que conocemos realizados por pintores españoles, desde el siglo XIV al XVIII tan solo hemos encontrado tres casos en los cuales el tema central no es el santo eremita<sup>3</sup>. El resto constituyen el atributo de San Antonio Abad. Incluso en la pintura europea también aparece el cerdo junto a San Antonio pero con un mayor rango de libertad en su representación, y con unas diferencias zootécnicas muy notorias entre los cerdos españoles y europeos.

La escasez de la presencia de los cerdos es debido a su carácter negativo, que se remontaría a la cultura egipcia en la que el cerdo era símbolo de impureza<sup>4</sup>. En la mitología griega, Cirlot, citando a Diel, dice del cerdo que es "símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento moral en lo perverso"<sup>5</sup>. Para los musulmanes el cerdo es un animal impuro cuyo consumo está prohibido<sup>6</sup>. En la cultura judeocristiana el cerdo goza de la misma

---

<sup>3</sup> Collantes (1599-1656): Paisaje de invierno con la adoración de los pastores (1630-1650). M<sup>o</sup> del Prado. Madrid. Murillo (1618-1682): El hijo pródigo abandonado (1660-1665). M<sup>o</sup> del Prado. Madrid. Goya (1746-1828): La Nevada o el Invierno (1786). M<sup>o</sup> del Prado, Madrid.

<sup>4</sup> Morales y Marín, J.L. (1984). Diccionario de Iconología y Simbología. Taurus Ediciones, Madrid, p. 93.

<sup>5</sup> Cirlot, J.E. (1985). Diccionario de símbolos. Editorial Labor. Barcelona, 6<sup>a</sup> edición, p. 126.

<sup>6</sup> El Corám, (Sura 5, aleya 3 y Sura 16, Aleya 115).

consideración de animal impuro y por tanto no se permite su consumo<sup>7</sup> entre los judíos y restringido en cuaresma para los cristianos. Pero quizás la simbolización de los pecados capitales de la gula y la lujuria y el control de la representación de las imágenes y de los animales tras el concilio de Trento (1545-1563) fuera lo que limitó de forma determinante la presencia del cerdo en las obras de arte y especialmente en la pintura española tan generosa en la representación de ejemplares de otras especies animales.

Para tratar del cerdo en la pintura hemos analizado el cuadro de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) *El hijo pródigo abandonado* del Museo del Prado de Madrid, con número de catálogo 1000 y fecha entre 1660 y 1665.

La escena está inspirada en el pasaje bíblico del Evangelio de San Lucas<sup>8</sup>, un pasaje dedicado a las tres parábolas de la misericordia<sup>9</sup> que trata sobre el hijo pródigo y de cómo llegó a lo más bajo de la escala social, cuidar cerdos. Todavía, a día de hoy, en ciertas zonas rurales el porquero ocupa el escalón social más bajo.

El cuadro que analizamos es el cuarto de la serie dedicada al hijo pródigo, formada por cuatro obras del Museo del Prado<sup>10</sup> que constituyen los bocetos de un conjunto de cuadros pertenecientes a la National Gallery de Dublín, formada a su vez por seis cuadros. Esta serie parece estar inspirada en las estampas del grabador francés Jacques Callot, coetáneo de Murillo, pertenecientes a la Biblioteca Nacional de Francia y publicadas entre 1632 y 1635, año de su muerte.

El cuadro del Museo del Prado que analizamos, tiene la misma composición, el mismo único personaje, los mismos elementos y el mismo número de cerdos, con alguna pequeña, diferencia respecto a estos, que el de Dublín. A su vez tiene la misma composición, aunque con diferencias notorias con el grabado citado de Callot, titulado *El hijo pródigo implora la misericordia divina*. Grabado que a su vez podemos encontrar su antecedente en el que realizó Alberto Dürero en 1496 so-

---

<sup>7</sup> Deuteronomio, 14: 3-8.

<sup>8</sup> Lucas 15:11-32.

<sup>9</sup> Desclée de Brouwer (2009). Biblia de Jerusalén. Bilbao. p. 1516.

<sup>10</sup> Museo del Prado (1996). Catálogo de las pinturas. Obras de Murillo citadas: El hijo pródigo recoge su legítima (Cat. 997), La despedida del hijo pródigo (Cat. 998), La disipación del hijo pródigo (Cat. 999) y El hijo prodigo abandonado (Cat.1000). P. 253-254)

bre el mismo tema y con el mismo título y que pertenece, asimismo, a la Biblioteca Nacional de Francia.

El cuadro de Murillo del Museo del Prado, representa simbólicamente la bajada a los abismos social y espiritual. Para ilustrar esta idea se utiliza un animal concreto, no una oveja, ni una vaca, ni siquiera una cabra o un macho cabrío, animal de pocas simpatías en ciertos ámbitos, se utiliza un cerdo y como se ve, no solo en la España de la contrarreforma, caso de Murillo, sino que esta idea de la representación del cerdo como lo más bajo esta extendida y, podríamos decir, casi universalmente aceptada. Desarrollamos este hecho en el trabajo *San Antonio Abad, el cerdo y la erisipela*, presentado al 17º Congreso de la Asociación Alemana de Historia de la Veterinaria en 2013<sup>11</sup>. El cerdo un animal que, al contrario que otros, representa aspectos negativos, quizás el mejor ejemplo que ilustra esta idea es el cuadro del Bosco, *El Peregrino* del Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, con la cerda que queda atrás como representación de la vida disipada del peregrino y la vaca que quiere augurar un futuro mejor.

Pero desde el punto de vista zootécnico, los cerdos de Durero y Callot, no tienen nada que ver con los de Murillo, que tanto en el cuadro del Prado como en el de la National Gallery son los mismos, aunque con una pequeña diferencia en uno de ellos.

Centrándonos en los cerdos de los cuadros de Murillo, en medio de un paisaje inquietante, presidido por un edificio en ruinas y unas nubes amenazadoras, hay una piara de siete cerdos, lo que podría ser interpretado como un reforzamiento del simbolismo de los pecados capitales, y un porquero, el hijo pródigo. Los animales están en dos grupos, dos al fondo descansan plácidamente y los restantes están alrededor de un dornajo o artesa, y a juzgar por la actitud de uno de ellos, esperando de su cuidador más comida, pero poco podría hacer el porquero ya que parece que él compartía las algarrobas de los cerdos "*el muchacho deseaba llenar su vientre con las algarrobas que comían los puercos, ...*"<sup>12</sup> dice el texto bíblico.

Las características morfológicas de los cerdos son las siguientes: capa negra uniforme, salvo uno que vemos posteriormente, cuerpo

---

<sup>11</sup> Deutsche Veterinärmedizinische Gesellschaft (2013). Mensch-Tier-Medizin. Beziehungen und Probleme in Geschichte und Gegenwart. Tagungsband der 17. Jahrestagung, Hrsg. Johann Schäffer. Berlin.

<sup>12</sup> Lucas 15:16

eumétrico, próximo a tierra, extremidades finas, cabeza acuminada, orejas en teja hacia delante, perfil frontonasal subcóncavo, cuello fuerte y bien insertado en el tronco, con escasa cobertura de pelos, salvo en la línea del raquis, grupa redondeada y ligeramente caída. En el cuadro del Prado está parcialmente tapado por el porquero y en el de Dublín se aprecia de cuerpo completo, ambos tienen unas manchas blancas aunque ubicadas de forma diferente, en el de Madrid la mancha cubre la extremidad anterior derecha y la espalda, también presenta una línea blanca en la porción torácica del raquis. En el cerdo de igual disposición del museo de Dublín, la mancha blanca cubre igualmente la extremidad anterior derecha, pero aquí parece extenderse por el abdomen hasta el comienzo de los ijares y la extremidad posterior derecha. Salvo este último ejemplar, el resto podrían utilizarse como modelos para la explicación de las características del cerdo de raza Ibérica hoy, definidas en el Libro Genealógico de la raza porcina Ibérica<sup>13</sup>.

Por todo lo expuesto, en estos cuadros podemos ver unos magníficos ejemplares de cerdo Ibérico, incluso podríamos decir que de la variedad negra lampiña de hace casi 400 años.

## EQUINO

Para el estudio del ganado caballar hemos asumido el reto de analizar uno de los cuadros más conocidos y posiblemente más documentado de la historia del arte, un cuadro del que Eugenio D'Ors, dijo en 1939 "Todo está escrito sobre *Las Lanzas*"<sup>14</sup>. Un cuadro sobre el que, por utilizar un tópico, se han vertido ríos de tinta, ha protagonizado innumerables estudios, está presente en numerosas obras literarias y artísticas, como en la novela del académico de la Lengua, Pérez Reverte, *El sol de Breda*<sup>15</sup>. Un cuadro sobre el que aún podemos estudiar y aprender muchas cosas y sobre el que podemos hacer una modesta aportación desde las Ciencias Veterinarias.

Hemos elegido este cuadro por el caballo, sí por el caballo, no los caballos que aparecen. El caballo que, a mi juicio, es uno de los elementos principales del cuadro desde el punto de vista simbólico e incluso desde el punto de vista de la construcción del espacio en el que

---

<sup>13</sup> ORDEN APA/3376/2007, de 12 de noviembre, por la que se aprueba el Reglamento del Libro Genealógico de la Raza Porcina Ibérica.

<sup>14</sup> D'Ors, E. (1939). Tres horas en el museo del Prado, p. 114.

<sup>15</sup> Pérez Reverte, A. (2008). El sol de Breda. Punto de lectura, p. 232 y ss.

se desarrolla la acción. Una acción teatral, como corresponde a una idea tomada, según algunos autores de la escena final de la obra de D. Pedro Calderón de la Barca, *El sitio de Breda* y que se representó con mucho éxito en esta villa de Madrid en 1625<sup>16</sup>, año de la toma de Breda, para otros la representación tuvo lugar en 1628, durante la visita del general Spínola a Madrid<sup>17</sup>. De esa obra es la famosa escena en la que, en el acto de la entrega de las llaves al final de la misma, se pronuncia el siguiente discurso<sup>18</sup>:

Justino de Nassau, el gobernador de Breda vencido dice:

*Aquestas las llaves son de la Fuerza, y libremente  
hago protesta en tus manos,  
que no ay temor que me fuerce  
a entregarlas, pues tuviera  
por menos dolor la muerte:*

A lo que responde el General Espínola

*Justino, yo las recibo,  
y conozco que valiente sois,  
que el valor del vencido  
haze famoso al que vence.*

Prácticamente todos los trabajos consultados hablan de los dos caballos del cuadro, el caballo de los españoles dominando la derecha y el caballo de los holandeses, junto al ejército comandado por Nasau a la izquierda. Carl Justi, el primer autor que en 1888 puso en valor la obra y la figura de Velázquez, dedica un considerable espacio a este cuadro y tan solo hay una pequeña referencia a los caballos, cuando dice "*al robusto caballo de la esquina derecha*"<sup>19</sup>, señalando implícitamente que hay otro caballo, dos por tanto.

---

<sup>16</sup> Whitaker, S.B. (1978). "The first performance of Calderon's El Sitio de Breda". *Renaissance Quarterly*, 31 (1978), pag. 515-531, citado por Stoichita, op. cit., p. 187

<sup>17</sup> Vosters, Op. cit, y Greer, M.R.(2009) *Class and the dirty work of war in Calderon*, *Anuario calderoniano*, 2, 207-218.

<sup>18</sup> Calderón de la Barca, P. (1640). *Primera parte de comedias de don Pedro Calderon de la Barca* [Texto impreso] / recogidas por don Ioseph Calderon de la Barca, su hermano. En Madrid : por la viuda de Iuan Sanchez : a costa de Gabriel de Leon ..., 1640. (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134164&page=1>)

<sup>19</sup> Justi, C. (1999). *Velázquez y su siglo*. Ed. Istmo, Madrid. P. 334.

Ortega en la obra que dedicó a Velázquez, titulada con el nombre del pintor y publicada originalmente en 1950, expresa de manera sublime la sensación que transmite el caballo del ejército español "*El caballo a la derecha de las lanzas se está moviendo, pero de un modo tan cotidiano que para nosotros, espectadores, equivale a quietud*"<sup>20</sup>.

Angulo Íñiguez en la obra "*Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*" hace varias referencias a los dos caballos<sup>21</sup>, en una de ellas, cita la obra de José Moreno Villa dedicada a Velázquez<sup>22</sup>. Vosters, en la obra más exhaustiva sobre el cuadro que nos ocupa, "*La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*"<sup>23</sup> hace referencias a los dos caballos, pero también a la hipótesis de uno solo, aunque no abunda en ella y continúa con la idea de los dos, cuando se refiere "*al caballo inverso, que constituye la mayor mancha oscura del lienzo,..., el cuerpo encorvado del frisón*"<sup>24</sup>.

Para Speaking el caballo situado a la derecha del cuadro es "*un asombroso testimonio de observación animalista*"<sup>25</sup>. Gállego en el catálogo de la exposición sobre Velázquez celebrada en el Museo del Prado en 1990, dice "*Tras Justino (de Nassau) están los holandeses, ..., marcando la simetría con el caballo, el gabán de ante del holandés de espalda, 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*"<sup>26</sup>.

También Corella<sup>27</sup> marca la existencia de los dos caballos cuando dice que "*si reparamos en el caballo del general Spínola del famoso*

---

<sup>20</sup> Ortega y Gasset (1987). Velázquez. Ed. Aguilar, Madrid. p. 56.

<sup>21</sup> Angulo Íñiguez, D. (1999). Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor. Ed. Istmo, Madrid. véanse pgs. 30, 31 y 43.

<sup>22</sup> Angulo Íñiguez, D. (1999). Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor. Ed. Istmo, Madrid. véanse pg. 42.

<sup>23</sup> Vosters, Simon A. (1974). La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España. Tamesis Books Limited. London.

<sup>24</sup> Vosters, Op. cit., p. 93.

<sup>25</sup> Skeaping, John (1974): "Los animales en el arte". Librería editorial Argós, S.A. Barcelona. p. 195.

<sup>26</sup> Gállego, J. (1990). Velázquez. Catálogo de la exposición. Museo del Prado, Madrid. p. 218.

<sup>27</sup> Corella, M. (2010). Saavedra Fajardo y Velázquez: Espejo de príncipes en la paz de Westfalia. Res pública, 24, 2010, 63-94.

*cuadro de las lanzas,...*". Pero una referencia de gran interés es la que hace Stoichita<sup>28</sup>, "*el caballo sin caballero del lado derecho que se erige en uno de los elementos más sobresalientes del cuadro*", apunta a la complementariedad de ambos caballos al señalar "*El caballo [del general Spínola] está allí,...., la presencia del caballo del gobernador de Breda, relegado en el plano intermedio a la izquierda, es discreta, y la ingeniosa solución del pintor al poner en escena los dos animales en una relación de complementariedad. Uno está en el primer plano, el otro en el último. Lo que uno muestra, el otro esconde. A la discreción del caballo de Nasau se opone el carácter ostentativo del caballo de Spínola*". No podíamos haber encontrado mejor entrada para exponer nuestra hipótesis del caballo único.

Estos dos caballos presentan partes complementarias, en el de la derecha, el del general Spínola, podemos ver el flanco posterior derecho, en una posición sinusoidal derecha-izquierda-derecha, del caballo holandés podemos apreciar sólo la cabeza, dotada de un ligero giro izquierda-derecha.

Sin embargo, a mi juicio solo hay un caballo, al que el genio de Velázquez aplica el juego de la imagen especular, ya utilizado en otras obras, como la *Venus del espejo* de la National Gallery de Londres, en el que podemos ver directamente la parte posterior del cuerpo desnudo de Venus y la cara se refleja a través del espejo que sostiene un amorcillo y en *Las Meninas* del Museo del Prado. Los reyes aparecen en un espejo al fondo del cuadro introduciendo un enigma, que como dice Marías "*en una cultura como la española -y en concreto la velazqueña- habituada al género literario del "enigma", nada habría sido más lógico que mantener hasta el último momento el misterio del cuadro vuelto de espaldas*"<sup>29</sup>.

El uso del espejo ha sido analizado por Nieto Alcalde<sup>30</sup> y señala que "*El espejo que aparece en la pared del fondo de las Meninas siempre se ha considerado como un artificio para ver una realidad oculta. El espejo es un componente de la trama de un laberinto de ficción*". En el caso de las Lanzas, a nuestro juicio el espejo cierra el espacio con la

---

<sup>28</sup> Stoichita, V. I. (2009). *Cómo saborear un cuadro*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid,

<sup>29</sup> Marías, F. (...). *El género de las Meninas. Los servicios de la familia en Otras Meninas*. Ed. Siruela, Madrid, 2ª Ed., 2007, p. 278.

<sup>30</sup> Nieto Alcalde, V. (2007-08). *Velázquez, el cuadro oculto y la metáfora del espejo*. En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, t. 20-21, 2007-2008, 57-83.

imagen especular del caballo, con la cara que no nos muestra en la primera imagen y nos obliga a verla en el otro lado del cuadro.

Si aislamos el caballo español del resto de los elementos del cuadro y ponemos un espejo delante de él, ¿Qué es lo que nos encontramos?. La cabeza del mismo caballo vista a través del espejo. Si recuperamos el contexto vemos el efecto en toda su dimensión.

## ELEMENTOS SIMBÓLICOS

Habría que citar los elementos simbólicos de la persona del rey, la antorcha, la banda y la armadura que lleva Espínola son las mismas que lleva el rey en el retrato ecuestre de Felipe IV, que ha desaparecido<sup>31</sup>, según se indica en el catálogo de la exposición titulada "La Real Armería en el retrato español de corte", celebrada en el palacio Real de Madrid en 2009. Y el más importante de todos, EL PROPIO CABALLO. En este contexto, el caballo es una presencia ineludible de la persona del Rey, ya que el caballo es no solo de las caballerizas reales, sino que, a juzgar por los hechos que vamos a exponer, era el caballo favorito del Rey. Además el caballo enmarca el conjunto de la obra, delimita un espacio geográfico, estratégico y pictórico, que ya todo pertenece a la corona.

Se ha hablado y escrito mucho de los caballos de este cuadro, del caballo a mi juicio, pero ¿de qué caballo se trata?. El caballo presente en el cuadro de las lanzas, es sobradamente conocido por Velázquez, de hecho lo pintó varias veces y se encuentra, no solo en el Museo del Prado. Este caballo cuatralbo es el mismo en el que "está puesto" el monarca, en el *Retrato ecuestre de Felipe IV* del mismo museo, por utilizar la expresión del Conde Duque de Olivares en los documentos manuscritos sobre los que hemos trabajado de las Reales Caballerizas. Un cuadro pintado un año después que el de las lanzas, hacia 1636<sup>32</sup>.

El mismo caballo es el que protagoniza el cuadro del mismo título del retrato ecuestre real que se encuentra en la Sala del'Illiade de la Galleria Palatina del florentino Palazzo Pitti, (Nº Cat. 00745807)<sup>33</sup>, y que se envió a Florencia para que Pietro Tacca (Matilla, 1997) pudiera

---

<sup>31</sup> Patrimonio Nacional, 2009, La Real Armería en el retrato español de corte, Madrid. p. 204

<sup>32</sup> Museo del Prado (1996). Catálogo de las pinturas. Madrid. p. 424

<sup>33</sup> <http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/immagine.asp>

realizar la, posiblemente, mejor escultura ecuestre del mundo, el *Retrato ecuestre de Felipe IV*, que se puede contemplar en la madrileña plaza de Bailén. En la construcción de esta escultura intervino el mismísimo Galileo Galilei, resolviendo los complejos problemas físicos y matemáticos planteados por la estructura de la misma, y sobre todo por la arriesgada posición de corveta. Seguramente en esta escultura aplicó su teoría sobre el baricentro de los cuerpos, y otros estudio sobre la naturaleza de los materiales que publicó en su obra *Discursos y demostraciones matemáticas* publicada en Leiden en 1636.

Incluso en el *Retrato ecuestre de Felipe IV*, citado, se puede apreciar gracias a las excelentes imágenes que permite visualizar el Museo del Prado, unas gotas de saliva igual que en el de las *Lanzas*, como queriendo dejar una pista adicional sobre la identidad del ejemplar. En consecuencia el caballo de la rendición de Breda es el primero de esta serie protagonizada por el mismo animal.

Demos un paso más hacia los aspectos zootécnicos. Se trata de un caballo de capa castaña, con reflejos dorados y coloración negra en partes distales. Este efecto "dorado" es debido, a juicio de Odriozola<sup>34</sup>, a que la parte apical de los pelos rojos es de un tono más claro, tirando a amarillento, que achaca a cambios en la alimentación y engloba los caballos con este efecto en los grupos III y IV de su clasificación de los caballos castaño.

El caballo objeto de nuestro análisis es calzado muy alto de las cuatro extremidades, especialmente en las posteriores que sobrepasan la articulación de los corvejones, cuatralbo, meano y como decía en clase mi querido profesor y uno de mis padrinos en esta Institución, el Dr. Serrano Tomé, "cordón corrido que bebe con los dos", aunque algún autor<sup>35</sup> lo denominaría "cordón prolongado". Un cordón ancho que longitudinalmente ocupa toda la región frontal, la cara en toda su anchura, y la región nasolabial, extendiéndose, por la parte superior a la cuenca del ojo izquierdo y por la parte inferior sobrepasa los ollares invadiendo ligeramente el área inferior de los carrillos, constituyendo un careto<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Odriozola, M. (1992). A los colores del caballo. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Madrid, 3ª Ed., p. 36.

<sup>35</sup> Sarazá Murcia, J., 1998, Exterior del caballo. Col. Of. Vet. de Badajoz, Ed. facsimil, del original publicado en 1926. pag. 335

<sup>36</sup> Aparicio Sánchez, G. 1974. Exterior de los grandes animales domésticos. Córdoba, p. 169.

La cola es negra, igual que la larga, rizada y cuidada crin. Negro es el color de los pelos del final de las calzas a la altura de las rodillas, en las extremidades anteriores y del corvejón, en las posteriores. Es muy curioso que la experta en arte, Carmen Garrido señala que "*Es interesante observar cómo las crines y la cola del caballo español se han pintado en un tono negro-marrón*"<sup>37</sup>. Ciertamente ese es el color de los caballos de esta capa y raza.

## ¿DE QUE RAZA ES ESTE CABALLO?

Para Aparicio Sánchez se trata de un "*caballo mestizo Germano-Andaluz de cabeza francamente acarnerada, careto y con grandes calzados; características de coloración todas ellas muy lejos de las propias de nuestro caballo aborigen*"<sup>38</sup>. Lo lamentamos, pero no podemos estar de acuerdo con esta aseveración.

Pero, ¿cuál era la valoración de las características de los caballos según los autores coetáneos?. Si analizamos la bibliografía sobre caballos y arte ecuestre de la época, encontramos que de todos los colores posibles de los caballos, el capitán Vargas Machuca, en su obra "*Libro de ejercicios de la gineta*" publicada en 1600 dice: "*La color más natural y perfeta del cauallo, es ser castaño, y de que sea escuro, o claro, la diferencia es poca; y si es castaño es escuro, y si estrepela algo de pelos blancos, es mejor*"<sup>39</sup>. En una obra posterior<sup>40</sup>, el mismo autor, reitera esta valoración prácticamente en los mismos términos "*De los colores, el más perfecto es el castaño, que sea obscuro, o claro, la diferencia es poca y si lo obscuro se entrepelaxe de blanco será mejor*".

Federico Grisone, uno de los más reputados especialistas en caballos del siglo XVI, en su "*Regla de la Cavalleria de la Brida, y para conocer la complession y naturaleza de los cauallos, y doctrinarlos para la Guerra y servicio de los hombres: Con diversas suertes de fre-*

---

<sup>37</sup> Garrido Pérez, Carmen (1992). Velázquez. Técnica y Evolución. Museo del Prado. p. 335.

<sup>38</sup> Aparicio Sánchez, G. (1960). Zootécnia especial. Etnología compendiada. Córdoba, p. 105.

<sup>39</sup> Vargas Machuca, B. (1600). Libro de ejercicios de la gineta. compuesto por el capitán D. Bernardo..., Indiano, natural de Simancas en Castilla la Vieja. Dirigido al Conde Alberto Fucar. En Madrid por Pedro Madrigal, Año MDC. Fol. 117r.

<sup>40</sup> Vargas Machuca, Bernardo (1618) "Teoría y ejercicios de la gineta, primores, secretos y advertencias de ella, con las señales y enfrenamientos de los caballos, su curación y beneficio". Por el Gobernador D. Bernardo Vargas y Machuca. Fol. 1v

nos"<sup>41</sup>, relaciona las cualidades de los caballos con los cuatro elementos, así "*si toma más del ayre, sera sanguino alegre, agil, y de templado mouimiento, y suele ser Castaño*", más adelante sigue "*Mas quando con la deuida proporcion participa de todos quatro, entonces sera perfecto, y entre todos los Pelos, el rucio rodado, el Castaño de color de castaña, el rosillo sobre negro cabeça de Moro y el alazan tostado: son mas templados y valen mas y son de mas robusta y gentil Naturaleza, Y casi como estos son tan bien todos aquellos que mas se allegan a su semejanza, entre los quales son el castaño dorado*"<sup>42</sup>. En cuanto a las señales dice que "*El quatraluo sera cauallo noble y de buenos pensamientos, mas pocas vezes tendra mucha fuerça*". En cuanto a las señales de la cara Grisone dice que "*El señalado de las partes baxas que denota buena señal, y mas si tiene estrella en la frente: o lista blanca que le descienda por la cara sin tocarle a las cejas: y que no le llegue a los labios y si tuviere la una y la otra sera perfecto y de gran bondad*".

Pedro de Aguilar en su obra "Tratado de la cavalleria de la gine-ta", editada en Sevilla en 1572<sup>43</sup> sostiene, asimismo, que los caballos rucios y castaños son los mejores y más aún si estos son cuatralbos y con estrella, si además la lista les descende por la cara "*sin tocarles a los ojos ni a los hocicos, serán perfectos y de gran bondad*". Para Pedro Fernández de Andrada los castaños, en tanto en cuanto "*participare de todos los quatro elementos [agua, tierra, fuego y aire] sera perfectamente bueno en todas sus obras y estos las mas vezes suelen ser ruzios rodados, castaños de color castaña y alazanos tostados*".

Por otro lado Velázquez no era ajeno a los conocimientos sobre caballos. En su biblioteca particular se menciona un libro sobre "Modo de andar a caballo" en italiano<sup>44</sup>. Pudiera haber sido un ejemplar de la obra de Grisone.

De las referencias expuestas, queda de manifiesto que los caballos castaños eran los más valorados en los tratados de la época, quizás

---

<sup>41</sup> Grisone, F. (1578). Regla de la Cavalleria de la Brida, y para conocer la compession y naturaleza de los cauалlos, y doctrinarlos para la Guerra y servicio de los hombres: Con diversas suertes de frenos. Y aora traduzidas por el S. Antonio Florez de Benauides, Regidor de la ciudad de Baeza.

<sup>42</sup> Grisone, Op. cit, fol. 3

<sup>43</sup> Aguilar, Pedro de (1572). Tratado de la cavalleria de la gine-ta. Sevilla. fol. 4v.

<sup>44</sup> Registro 495 del inventario de los bienes que dejaron a su muerte D. Diego de Silva Velazquez y su mujer D<sup>a</sup> Juana Pacheco, en Varia Velazqueña, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1960. t. II, pg 391-400.

por esto eran los caballos preferidos por Felipe IV. En una memoria de mayo de 1628 se hace una relación de 23 caballos, la mayor parte castaños, indicando que de ellos hay siete que son los mejores y de ellos 4 son castaños. En otro documento anterior fechado el 19 de enero de 1624 un oficio de Olivares al Marqués de Ávila dice: "*Sr. mío el Rey dios guarde, se halla a pie sin tener en que andar, y yo con la pena y cuydado que podéis considerar, si uno castaño os pareziera que esta para ello suplicoos me hagáis la merced de embiarle y sacarme de este cuydado. Dios os guarde como deseo.*" Con lo que queda clara la preferencia del rey por los caballos castaños.

En otro documento de los estudiados, el Conde Duque prohíbe se le "ponga al rey" en un caballo entero por el peligro que implicaba. Incluso en otro documento ordena la detención del responsable de que las cinchas no hubieran estado correctamente colocadas en el caballo real.

Desgraciadamente no existen los documentos de las reales caballerizas correspondientes a los años 1630 a 1635, periodo en el cual se pintó el cuadro de la rendición de Breda, pero hemos encontrado un dato que puede arrojar bastantes luces sobre la búsqueda del caballo tan querido por el rey.

En un oficio fechado el 12 de marzo de 1628, firmado por el Marqués de Flores y dirigido al Conde Duque de Olivares, Caballerizo Mayor del Rey, le envía la memoria con las yeguas y potros de Aranjuez en estos términos "*Señor Ame parecido enviar a VC la memoria que me envían de Aranjuez de las yeguas que hay preñadas y de los caballos y los potros que hay para capar y por domar. Digo a V.C. que los que hay en la caballeriza son muy buenos y que tienen falta de asombrarse y parécenos a todos que es por ser capones. Si V.C. quiere hacer experiencia de estos que hay por capar y sino mándeme V.C. lo que he de hacer. Ntro. Sr. guarde a VC como es menester.*" A lo que responde el Conde Duque el día siguiente que "*Sr. mío paréceme que aunque lo natural sean caparlos haya de unos y otros y así podréis mandar que se capen y reserven los que juzgares a propósito que se haga esta experiencia. Dios os guarde como os deseo*".

En la memoria adjunta se relacionan los nombres de 4 yeguas preñadas por el caballo llamado La Dama, seis por el caballo el Indiano y otras seis preñadas por el caballo Español, de estas yeguas hay una que es "*la yegua moscada que se llama Judía*". Así mismo, hay una

relación de cinco potros para castrar y otros dos para domar. De cada uno de ellos se hace una ligera reseña y se indica la madre, además en los que se van a domar se indica la edad, cuatro años. Dentro del grupo de potros para castrar hay uno hijo de la yegua Judía, con las siguientes señales: "*cuatralbo y una lista por la frente*".

Por todo ello

- Considerando las características, cuatralbo y lista por la frente o cordón corrido, evidencia de que tiene capa castaña, como los otros de los que se citan en ese grupo.
- Considerando que no hemos encontrado en el periodo 1619 a 1636 ningún otro potro o caballo con esas señales. Señales de las cuales ya tenemos constancia de su alta valoración por los tratadistas de la época, además del particular aprecio de Felipe IV por los caballos castaños.
- Considerando que el potro en cuestión tenía tres o cuatro años en marzo de 1628 y que el cuadro se pintó como muy tarde en 1635, en ese momento el potro, ya caballo, debería tener entre 10 y 11 años, edad de plenitud para un caballo de silla.

En definitiva, el citado potro, hijo de la yegua moscada llamada Judía, es el caballo inmortalizado por Velázquez en el cuadro *La rendición de Breda*, en los retratos ecuestre de Felipe IV del Museo del Prado y del Palazzo Pitti de Florencia, así como en la escultura ecuestre de la Plaza de Oriente.

Finalmente y volviendo al título, la iconografía, la simbología, la veterinaria y la zootécnica son ciencias diferentes pero todas se nutren de la misma sabiduría del conocimiento y juntas pueden contribuir a resolver problemas y a impulsar el saber.

He dicho.