V

ETNOLOGÍA DE LOS CABALLOS DE VELÁZQUEZ

Dr. D. Antonio Sánchez Belda
Del Cuerpo Nacional Veterinario

Dra. Dª Sonsoles Sánchez Trujillano
Del Cuerpo Nacional Veterinario

Aspecto del Salón de Actos.

INTRODUCCIÓN

La naturaleza sevillana del universalmente famoso pintor D. Diego de Silva Velázquez y la coincidencia de la apertura del Curso 1997-98 de la Real Academia Sevillana de Ciencias Veterinarias, con el XXIV Congreso Internacional de Historia de la Veterinaria (11-13 de septiembre, Córdoba, España) y el VI Congreso Internacional de la Asociación de Veterinarios de Equino (10-14 de septiembre, Padua, Italia), dan pie para traer a la consideración de tan docta Corporación el tema de *Etnología de los caballos de Velázquez* que seguidamente desarrollamos con la venia del Señor Presidente y la amabilidad del auditorio.

Es opinión difundida, para algunos, considerar los caballos de los famosísimos cuadros del genial pintor Velázquez como auténticos representantes de la mundialmente famosa Pura Raza Española (PRE), en tanto que otros los interpretan como productos del cruzamiento de la citada raza autóctona con otras importadas (frisona y napolitana).

Estimamos ambas tesis francamente erróneas y explicamos su permanencia como tópicos heredados por mera inercia de impregnación bibliográfica, o bien fruto de la ignorancia en materia de etnología equina.

Hay que advertir con rango de prioridad y sello de urgencia que nuestro trabajo no tiene otras metas que el enjuiciamiento etnológico de los caballos, fundando en la apreciación exteriorista -entendiendo por *Exterior del Caballo* la parte de la Hipología que estudia la forma y características corporales de posible apreciación externa, junto con las actitudes y aires de la especie, entre otros contenidos-, al mismo tiempo que se deja al margen toda clase de consideraciones sobre la técnica pictórica y la maestría del artista.

No obstante, nuestro proyecto -antes de entrar en materia- requiere ciertas precisiones preliminares que, en síntesis, recogen los dos apartados siguientes.

MATERIAL Y FUENTES

Son bien conocidos los caballos salidos de los pinceles del famoso pintor. No obstante, los presentamos a título de recuerdo genera1 para precisar los sujetos sobre los que recaen nuestras observaciones y el consiguiente enjuiciamiento etnológico. Corresponden a los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV, Margarita de Austria, Isabel de Francia o de Borbón, Príncipe Baltasar Carlos, Conde Duque de Olivares y los que entran en la composición del lienzo titulado *La Rendición de Breda*, más conocido por *Las Lanzas*.

Es lógico pensar que el panorama informativo básico no puede ser sólo las deducciones extraídas de los cuadros; y también es obligado admitir el imprescindible apoyo de la bibliografía especializada. Así pues, la abundancia y riqueza de ésta es cuantiosa, pero para nuestros fines estimamos suficiente el catálogo de la última Exposición monográfica sobre el pintor (A. Domínguez, Alfonso E. Pérez Sánchez y J. Gallego, *Velazquez*, Ministerio de Cultura, Museo del Prado, 1990) por su carácter recopilador actualizado y su extraordinaria difusión, hasta el punto de registrar varias ediciones durante el tiempo que duró el evento. Igualmente, completamos la mencionada publicación con el trabajo de M. S. Soria (*Las lanzas y los retratos ecuestres de Velásquez*, Archivo Español de Arte: 27: 93-108, 1954) por su valiosísima aportación al tema.

Ambas fuentes cubren el horizonte complementario específico y cierran el capítulo bibliográfico, porque resultaría completamente inútil ampliado con las referencias que indican las falsas teorías aludidas, y superfluo sumar las de puro entronque literario general. Con ello también ahorramos el apéndice sobre el particular.

EL PINTOR Y SUS CIRCUNSTANCIAS

No es nuestro propósito exponer la biografía de D. Diego de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599 - Madrid, 1660) por ser sobradamente conocida en el ámbito mundial. Tan sólo nos interesa recoger aquellos aspectos relacionados con la pintura de los caballos que precedieron y presidieron la ejecución. Con esa finalidad hay que recordar la época, objetivos y propósitos, hábitos laborales del artista y otros condicionantes.

En cuanto al primer parámetro, es criterio generalizado y bien patente la fidelidad que guardó Velázquez al estilo artístico de su tiempo. Los caballos ampulosos, masivos, con generosos aditamentos e historiados

arneses, cocardas y gualdrapas, son expresiones leales del más puro barroquismo, del que el pintor no pudo sustraerse, o no quiso, porque coincidían exactamente con las concepciones de sus retratos ecuestres, donde la magnificencia de las monturas y parafernalia de su enjaezado debía jugar con la jerarquía y majestuosidad de los jinetes.

En otro orden de consideraciones, es importante destacar que Velázquez fue un pintor de taller. Concebía sus lienzos y los plasmaba sin recurrir al natural o haciéndolo para facetas muy concretas –fondos, por ejemplo. Sus personajes no podían posar muchas horas a caballo y el encargo permitía hacerse desde retratos anteriores; de hecho el cuadro de Felipe III a caballo es posterior al fallecimiento del monarca. Para las monturas, le resultaba mucho más práctico disponer de modelo propio - idealizado para sus fines- que recurrir a los escuadrones de la Guardia Real en busca de ejemplares para copiar.

Por otra parte, suma información acerca de las circunstancias que acompañaron la obra de Velázquez su natural apatía, que algunos contemporáneos interpretaban como vagancia, y el mismo Felipe IV de flema. Ello, junto con las ausencias por múltiples viajes y el desempeño de altos puestos en la vida palatina, le quitaban mucho tiempo para sus actividades artísticas y le impulsaba a buscar alivios de muy distinta índole.

Cuanto precede no pretende entrar ni debe entenderse como aportación a la discutida autoría de la obra velazqueña –que está tan de actualidad- sino sólo aportar algunas circunstancias y particularidades que presidieron la pintura de los caballos.

Así pues, entre ellas cuenta para los críticos de arte la falta de originalidad en la actitud o postura de los caballos. Soria menciona exactos paralelismos con la serie de grabados de Stradamus (Brujas, 1523 - Florencia, 1605) de *Doce emperadores Romanos a Caballo*, que resume así:

Stradamus (grabados)	Velázquez (cuadros)
Calígula	Reina Margarita de Austria
Claudius	La Rendición de Breda

Domicianus	Príncipe Baltasar Carlos
Galba	Reina Isabel de Francia
Nerón	Felipe III y Felipe IV
Othon	Conde Duque de Olivares

El propio Soria, después de advertir que los préstamos reseñados podían proponerlos los personajes retratados o bien ser iniciativa de Velázquez, disculpa estas apropiaciones por la falta de tradición española sobre retratos ecuestres y, también, porque todos los artistas entienden que su propio genio mejora y perfecciona el original copiado.

Las limitadas disposiciones de tiempo actuaron como gran condicionante. Se cuenta que el maestro tenía en el estudio tres caballos pintados, sobre los que montaba los personajes para cubrir los encargos fechados. Este origen tiene el tordo del Palacio de Pedralbes (Barcelona), cuya semejanza con el castaño del Conde Duque de Olivares es notoria y mucho más con el igualmente tordo del mismo Conde Duque que guarda el Museo Metropolitano de Nueva York.

Pero los recursos mencionados no siempre eran suficientes, por lo que Velázquez buscaba el trabajo compartido, sin más requisito para los colaboradores que seguir sus directrices, respetar su estilo y permitir intervenciones correctoras. De esta manera, obtuvo asistencia y cooperación bajo las modalidades siguientes:

- Iniciación ajena y terminación propia, variante que los críticos de arte asignan al retrato de Felipe III a caballo.
- Comienzo por Velázquez y acabado por ayudantes, como se supone para los minuciosos y delicados bordados de los vestidos de las Reinas y los arabescos de las gualdrapas de sus monturas.
- Diseñado esquemático por Velázquez y ejecutado por algunos de sus discípulos con retocado final del maestro. La referencia mayormente consecuente es el "caballo de las cinco patas", del retrato ecuestre de Felipe IV.

Todos estos motivos revelan y explican la frecuencia de arrepentimientos o correcciones (*pentimenti*) denunciadas en los caballos velazqueños; no obstante, se trata de una concepción idealizada y no una copia del natural. A Velázquez lo que verdaderamente le preocupaba era la fidelidad del personaje, por eso sus detractores dicen que "toda su habilidad se reduce a saber pintar una cabeza". Salvando la maledicencia, es comprensible que diera primacía y particular atención a los retratos de sus personajes, dejando los caballos como peana de presentación, sin pretender extraerla del natural pero conseguidos con la maestría de su arte. Aquellos manifiestan gran afinidad de grupo, que no puede interpretarse como tipo zootécnico y mucho menos atribuirles parecidos o identidades con el prototipo español o el morfotipo de sus cruzados. Todo esto queda en completa evidencia por la observación de los lienzos, cuyas enseñanzas recogemos seguidamente a título de reseña comentada, no sin reconocer plenamente que, con autoría absoluta o compartida, la totalidad de las pinturas objeto de nuestro estudio descubren y expresan un modelo singular de caballos, de concepción única y expresión uniforme.

LOS CABALLOS

Todos los cuadros mencionados con anterioridad se encuentran en el Museo del Prado de Madrid, y sus rasgos sobresalientes o particularidades más manifiestas serán reseñados como puntos de referencia sobre los que basamos nuestra tesis.

1. Retrato ecuestre del rey Felipe III (lienzo 300 x 314 centímetros).

Se trata de un caballo entero -el único que muestra sus atributos sexuales masculinos-, tordo, en actitud de levada o corveta.

Este caballo es de cabeza relativamente reducida; con orejas pequeñas y puntiagudas; los ojos saltones; cara empastada y con abundantes arrugas; ollares redondos; hocico de liebre o conejuno -aguzado u surcado-; y el labio superior estrangulado.

El cuello es corto, de tal manera que la anchura del ahogadero de la cabezada acentúa y da apariencia de engarce anterior no demasiado correcto.

Su tronco es voluminoso, corto y ventrudo. La grupa igualmente corta, de cola despegada -maslo no encajado.

Las extremidades son correctas, con antebrazos largos y cañas cortas. Sus tendones empastados, especialmente del pie izquierdo.

La capa torda, extraordinariamente bien conseguida, es cenizosa en la parte anterior y vinosa hacia atrás. Sus cascos oscuros, los cuales demuestran la uniformidad de la capa y ausencia de calzados. Por otra parte, es importante destacar el desarrollo de la crinera, aparentemente sobre la tabla derecha, si bien hace suponer la disposición en doble vertiente.

2. Retrato ecuestre de la Reina Margarita (lienzo 297 x 309 centímetros).

En el Catálogo que nos sirve de documento básico, figura este caballo calificado de hacanea baya, pero no es ni una ni otra.

Según el DRALE, hacanea es "la jaca mayor que lo habitual pero menor que el caballo y más apreciada que lo normal". En el mundo hípico es definida como tal la montura informal o menos convencional, comúnmente reservada para las mujeres. Isabel de Portugal (1503 - 1529), para su matrimonio con Carlos I de España, hace su presentación según el Padre Flores de la siguiente manera: "*A menos de 30 pasos antes de la raya fronteriza salió la emperatriz de la litera en que venía, subiéndose en una hacanea blanca*". Igualmente, los historiadores describen a María de Portugal (1525-1545) en ceremonia similar, contemplando la entrega de sus credenciales "desde lo alto de una hacanea".

Posiblemente, la condición femenina del jinete hace considerar su montura como hacanea, pero la morfología de este ejemplar escapa de la convencional de aquéllas. En consecuencia, resulta un caballo de artificio extraordinariamente conseguido por el gran pintor y adecuado para el caso, aunque sea el menos pomposo de los caballos velazqueños, que más parece propio asiento de la realeza y fuerte percha de generosas gualdrapas.

Tampoco es de capa baya, por el tono general; y si nos atenemos al de los cabos, se trataría de un alazán. Pero la extraordinaria extensión de los calzados, que sobrepasan la rodilla, afectan los antebrazos y alcanzan el pecho. Junto con las grandes marcas de la cabeza y la mancha blanca del cuello, autoriza el diagnóstico de capa pía, que en aquella época ya era utilizada esta designación francesa para la capa overa o pinta española. Góngora (1561-1627) en el *Romancero burlesco* cita una yegua "*remendada en pía*" y Lope de Vega (1562-1635) señala otra yegua pía en las caballerizas del *Duque de Visedo*. Precisando algo más, podemos concluir -por la topografía y extensión de las manchas blancas- que se trataría de un alazán pío según la terminología antigua, o tobiano en alazán de acuerdo con la moderna.

La limitada superficie corporal puesta al descubierto denuncia cabeza pequeña y triangular, orejas encanutadas y puntiagudas, cara muy larga, ollares no coincidentes con el aire de paso lento. Por lo que respecta al cuello, éste es cortísimo, de pichón –arqueadura crineal alta. En cambio, el pecho es desproporcionadamente amplio en anchura y altura. Por su parte, es sobresaliente el trascorvo -rodilla situada por detrás de la línea de aplomo- de la mano derecha. No obstante, los brazos son largos y con cañas cortas, propias de los caballos veloces y de salto, que no parecen facultades de este ejemplar.

Completamos la reseña de los faneros después de describir e identificar la capa, consignando el extraordinario desarrollo de la crinera, sobre la derecha, en contraste con el mermado tupé, empequeñecido por la escarapela de la frontalera. También anotamos la impropiedad de que siendo el caballo calzado tenga los cascos oscuros.

Estamos seguros que este caballo, por cualquiera de sus rasgos y morfología de conjunto, no entra en el cálculo de los que les atribuyen adscripción a la raza española o de sus cruzados, por ello también nosotros lo damos por descartado.

3. Retrato ecuestre de Felipe IV (lienzo 301 x 304 centímetros).

Es éste un caballo castaño propio, en posición de corveta o levada, con cabeza grande y pesada, de perfil convexo, casi acarnerado, aunque la muserola rompe su continuidad o expresión general. Las orejas son pequeñas o de poni, y sus ojos fieros –que descubre mucho el color blanco de la esclerótica.

El cuello es muy corto, y está mal unido a la cabeza por efectos del ahogadero que es muy ancho. La convexidad del borde traqueal no es coincidente con la cerviz, pero si supone un buen recurso pictórico para facilitar y armonizar la continuidad del cuello con el pecho.

El tronco es masivo, más bien largo; la voluminosa silla deja al descubierto toda la región lumbar, que es exageradamente cuesta arriba, a cuya imagen contribuye la posición de la baticola. La grupa del caballo es inclinada y la palomilla extraordinariamente larga. El nacimiento de la cola es bajo y despegado, con el maslo estrangulado casi en ángulo recto, por eso aparece en posición contraria a la que correspondería por la inclinación de la grupa.

En cambio, existe una armonía entre los diámetros longitudinales de brazos y piernas con las cañas. Sin embargo, las cuartillas son cortas. En

cuanto a la a estructura de los radios libres, ésta no está ajustada, aunque el juego de luces y sombras sea maravilloso, pero altera la normalidad anatómica y determina aparentes taras -sinovitis serosa de la mano izquierda, tendinitis de la mano derecha.

Los cabos -crinera y cola- se caracterizan por su abundante dotación pilosa. La capa castaña descubre particularidades de careto y cuatralbo muy alto, recurso que, según los críticos de arte, es buscado para facilitar la perspectiva, resaltar y alejar la figura dentro de su entorno. Agregaremos, además, que la capa es castaña propia y no "baya de crines y cola negra" como indica el Catálogo, pues si bien todos los bayos son de cabos negros, el color general dista mucho del amarillento o pajizo propio de la capa que lleva ese nombre.

Inspirada en esta pintura y más ajustada con la realidad, por la inclusión de rasgos propios de la raza española, tenemos la estatua de Felipe IV esculpida por Tacca, situada en la Plaza Mayor de Madrid.

Los tratadistas afirman que está probado que este caballo es idéntico al que aparece en *Las Lanzas* de las tropas españolas. Entendemos que desde el punto de vista exteriorista, es difícil concebir tal conclusión, por imposibilidad comparativa de las regiones corporales visibles en ambos.

Finalmente, reiteramos que este caballo es el más acusado ejemplo de los arrepentimientos o *pentimenti* ya mencionados, de aquí el apelativo "cinco patas" por haber sido rectificada la posición de la posterior izquierda sin lograr borrar totalmente las señales de la primitiva.

4. Retrato ecuestre de la reina Isabel de Francia (301 x 314 centímetros).

Para la mayoría de los expertos se trata de uno de los trozos pictóricos más extraordinarios de Velázquez. Desde el punto de vista zootécnico, este cuadro resalta por su naturalidad y por ser el menos sofisticado.

De cuanto deja ver la pintura cabe definirle como tordo en fase de blanco, de cabeza noble y aceptablemente proporcionada, si bien con ojos fieros. El cuello es un poco cargado, pero aceptable, tanto en perfiles como en la unión con la cabeza. Destacan las extremidades de antebrazos largos y las cañas cortas, al igual que las cuartillas.

La particularidad más atractiva y singular de este caballo recae en las manchas rosadas bien visibles en el cuello y, más discretamente, sobre la zona inferior de la cabeza, por lo que cabría estimarla como overa en por-

celana, ajustados a la terminología de la época para las capas manchadas o remendadas, entendiendo como fondo el blanco porcelana -pelo blanco sobre piel oscura- en el que recae las manchas rosadas -pelo blanco sobre piel despigmentada. Pero tal interpretación, para ser acertada, será obligado admitir que el ejemplar en edades anteriores debía haber sido pío en tordo -overo en tordo-, posibilidad que invalida al mecanismo genético de las capas. Entonces habrá que reconocer e interpretar como una singularidad más de los caballos velazqueños.

Concluimos la apreciación faneróptica aludiendo al extraordinario desarrollo de la crinera, especialmente manifiesto en el flequillo. Resulta difícil concebir un caballo de servicio y manejo convencional, aunque las prestaciones sean de lujo, con tan lujurioso tupé.

5. Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos. (209 x 115 centímetros).

Velázquez presenta al príncipe montado en un retaco de impetuoso galope interrumpido en posición levada. Es de un aire impropio para la montura de un niño, quien adopta postura forzada por rigidez vertical, completamente antagónica con la marcha.

Sin entrar en otros detalles y centrada la atención sobre el caballo, sólo tomamos en cuenta la calificación del mismo como jaca baya que figura en la documentación básica.

Para el color destacamos una vez más el error de denominar las capas castañas como bayas; no obstante, en cuanto al tipo de jaca conviene alguna matización. Descartando la variante de jaca vaquera o jaca colina, de la que se encuentra muy lejos y ajustados a la terminología antigua. El DRALE define como jaca "todo caballo cuya alzada no llega al metro y medio" o también "caballo castrado de poca o mediana alzada". Sin embargo, en Hipología, el término antiguo de jaca equivale al moderno poni; o sea, aquellos con alzada a la cruz de 1,47 metros como máximo.

España disponía, y aún conserva, razas de caballos que responden al concepto de jaca –como la asturiana, gallega, pottoka, losina, etc.- bajo el imperativo de la alzada. Pero estas razas eran completamente distintas del caballo que monta el Príncipe Baltasar Carlos, el cual es igualmente diferente de los ponis europeos. En consecuencia, hay que enjuiciarle como un producto más salido del genial pincel velazqueño.

Por desarrollo corporal, sin tomar en cuenta otros caracteres, este caballo queda descalificado como de raza española, o cruzado de la misma con otras extranjeras y paralelamente de nuestro estudio.

6. Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares (lienzo 313 x 239 centímetros).

Se trata aquí de un caballo castaño encendido, hito, en posición levada, gran masa corporal y muy gordo.

La morfología regional no aporta detalles particulares. Sin embargo, hacen excepción el cuello, muy corto, y la grupa, aparentemente de potro o doble, casi horizontal -sí bien la baticola es elemento deformante al respecto-, y cola despegada -opuesta al aire del caballo. Es singular la depresión o hundimiento del muslo, a manera de golpe de lanza, al parecer introducido por el pintor para resaltar los reflejos de la capa, la cual por ser uniforme y sin marcas blancas, contrasta con la mayoría de los caballos velazqueños de ese mismo color.

Para los tratadistas, se trata del caballo más próximo al prototipo de la raza española. Según Palomino (1974, en la bibliografía básica) "*es un caballo andaluz que bebió del Betis, no sólo la ligereza con que corren sus aguas, sino la majestad con la que camina*". Verdaderamente, la licencia poética no es coincidente con la realidad étnica, como veremos luego, ni reflejada la adjetivación en la morfología.

7. *La rendición de Breda* o *Las Lnazas* (lienzo 307 x 367).

Esta pintura aporta dos singulares representaciones equinas: una con las tropas españolas y otra junta a las holandesas, altamente interesantes para nuestro estudio.

La autoridad, maestría y genialidad de Velázquez queda bien de manifiesto en este formidable cuadro, considerado según Justí -documentación básica- como "el mejor de la historia que se ha pintado en el mundo." Sin dudar de ello, para nuestro objetivo es forzoso dicotomizar el armonioso conjunto.

El caballo de las tropas holandesas destaca por su gran talla, con cabeza cirtoide, tupé en tirabuzón, orejas de poni, ojos fieros y grandes, de careto castaño. Aunque Velázquez no pintara los caballos al natural, evidentemente conocía los de raza Frisona –que al parecer eran abundante en los efectivos oficiales- y no quiso pasar la ocasión sin recordarla junto

con las tropas de su origen, si bien por el encuadre no es posible reconocer el gran desarrollo de las cernejas, que es carácter típico y definidor para la raza que nos ocupa. Tampoco se puede asegurar que la capa de entonces fuera únicamente negra como en la actualidad y, considerar el color rojo general y blanco particular de las marcas, como licencia del pintor por exigencias artísticas. Entonces, sólo serían caracteres raciales identificables la gran alzada y la expresión de la cabeza.

Más difícil interpretación tiene el ejemplar situado en el campo español, que para nosotros es una yegua, como tenemos dicho en otras ocasiones. Protagoniza el ángulo inferior derecho del cuadro. Es de formato grande y silueta afeminada con cargo al perfil superior de la grupa, la gran anchura de las ancas y la extensión de las caderas; todo ello con la reserva del relativo diformismo sexual propio de la especie y la amplísima representación de los castrados.

La fracción corporal visible no da más detalles que los señalados para la capa, por lo que nos parece un tanto aventurado, como quedó dicho, el identificar esta figura con el caballo de Felipe IV, a1 menos fundándose en los rasgos morfológicos y principios zootécnicos extraídos de ambas pinturas.

IDENTIDAD RACIAL

Reiteradamente hemos negado la adscripción de los caballos velazqueños a la raza española, o sus cruzados con otras extranjeras. Para tal fin, destacamos las particularidades excluyentes, pero el falso imperativo histórico contrario nos exige argumentación mayormente precisa. Para la misma, emplearemos la estructura que siempre seguimos en los estudios etnológicos; es decir, caracteres generales -perfil, tamaño, proporciones, masa, hueso y faneróptica- juntamente con los regionales -cabeza, cuello, tronco y extremidades-, sin que ello signifique obligada alusión de todos y cada uno de los parámetros, sino sólo de aquellos con valor diferencial para sentar el encuadre racial, o lo que es igual, descartar la falta de identidad con la raza española y sus cruzados.

Así pues, las pautas señaladas serán comunes para la crítica sobre raza pura, y también como cruzados. Sin embargo, no son tomadas en cuenta las posibles aptitudes funcionales de estos caballos, deducibles por correlaciones anatomo-fisiológicas, porque aunque interesantes, no serían aplicables al diagnóstico racial.

Recusado como raza española

Cualquiera que conozca el prototipo de la pura raza española, le parecerá desafortunado el intento de incluir dentro de la misma los caballos velazqueños. Las divergencias e incluso el antagonismo son evidentes, como veremos inmediatamente siguiendo el esquema anunciado.

El perfil de los caballos velazqueños es convexo, cuando no francamente acarnerado, denunciable, bien directamente -retrato ecuestre de Felipe IV- o ya deducido por la ley de las correlaciones orgánicas y de la armonía corporal. Es, además acusadamente coincidente con las curvaturas cervicales, grupas redondeadas y caídas, tendencia de las extremidades a la reunión, etc. Tal modalidad aloidea, nunca fue propia de los caballos de silla autóctonos, aún en su versión como raza española independiente de la raza andaluza que estaba vigente durante la época velazqueña.

En cuanto a la heterometría, estos caballos aparecen atacados y masivos, pero no grandes, según cabe deducir de las relaciones o comparaciones con el formato del jinete. No obstante, es oportuno avisar sobre las diferencias entre tamaño y masa corporal. La eumetría de la raza española no es coincidente con la pomposidad anatómica velazqueña. De la misma manera que la brevimorfosis de ésta no coincide con el tipo mesomorfo de aquella.

La disconformidad sigue siendo notable respecto a la masa, que sin ser pobre para la raza española, queda muy por debajo de la hipertrofia muscular y exagerada expresión de los diámetros transversales de los caballos velazqueños, potenciada por la excelente condición -excesivamente engrasados.

Por otra parte, el hueso, como resultado comparativo o por la propia estructura, es exiguo en los caballos velazqueños y queda por debajo del manifestado para la raza española.

Las divergencias son todavía mayores para los faneros, en su doble manifestación: cabos y capa. En cambio, la crinera y cola muestran un desarrollo sorprendente y mucho más teniendo en cuenta los criterios de la época. Las recomendaciones de entonces para elegir sementa1es eran: "*se procurará que no tenga muchas crines, porque por ello suelen ser aborrecidos de las yeguas, como ha manifestado la experiencia*" (J. Martres, *Introducción sobre el régimen y gobierno de la cría caballar en España*, 1826; recopilación hasta 1879, omitiendo lo derogado). La disparidad alcanza expresiones definitivas sobre las capas. Es cierto que Velázquez respeta las propias de la raza

española -torda y castaña-, ya que la hacanea alazana pía quedó excluida de este encuadre étnico, y aunque el color no es atributo imperativo de pureza racial, salvo excepciones, es indudable que los caballos velazqueños estén sobrecargados de marcas blancas -caretos y calzados- que nunca fueron distintivos de la raza española, como demuestra la amplísima bibliografía que es obvio reseñar. La selección natural primigenia y la dirigida con posterioridad, operaba en contra de las marcas blancas, por cuanto resultan francamente inconvenientes en climas secos y calurosos como los nuestros. Así pues, los cascos blancos, propios de las extremidades alzadas complican el herrado, facilitan la pérdida de las herraduras y predisponen al desportillado, la infosura y otras patologías del pie. Los blancos de la cabeza, sobre todo si incluyen las áreas perioculares, reducen las defensas de los ojos frente a los rayos solares y provocan el lagrimeo; esto último provoca una atracción sobre toda clase de insectos. Consecuentemente, no es casualidad o puro capricho que la cabezada española vaya provista de mosquero.

Por otro lado, el distanciamiento de la raza española y los caballos de Velázquez es también manifiesto en los caracteres regionales y, precisamente, para aquellos de mayor valor etnológico.

El tamaño de la cabeza, desproporcionadamente pequeño, frente al formato general, no sólo es rasgo de desequilibrio corporal, sino de incoordinación con la raza española, así como otros caracteres generales de la región cefálica (forma, perfil, proporciones, inserciones, etc.). Pero la discordancia se nota más en las subregiones. Los ojos grandes, saltones, redondeados a flor de cara y fieros, son impropios de la raza española. Las antiguas recomendaciones ya indicaban que "no se vea el blanco". En cambio, los ollares de forma redondeada, no corresponden a esta última, que tampoco guarda semejanza para el hocico.

El cuello de los ejemplares velazqueños está muy próximo al de los caballos de tiro y resulta imposible para los de silla. Las tablas convexas y el borde traqueal con la misma curvatura, tampoco dicen nada en su favor como monturas. No será necesario añadir que son distintivos desconocidos para la raza española.

Del tronco en general, no podemos sacar más conclusiones que la discrepancia con el volumen del vientre, inadecuado para cualquier montura y mucho más de las alojadas en las cuadras reales, para los que cabe suponer generoso arcón de cebada. En visión parcial, las grupas difieren por exagerada dimensión de los diámetros transversales, desproporcionada

longitud de la palomilla y mucha inclinación, que si bien condicionan el nacimiento de la cola baja, ésta no siempre alcanza el encajado correspondiente.

Sin reparar en la estructura anatómica aludida, las extremidades manifiestan proporciones diametralmente opuestas: los brazos son largos y las cañas cortas en los velazqueños; aunque sucede lo contrario para la raza española.

En resumen, el análisis pormenorizado de los rasgos morfológicos generales y regionales de los caballos velazqueños, y su comparación con el prototipo de la pura raza española, autoriza excluirlos con toda propiedad de este último encuadre etnológico.

RECHAZO DEL ORIGEN CRUZADO

El principal argumento en contra de esta tesis viene dado por la propia apreciación de la morfología de los caballos velazqueños. Cualquier persona medianamente conocedora de la etnología caballar, ante el compromiso de identificar su raza, vislumbraría cierta intervención de las razas de tiro sobre la española, lo que supondría un auténtico absurdo. Por el contrario, el que resulte un tanto apercheronado, es consecuencia de la concepción y destino que les daba el maestro. Entonces para descifrar el posible cruzamiento, aunque sea en síntesis, habrá que abordar la problemática del mismo en cuanto a fines y razas utilizadas.

Para la primera cuestión, es indudable que no se pretendía obtener un caballo de trabajo estando éste resuelto por los bovinos en el área agrícola y el ganado mular en los servicios. Por tanto, el recurso del cruzamiento perseguía un caballo fundamentalmente carrocero de lujo, a la vez que disponer de un tipo acorde con el generalizado para la caballería de los ejércitos europeos. Con este fin, se aprovechaba como base materna la raza española y se pretendía darle mayor alzada y potencia, para así disponer de enganches lujosos capaces de marchar dignamente por las empedradas y difíciles calles urbanas, y las no menos complicadas vías interurbanas, sin contar con las exigencias de la moda de "tiros largos", recientemente introducida en la Corte.

Por otra parte, no será necesario recordar que el programa de cruzamiento, de pura y única concepción oficial, tuvo escaso eco popular y, posiblemente, poca incidencia sobre la concepción que tenía Velázquez de sus caballos. Ya dijimos -Sánchez Belda- "*que entró en la Corte pero no en los*

cortijos." En cualquier caso, afectó muy poco al efectivo andaluz, aunque puede que lo hiciese sobre la otra fracción autóctona de silla -llamada española entonces-, como era de esperar por razones distintas.

Queda por enumerar, finalmente, las razas extranjeras importadas con cargo al programa. La literatura contemporánea menciona exclusivamente dos: *Frisona* y *Napolitana*, porque no se pueden tomar en consideración las vagas e imprecisas referencias eruditas al tronco centroeuropeo, caballo germánico, etc.

La raza *Frisona* tuvo el protagonismo del cruzamiento sobre el horizonte caballar del momento, y así es como queda reflejado en la literatura contemporánea. Por su parte, D. García Medrano, Procurador en Cortes, preocupado por la mejora de la raza autóctona, en la sesión de 4 de mayo de 1595 propone "*para ayudar a que la raza y la cría del caballo español venga en aumento, ninguna cosa sería de tanta importancia como suplicar fuera servido que no entraran en el Reino caballo frisones*." Su presencia la denuncia Cervantes con el lacayo Tosillo, montado en un caballo que "*mostraba ser frisón, ancho, de color tordillo, de cada mano y pie le pendía una arroba de lana"* (*El Quijote*, segundo, IV) Por su parte, Lope de Vega, en *Jerusalén conquistada*, señala "*caballos frisones que huellan la tierra*"; y Quevedo, en *El Buscón*, calibra la parca dieta de los pupilos de Mosen Cabra, diciendo que entraban como frisones y salían bien ligeros. En otra ocasión, menciona una montura que

> *"…moría de su amo*
> *y su amo del frisón."*

De mestizos germano-andaluces se ha estimado los caballos velazqueños que, en la correcta terminología etnológica, serían friso-españoles o hispano-frisones. Una vez que hemos entrado en este terreno, veamos los pocos fundamentos del supuesto. Ciertamente, a la luz de los conocimientos actuales o del momento evolutivo de ambas razas, no es posible establecer rasgo alguno coincidente, ni de encontrar en sus mestizos caracteres de convergencia por dominancia o fusión genética. En contemplación retrospectiva, la independencia de los caballos velazqueños de los mestizos hispano frisones queda de manifiesto en el cuadro de *Las Lanzas*, interpretado como la única ocasión del pintor para representar los cruzados después de una larga ocupación española de los Países Bajos y de la influencia de sus caballos sobre la raza Frisona. No lo hace; si bien tuvo especial interés por destacar el gran formato del ejemplar adscrito al ejército holandés.

Resulta improcedente admitir que las marcas blancas, abundantes y extensas de los caballos velazqueños, fueran procedentes de la raza frisona cuando hoy es de capa negra uniforme y generalizada. Y es también de general conocimiento, la imposibilidad de eliminar las particularidades señaladas, por mucha que sea la presión selectiva sobre cualquier población primitiva manchada. Por tanto, la subsiguiente aportación por vía española resultaría prácticamente imposible. Así pues, los críticos de arte consideran estas marcas recursos pictóricos como quedó dicho, y no como copia de la realidad.

Por otra parte, otros caracteres morfológicos presentes en los caballos velazqueños no se dan en las razas parenterales del supuesto origen cruzado, como los ojos saltones; y mucho menos en los llamados fieros, los ollares redondeados, las orejas pequeñas, etc. A la inversa, faltan las cernejas abundantes como herencia obligada de la Frisona -de aquí la hiperbólica expresión de Cervantes anteriormente recogida.

La raza Napolitana tiene antecedentes muy restringidos y nada impactantes. Sólo conocemos la referencia de Cervantes en *Cipión y Berganza*, de uno "*que hacía corvetas como caballo napolitano*."

Su presencia en España es puramente casual, derivada de dos personajes igualmente de este origen, con más interés en promocionar sus caballos que perfeccionar los españoles. Se trata de TIUTI, nombrado director de la cría caballar y FARlNELLI, el gran cantor eunuco de Felipe IV con gran predicamento en la Corte, quien, según Vallejo Nájera -*Locos egregios*- "*favoreció la importación de caballos napolitanos para la mejora de la yeguada real*." Pero el proyecto verdaderamente tuvo poco éxito y no salió de los ámbitos oficiales, por lo que el morfotipo de los cruzados no debería ser muy diferenciado, ni extendido, razones suficientes para descartarlos como modelo de Velázquez.

Concluimos con un argumento definitivo y válido para la crítica de ambas teorías. Está basado en el contraste entre los caballos velazqueños y los de pura raza española contemporáneos, como el representado en el retrato ecuestre de Felipe II; pintado por Rubens "*en su viaje de 1628, seguramente ante los ojos de Velázquez"* (documentación básica). La referencia no sólo avala cuanto queda dicho, sino que prueba la existencia de excelentes caballos de raza española pura, como el de la muestra citada y su conocimiento por Velázquez que también convivió desde niño en su ciudad natal con las famosas estirpes andaluzas, a los que no estimó en beneficio de sus propias concepciones.

CONCLUSIÓN

Definitivamente, los caballos velazqueños no eran de raza española ni cruzados de la misma con otras, importadas en su época. Presentan un arquetipo propio, uniforme y con afinidad de grupo. Tienen el gran mérito de estar integrados en maravillosas muestras pictóricas de concepción y belleza universalmente reconocidas y, en algunos casos, no superadas en la historia de este arte.

A nosotros corresponde resaltar desde el punto de vista zootécnico que, si bien carecen de identidad etnológica real, no por ello de relevantes méritos representados por detalles difíciles de contrastar en figuras semejantes, incluso con los adelantos de las técnicas fotográficas modernas. Valgan de ejemplos, los reflejos de las capas castañas, la fidelidad de las capas tordas, la exacta precisión anatómica de descanso para el caballo de *La rendición de Breda*, los pormenores de las marcas blancas -sobre todo de la cabeza-, las particulares expresiones de los ojos, etc.

En definitiva, son caballos verosímiles -no determinaciones abstractas-, como el imponente del *Guernica*, de otro genio español de la pintura universal. Su originalidad ha motivado la atención de muchos hipólogos y el propio trabajo que ahora concluye.

Felipe III, a caballo. Velázquez. Museo del Prado (Madrid)

Las Lanzas. Velázquez. Museo del Prado (Madrid)

Margarita de Austria a caballo.
Velázquez. Museo del Prado (Madrid)

El Príncipe Baltasar Carlos, a caballo.
Velázquez. Museo del Prado (Madrid)

Isabel de Francia a caballo. Velázquez. Museo del Prado (Madrid)

Felipe IV a caballo. Velázquez. Museo del Prado (Madrid)

El Conde-Duque de Olivares. Velázquez.
Museo del Prado (Madrid)

Retrato de Felipe II. Rubens.
Museo del Prado (Madrid)