

Recibido en: 30/08/2012
Aceptado en: 23/07/2014

LOS CABALLOS EN LA CORTE DE FELIPE IV Y SU PROTAGONISMO EN LA PINTURA

HORSES AT THE COURT OF PHILIP IV AND THEIR ROLE IN PAINTING

MARÍA DEL MAR DOVAL TRUEBA y NICOMEDES SÁNCHEZ CAMACHO
Investigadores independientes

Resumen

Tradicionalmente se ha considerado que los caballos, en los retratos ecuestres, seguían modelos de grabados. Sin embargo, un estudio de estos animales nos ha permitido descubrir seres individualizados con personalidad propia. En los archivos consultados, aparecen listados con nombres y reseñas, por lo que hemos podido identificar algún posible nombre y entender aún más el sentido del retrato ecuestre. La abundancia de éstos nos lleva a centrarnos en alguno de los retratos más significativos de la época estudiada.

Palabras clave

Pintura barroca. Siglo XVII. Retrato ecuestre. Caballos. Corte de Felipe IV.

Abstract

Horses in equestrian portraits have traditionally been considered inspired by engraved models. A study of these animals might however show them as individual beings with their own personality. In the archives consulted, they appear listed with names and reviews, so we have been able to identify several possible names which may help us better understand the meaning of equestrian portrait. The abundance of these names has led us to focus on one of the most significant portraits of the period studied.

Keywords

Baroque Painting. 17th century. Equestrian portrait. Horses. Court of Philip IV of Spain.

Los reyes, en sus retratos, han aparecido acompañados de objetos que mostraban sus atributos y también lo han hecho con animales, especialmente perros y caballos. Desde el emperador Carlos V, los monarcas españoles han sido representados por los pintores de Cámara en espléndidos retratos ecuestres. Tiziano, Rubens, Velázquez, Luca Giordano o Goya, entre otros, pintaron a los

monarcas de su tiempo montando magníficos caballos para, de esta manera, mostrar la grandeza de los mismos. Pero no se trataba de cualquier montura, sino de animales con nombres propios y con una relación tan íntima con su jinete, que éste no querría aparecer a lomos de otro que no fuera su propio caballo. Un análisis detenido de los documentos encontrados en varios archivos, especialmente en el de Reales Caballerizas del Archivo General de Palacio y el de la Casa de Alba, nos lleva a plantearnos el protagonismo de estos seres. La documentación se centra en la época de Felipe IV, de la cual encontramos bastantes retratos ecuestres salidos en su mayoría de los pinceles de su pintor de Cámara, Diego Velázquez.

Liedtke y Moffitt fueron los primeros en relacionar los grabados de Jan van der Straet, “Stradanus” (1503-1605), y Antonio Tempesta (1555-1630) con retratos ecuestres de la época objeto de estudio¹. Los autores han visto la fuente de inspiración de los retratos de la Familia Real -y de Olivares, su todopoderoso valido- en las posiciones en corveta con las que aparecen representados los césares romanos. Más recientemente, Sabina de Cavi ha considerado los grabados realizados por Cornelis Anthonisz (ca. 1505-1553), en los cuales aparecen representados Carlos V e Isabel de Portugal, como la fuente de inspiración de los cuadros de los reyes pintados para el Salón de Reinos².

La fidelidad a la realidad de la pintura española y, más en concreto de los retratos de Velázquez, pintor protagonista de la época estudiada, así como las referencias de caballos encontradas en la documentación relativa a las Caballerizas Reales, nos llevan a plantearnos que estos animales eran objeto de retratos tan exhaustivos como los de seres humanos con ellos representados. La observación detenida de los mismos permite llevar a cabo su identificación, al tratarse de seres claramente definidos con unas características que los hacen únicos, como única es la raza a la que pertenecen, la Pura Raza Española o P.R.E. Los documentos nos los muestran como objetos de regalos valiosísimos, de ahí la preocupación por conservarlos³.

¹ LIEDTKE, W. y MOFFITT, J. F., “Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait”, *The Burlington Magazine*, 123, 942 (septiembre 1981), pp. 529-541. Dichos autores toman grabados de la serie de *Los Césares* de Antonio Tempesta (Nueva York, *The Metropolitan Museum of Art*, Harriet Bribanes Dick Fund.), para hacer referencia a dos retratos ecuestres de Velázquez. *Nerón*, relacionado con *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (Museo del Prado, P. 1180 L. 209 x 173 cm.) y *Julio César a caballo*, donde la postura del animal se puede relacionar con el *Retrato ecuestre del conde duque de Olivares* (Museo del Prado, P.1181, l., 313 x 239 cm). Julián Gállego se hace eco de los mismos en GÁLLEGO, J., “Catálogo de pinturas”, en *Velázquez*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 243 y 257.

² CAVI, S. de, “Nuova fonti per l’iconografia equestre del Salon de Reinos di Velazquez al Buen Retiro (1628-1634/35)”, *Locus Amoenus*, 11 (2011-2012), pp. 129-149.

³ Relacionado con el mundo de los caballeros, caballos y armaduras, véase QUONDAM, A., *Cavallo e cavaliere*, Roma, 2003. Para la morfología de los caballos, ver también: CASTRILLO MAZES, F., “El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austrias”, *MILITARIA. Revista de Cultura Militar*, 2 (1990), pp. 43-66; CÁRDENAS OSUNA, M. A. de, “Hierros y caballos P.R.E. famosos”, *El*

Debemos a Felipe II la creación del caballo andaluz y, por extensión, de la raza española a partir de los caballos cartujanos. El rey, gran amante de este tipo de animales, encargó a don Diego López de Haro, I marqués del Carpio, la creación de las Caballerizas Reales de Córdoba (1570), siendo la yeguada allí formada el origen de la mencionada raza. En 1586, el Virrey de Nápoles, don Pedro Téllez-Girón y de la Cueva, duque de Osuna, inició la construcción de las Caballerizas de Nápoles. Muchos de estos caballos llegaron posteriormente a nuestro país y constituyeron un complemento importante para la cuadra equina autóctona. El resultado del proyecto en España fue extraordinario. Su aprecio fue tal que estos caballos nunca se destinaron a otros usos que no fueran el privado de la Corona y la compra de voluntades, a través de regalos a reyes y nobles.

La Corona también poseía la Yeguada de Aranjuez, formada por las yeguas de la Orden de Santiago, cuyo patrimonio había revertido en aquella, y otro rebaño en Valladolid. Sin embargo, su calidad no era comparable con la de Córdoba. Otro complemento eran los caballos procedentes de Cerdeña.

La época de Felipe IV (1621-1665) es importante en cuanto a la documentación relacionada con el mundo ecuestre. Ya desde comienzos de su reinado, encontramos informaciones que se pueden aplicar a los retratos estudiados. En 1622, aparece en los documentos conservados en las Reales Caballerizas una queja sobre que “los caballos están muy gordos de barriga”⁴. La falta de ejercicio y el hecho de que estuvieran sueltos, lo que les llevaba a comer sin parar, son los motivos de esos vientres tan abultados retratados por Velázquez. Tenemos un testigo de excepción algo posterior, pero que manejaba informaciones del momento; Madame d’Aulnoy, en su “Relación del viaje de España”, afirma:

“me han dicho que cuando el rey se ha servido de un caballo, por respeto, nadie lo monta jamás. Ocurrió que el Duque de Medina de las Torres había comprado un caballo en veinticinco mil escudos, que era el más hermoso y el más noble que jamás hubiesen visto. Lo hizo pintar; el rey Felipe IV vio el cuadro y quiso ver el caballo. El duque le suplicó que lo aceptara; pero él lo rechazó, porque dijo que no se podría servir de él mucho, y que como nadie se serviría de él después de que él lo hubiese montado, ese caballo perdería su vigor”.

El párrafo, perteneciente a una de sus cartas, está fechado años después, en Madrid, a 29 de marzo de 1679⁵. El testimonio de Madame d’Aulnoy es interesante también porque habla de más cuadros donde el protagonista es el caballo. Este comentario permite justificar la existencia de pinturas donde sólo aparece

campo. Boletín de información agraria, 135 (1996), pp. 11-34; AGÜERA CARMONA, E., “La conformación morfológica y otros aspectos ecuestres de los caballos de Velázquez”, en URQUÍZAR HERRERA, A. y VILLAR MOVELLÁN, A. (coords.), *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones*, Actas de las I Jornadas de Historia del Arte, (Córdoba, abril, 1999), 2002, pp. 205-211.

⁴ Archivo General de Palacio (AGP), Sección Administrativa (Admva.), Caballerizas, legs. 1061 y 1081, ff. 24 y 32 respectivamente.

⁵ D’AULNOY, M. C., *Relación del viaje de España*, Madrid, 1986, p. 231.

un animal. Puede tratarse de un dibujo previo, una manera de hacer mano y prepararse para pintar otro cuadro, pero también podemos encontrarnos ante un auténtico retrato de la montura favorita de determinado aristócrata quien, dadas las excepcionales calidades de la misma, decide inmortalizarla. En este sentido, en el Palacio Real de Madrid se conserva el retrato de un caballo tordo en corveta pintado por Velázquez (l., 3,10 x 2,45 m) que podría responder a un motivo similar. Procedente de la Colección del Marqués de Salamanca, fue identificado por el Marqués de Lozoya, quien hizo suprimir una figura de Santiago pintada con posterioridad⁶.

Este tipo de lienzos es más frecuente de lo que pudiera parecer, pues se recoge en inventarios de pintores como el propio Velázquez u otros relacionados con él, como Martínez del Mazo, Burgos Mantilla o Antonio Puga, en cuyo inventario de bienes realizado con motivo de su fallecimiento se registra un retrato del Duque de Medina de las Torres; por las fechas, posiblemente se trate del mismo aristócrata mencionado por Madame d'Aulnoy⁷. A todos ellos nos referiremos de nuevo más tarde⁸.

A principios de agosto de 1622, el Duque de Medina Sidonia, primo del Conde-Duque, mandó al rey venticuatro caballos de pura raza con sus jaeces y esclavos⁹. La nota es muy interesante porque podemos contrastarla con la información conservada en los archivos de Palacio. Es difícil relacionar los nombres recogidos con determinados caballos porque las reseñas son poco concretas, pero se puede llegar a cierta identificación. Antonio de León Pinelo nos hace una magnífica descripción de los mismos:

“Eran todos hermosísimos, de admirables obras y parecer, que algunos costaron a dos mil y quinientos ducados, y el que menos, ochocientos. Los jaeces riquísimos; llenos de perlas; otros de realzados y abollados de plata y oro, y bordadas las armas reales, y cifrado el nombre de Felipe IV, forrados en telas de oro y azul, blancas y encarnadas; los mozos, con librea de raja azul y pasamanos de oro; dos trompetas delante, de la misma librea, con sayos grandes de terciopelo y las armas del duque al hombro izquierdo, y las banderolas de damasco. Detrás, algunos oficiales de caballería, y el caballerizo del duque. Su Majestad y los infantes bajaron

⁶ LÓPEZ-REY, J., *Velázquez. A Catalogue Raisonné*, Londres, 1963, nº 220; BARDI, P. M., *La obra pictórica completa de Velázquez*, 1982, nº 70; GUDIOL, J., *Velázquez*, Barcelona, 1973, nº 75; BROWN, J., *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 127, nº 148.

⁷ Dicho retrato fue realizado para un tal Lorenzo Ramírez, quien le debía dinero por él (1638). CATURLA, M. L., *Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV: Antonio Puga*, Santiago, 1952, p. 21.

⁸ En el inventario de bienes de Velázquez realizado tras su fallecimiento, se recogen tres caballos en lienzos grandes: uno blanco, sin figura, otro castaño y otro rucio (nº 720, 721, 722), ver *Varia Velazqueña*, t. II, 1960, p. 399, nº 578, 579, 580, también *Corpus Velazqueño*, Madrid, t. I, 2000, p. 482. Ver DOVAL TRUEBA, M. M., *Los velazqueños. Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, Tesis doctoral, UCM, 2000, t. I, p. 78 y ss.

⁹ El 14 de abril de ese mismo año, el Duque del Infantado envía una nota acerca de veinticuatro caballos de coche que vienen de Alemania para el rey, AGP, Admva, leg. 1045, f. 11.

a la Priora, y con ellos el príncipe de Gales, donde se vieron los caballos uno a uno, y se juzgó ser presente digno de quien lo enviaba y para quien venía”¹⁰.

Dicho príncipe, el futuro Carlos I de Inglaterra, sería retratado por su pintor de Cámara, Van Dyck, en varias ocasiones, montando caballos muy vistosos, aunque ninguno español¹¹.

Contrastando esta información con el listado de “caballos, hacas y machos de silla que al presente ay en la casa de su M^a”, fechado en marzo de 1624, hemos podido conocer varios nombres. *Manriquillo, El Turquillo, La Dama, Desengaño, Grano de oro, Tendilla, El Portugués, Caracena, Sidonia, El Búcaro, Lunarillo, El Brinco, Moscoso, Priego, El Castaño del Marqués, Buenrostro, Sanlúcar, Rompelatierra, El Deshechado, Villamor, El General, Medina, Venturilla, Cantillana* son los primeros de la lista junto con otros que vienen de Nápoles¹². El número de veinticuatro, cifra idéntica a la del presente del aristócrata, y algunos nombres como Sidonia o Medina, nos permiten pensar que estamos ante los regalados por el Duque a Su Majestad. Esta información, unida a las siguientes mencionadas y puesta en relación con las características morfológicas de uno de ellos en concreto, nos ayuda a arriesgar un nombre para el caballo de Felipe IV, como más tarde veremos.

Entre 1624 y 1629 se recogen varias peticiones de caballos castaños para el rey. Esta capa es la menos frecuente, de ahí que los de estas características se destinaran al monarca. En El Pardo, a 19 de enero de 1624, se fecha una carta de Olivares dirigida al Marqués de las Flores-Dávila, primer caballerizo de Su Majestad¹³. En la misiva le pide “su caballo Castaño” puesto que el rey no tiene uno adecuado para ir de caza. Al día siguiente el Marqués, cumpliendo la orden, se lamenta de la poca fuerza del animal, debido a sus pocos años; aun así, el resultado es extraordinario y Felipe IV se desplaza a Valdelatas, “hallándolo pobladísimo de caza”. Fechada a 23 de enero encontramos otra orden de Olivares:

¹⁰ LEÓN PINELO, A. de, *Anales de Madrid*, ed. de Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1970. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., “Guerra por mar y tierra. La España de Felipe IV”, en *Historia de España de Menéndez Pidal*, t. XXV: *La España de Felipe IV. El gobierno de la monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*, Madrid, 1996, p. 691.

¹¹ ROGERS MARIOTTI, J., “Van Dyck en Angleterre”, *Antonie Van Dyck. 1599-1641*, cat. de exp. (15 de mayo-15 de agosto de 1999), Amberes, p. 85.

¹² AGP, Admva, leg. 1045, f. 1.

¹³ Todo su expediente se encuentra recogido en AGP. Personal, c. 2625/20, leg. 33. En 1623, Olivares es nombrado Caballerizo Mayor del Rey, Montero Mayor de Felipe IV y más tarde, Capitán General de la Caballería de España y de la ciudad de Sevilla. Su influencia se deja sentir hasta en el nombre de los caballos, como en *La Olivarilla*; en 1622, llega de Córdoba una jaca, *La Olivares encerrada*; en 1624, entre las que vienen de Nápoles, *La Vaya Olivares, La Olivares*. Otro se llama *Guzmanillo*, quizá en referencia a los *Guzmanes* o *Valenzuelas* que tuvieron origen en un semental comprado a un tal Guzmán y que dio lugar a una ganadería muy importante.

“Señor mio el Rey nuestro Señor esta muy contento con vuestro Castaño y con razon porque no he visto cosa mejor en mi vida pero para que quede de suerte que ninguno le yguale sera necessario quitarle el relinchar que es mucho con hazerle capar, que a esto se embia alla y assi os suplico que mandeis que se haga luego”¹⁴.

En la relación de caballos mencionada anteriormente, uno de ellos se llama *El Castaño del Marqués*. ¿Estaremos ante el mismo caballo? ¿Será éste el retrato por Velázquez?

En estas mismas fechas, concretamente, en 1626, Velázquez realiza un retrato ecuestre del rey, perdido en la actualidad. Pacheco da testimonio de ello:

“... habiendo acabado el retrato de Su Majestad a caballo, imitado todo del natural hasta en el país, con su licencia y gusto se puso en la calle Mayor, enfrente de San Felipe, con admiración de toda la corte e invidia de los de l’arte, de que soy testigo”¹⁵.

En este texto el suegro de Velázquez hace referencia a la fidelidad de la representación con respecto al modelo, permitiéndonos abundar en nuestra teoría de que los caballos, presentes en los cuadros, eran también seres de carne y hueso con independencia del empleo de láminas o grabados utilizados de inspiración para las distintas posturas. Al no conservar documentos gráficos del cuadro, tampoco podemos identificar el caballo. El único al cual podemos hacer referencia es, al presente, el que se encuentra en el retrato ecuestre conservado en el Museo del Prado, que analizaremos más adelante.

Volviendo de nuevo a Francisco Pacheco, suegro del pintor de Cámara, en otro apartado de su tratado *Arte de la Pintura*, clasifica los estados de la pintura en tres; en el último nos dice que ha de ser obligatorio

“saber dibujar y pintar un hombre en todas las edades, una mujer, un caballo, un león, un edificio, un país, y componer y adornar estas cosas, en lo general, con buena proporción, manera y práctica: que es de muy pocos”¹⁶.

Cabe mencionar el dibujo conservado en el Museo Británico de Londres y atribuido a Velázquez, donde aparecen varios caballos esbozados en posición de corveta. McDonald identifica el caballo en corveta sin jinete con el que aparece en primer término en *La calle de la reina, en Aranjuez* de Martínez del Mazo (Museo del Prado, P-1214, l., 2,45 x 2,02 m), aunque pensamos puede estar más cerca del propio retrato ecuestre de Felipe IV realizado por Velázquez estudiado en estas páginas¹⁷. En el Museo Británico se conserva otro dibujo de Velázquez, *Jinete a*

¹⁴ AGP, Personal, c. 2625/20, leg. 33, f. 5.

¹⁵ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, ed. por BASSEGODA I HUGAS, B., Madrid, Cátedra, 1990, p. 205.

¹⁶ PACHECO, F., *ob. cit.*, p. 273.

¹⁷ *Apuntes de dos caballos en corveta y jinete*, atribuido a Diego de Velázquez (lápiz negro, 247 x 164 mm., ca. 1630-1640. The Trustees of the British Museum 1850, 1014.101), McDONALD, M., *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*, cat. de exp., Madrid, Museo del Prado, 2013, pp. 66-69.

caballo visto de frente (1997, 0712.102, ca. 1630-40, lápiz negro, 217 x 145 mm), que podría estar en relación con otro asiento del inventario de bienes realizado tras su fallecimiento (“nº 169 un capitan a cauhallo, realizado en pintura”)¹⁸.

No sólo Velázquez retrata a Felipe IV. En 1628, año de su primera estancia en Madrid, Rubens realizó un retrato ecuestre del monarca (fig. 1), destruido en el incendio del Alcázar de 1734 y que conocemos gracias a una copia (Galería de los Uffizi, l. 3,39 x 2,67 m). Procede de la colección del marqués de Heliche, donde se registra como un retrato ecuestre, siendo la cabeza de Velázquez y el resto de Mazo. Pita Andrade está de acuerdo con esta teoría, así como López-Rey y Gállego. Enriquetta Harris piensa que es otro cuadro y Brown no la acepta¹⁹.

Situado en el Salón de los Espejos, el cuadro hacía pareja con el de Carlos V realizado por Tiziano y seguía el tipo de composición del ecuestre de Felipe II, también de Rubens. Se conserva una orden, fechada el 10 de octubre, para que se le proporcione al pintor todo lo necesario de las caballerizas y de la armería²⁰. El caballo presenta unas características morfológicas perfectamente identificables. Se trata de un magnífico castaño español en corveta, a cuyos lomos el rey avanza siendo coronado por la Fe; otra figura alegórica porta el rayo y el águila, símbolos de Júpiter y de los Habsburgo. El monarca viste armadura, llevando en su mano izquierda la bengala de general; tocado con un sombrero de ala ancha, el casco lo porta un esclavo negro situado detrás de la figura principal. Lope de Vega describe así al animal: “Tan fuerte, tan fogoso, tan altivo, que al tiempo que las manos levantaba, por no romper el lienzo no bufaba”²¹.

¹⁸ MCDONALD (*ob. cit.*, p. 68) lo relaciona con el retrato del príncipe Baltasar Carlos, aunque consideramos más acertada esta identificación. Para el inventario, *Corpus Velazqueño*, t. I, p. 472.

¹⁹ PITA ANDRADE, J. M., “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, XXV, 99 (1952), pp. 223-236; LÓPEZ-REY, J., “A Head of Phillip IV by Velázquez in a Rubens allegorical Composition”, *Gazette des Beaux-Arts*, LIII (1959), pp. 35-44; HARRIS, E., *Velázquez*, 1982, Oxford, p. 68; GÁLLEGO, J., *Diego Velázquez*, Barcelona, 1988; MORÁN TURINA, J. M. y SÁNCHEZ QUEVEDO, I., *Velázquez. Catálogo completo*, Madrid, 1999, nº 95. Para éste y todos los retratos del Salón de Reinos pintados por Velázquez, PORTÚS, J. y otros, “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria para el Salón de Reinos”, *Boletín del Museo del Prado*, XXIX, 47 (2011), pp. 16-39. Sobre las colecciones del Marqués de Heliche, MUÑOZ GONZÁLEZ, M. J., *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, 2008, p. 139, doc. 364-541; también FRUTOS, L. M. de, *El templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, 2009, pp. 207-270. Para las fuentes iconográficas del Salón de Reinos, véase NAVARRETE PRIETO, B., “Fuentes iconográficas para el Salón de Reinos del Buen Retiro”, en PITA ANDRADE, J. M. y RODRÍGUEZ REBOLLO, A. (coords.), *Tras el centenario de Felipe IV*, Actas de las Jornadas de Iconografía y Coleccionismo, dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez (5-7 de abril de 2006), Madrid, FUE, 2006, pp. 353-372, donde recoge la influencia de Tempesta en los retratos ecuestres, influencia ya mencionada más arriba.

²⁰ ALONSO MARTÍN, J. J., *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de Corte*, cat. de exp., Museo del Prado, Madrid, 2010, pp. 222 y 223.

²¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, t. V, Madrid, 1941, p. 416; DÍAZ PADRÓN, M., “Nuevas pinturas de Gaspar de Crayer en España: La Apari-



Fig. 1. *Retrato ecuestre de Felipe IV*, copia a partir de original perdido de Rubens. Galería de los Uffizi. Florencia (Italia).

ción de la Virgen a fray Simón de Rojas y Don Juan José de Austria a caballo”, *Arte Español*, XXV (1963-19677), p. 159.

En su *Emblema XXXV, In adulari nascentem*, Alciato²² compara al jinete que domina al caballo en corveta con el cortesano libre de lisonja y el gobernante que sabe mantener las riendas del pueblo. Durante el siglo XVII se convertiría en una imagen común a la hora de representar el poder de la monarquía.

Los rasgos morfológicos de este animal pintado por el maestro flamenco nos permiten hacer agrupaciones de cuadros. El equino es claramente reconocible en un retrato de Felipe IV (100 x 80 cm), en paradero desconocido y publicado por Henrietta Harris como *Estudio* de Velázquez²³. Años más tarde, ha aparecido un retrato del Cardenal-Infante de las mismas dimensiones (102 x 81 cm) e idéntica montura²⁴. Habrá que ir ampliando el abanico de nombres, algunos citados más arriba, e incluir los de otros discípulos del sevillano para la atribución de estas obras encuadradas dentro del epígrafe “velazqueñas”. Por el momento, la escasez de cuadros conservados y la dificultad para definir el estilo de cada pintor no permiten unir muchos de éstos con autores concretos.

El *Retrato ecuestre de Felipe IV* para el Salón de Reinos (fig. 2). es uno de los más famosos que pintara Velázquez (Museo del Prado, P-1178; l. 3,01 x 3,14). Por lo que se refiere al caballo, estamos ante un extraordinario ejemplo de pura raza española, en corveta, castaño como era la capa destinada al rey, gordo-debido al escaso ejercicio que hacía- y con unas señas de identidad tan exclusivas que nos permiten identificarlo en otros cuadros del pintor sevillano, como son la crin negra que cae en cascada por el cuello del animal, la cabeza pequeña con un lucero corrido ancho, la mancha de sangre entre ollares y cuatralbo, calzado muy alto de las cuatro extremidades, algo muy difícil de encontrar²⁵. Los adornos de la cabezada, así como el bocado y el pecho petral son de gala; la montura, al igual que en el resto de retratos analizados, es española.

Se aprecian en el cuadro arrepentimientos, como ocurre en el retrato de la esposa. En este caso, se centran en el pecho y talón del rey, la banda de general que flota al aire por detrás y en los pies del caballo, sin duda para corregir una postura errónea imposible de mantener.

El rey viste media armadura con banda y bengala de general, la brida en la mano izquierda, está situado delante de un paisaje que pudiera ser El Pardo²⁶. El pintor de Cámara plasma la grandeza del retratado de una manera muy especial, sin precisar de símbolos añadidos: gracias a las grandes dotes de jinete del mo-

²² ALCIATO, A., *Emblemas*, ed. a cargo de SEBASTIÁN, S., Madrid, 1993, XXXV, p. 69.

²³ HARRIS, E., *ob. cit.*, p. 68.

²⁴ GARCÍA-HERRAIZ, E., “Un nuevo retrato del Cardenal-Infante don Fernando, conmemorando la victoria de Nördlingen (1634)”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 330 (2010), pp. 159-172.

²⁵ DOVAL TRUEBA, M. M. y SÁNCHEZ CAMACHO, N., “Los caballos en los cuadros del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro”, *Memorial de Caballería*, 73 (2012), pp. 156-162.

²⁶ HELLWIG, K., “¿Firmar o no firmar? Observaciones sobre la práctica de la signatura en los pintores españoles del Siglo de Oro a propósito de las notas de Antonio Palomino”, *Boletín del Museo del Prado*, XXIX, 47 (2011), pp. 46-47.

marca, nuestro castaño está en corveta y le cae la saliva de la boca demostrando que trabaja a gusto con el hierro, que está cómodo en una posición tan difícil.



Fig. 2. *Felipe IV, a caballo*. Diego de Velázquez. Ca. 1635. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Retomando las órdenes de Olivares para el Marqués de las Flores, referidas a “su Castaño”, sabemos que era un caballo muy inquieto que hubo que castrar, como se desprende de los documentos ya mencionados. En el cuadro que nos ocupa, la expresión de la mirada nos habla de nerviosismo y, muy posiblemente, inteligencia; además, el retratado por Velázquez aparenta más de doce años, lo que podría coincidir con el de los testimonios escritos al tratarse, entonces, de un ejemplar joven, como señala el Marqués de las Flores²⁷. Y de nuevo nos

²⁷ Unos pocos años después, en 1628 y 1629, aparecen, de nuevo, peticiones de caballos castaños para Felipe IV, ante la escasez que hay de ellos. Hay uno en concreto que, “de tan rijoso y inquieto que anda (...) no se puede poner Su Magestad en él” (23 de mayo de 1629).

asalta la pregunta: ¿estaremos ante *El Castaño del Marqués* recogido en las reseñas de las Caballerizas Reales?

Las señas de identidad, tan exclusivas de este caballo español de pura raza del retrato ecuestre, nos permiten identificarlo en otro cuadro. Se trata de *La rendición de Breda* (Museo del Prado, P-1172, l. 3,07 x 3,67), donde está representado al mismo tiempo de frente, babeante, al fondo de la escena, y vuelto de grupa, dando la espalda al espectador, con una postura de pies un tanto equívoca, pero convirtiéndose en el protagonista de la composición al aparecer tanto entre los soldados holandeses como entre los españoles (fig. 3). De este modo, Velázquez pinta a este caballo tres veces para el mismo lugar, el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, lo que nos indica la importancia concedida al animal.



Fig. 3. *Las lanzas* o *La rendición de Breda* (detalle). Diego de Velázquez. 1635. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Caballo y caballero vuelven a ser representados por Pietro Tacca en la escultura de bronce situada hoy en el centro de la Plaza de Oriente de Madrid, regalo de los Grandes Duques de Toscana en 1640. También Calderón de la Barca hizo una loa de esta obra:

“Deteniéndose en el aire
con brincos y con corbetas [...] /
le hizo danzar al compás

del freno que espuma engendra [...]

¿Diré que eran de una sola pieza

el caballo y el caballero?”²⁸.

Pacheco recoge, en su tratado de pintura, un soneto dedicado por él mismo a un retrato a caballo del Rey realizado por su yerno. En las mismas páginas Jerónimo González de Villanueva, criado del Conde-Duque, le dedica otra composición poética. Desconocemos a qué retrato ecuestre realizado por el maestro sevillano se refiere, si al destruido y ya mencionado, o al conservado en el Museo del Prado²⁹.

En la Galería Pitti de Florencia se conserva un *Retrato de Felipe IV* tomado del que acabamos de estudiar (nº 243, l., 1,26 x 0,91 cm). El lienzo carece de los añadidos laterales del grande. Para Camón Aznar se trata de un boceto de Velázquez para la realización de la estatua de Pietro Tacca. Justi y Mayer comparten esta opinión. Para López-Rey se trata de una copia de taller. Dado el toque de pincel, con menos matices que en la obra netamente velazqueña, pensamos que pudiera ser de su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo³⁰. En el inventario del caudal de bienes que aportó al matrimonio doña Francisca Alarejos, ya en el siglo XVIII, aparece un cuadro de *Felipe IV a caballo*, de reducidas dimensiones (0,61 x 0,41 cm), tasado en 60 reales y original de Mazo³¹. En el inventario de bienes de la esposa de este último, Francisca Velázquez (1653), se recogen “dos pinturas de caballos”³². No es el único velazqueño que cuenta, entre su obra, con este tipo de temática. En la almoneda de los bienes realizada tras el fallecimiento de Antonio Puga (1648), un tal Andrés de Vargas adquiere un borrón de *Felipe IV a caballo*³³. De Francisco Burgos Mantilla, en el inventario de sus bienes realizado con motivo de su tercer matrimonio, se recoge *Un retrato del Rey a caballo*, copia de Velázquez (1648)³⁴. Estas adscripciones, unidas a las mencionadas más arriba, nos abren las puertas a posibles nuevas atribuciones, difíciles de ratificar en la complejidad del contexto de Velázquez y su taller.

También se preocupa el monarca por el aumento y mejora del ganado. En la Casa de Alba se conserva un papel autógrafo del rey dirigido a Olivares. El texto en

²⁸ CALDERÓN DE LA BARCA, P., “La banda y la flor”, recogido por JUSTI, K., *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1999, p. 404.

²⁹ PACHECO, F., *ob. cit.*, pp. 210 y ss.

³⁰ Véase LÓPEZ-REY, J., *Velázquez...*, nº 190; GÁLLEGO, J., “Catálogo...”, p. 233.

³¹ Fechado el 16/08/1745, AGULLÓ COBO, M., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1981, p. 232.

³² CHERRY, P., “Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez (1653)”, *Archivo Español de Arte*, LXIII, 252 (1990), p. 524, nº inv. 59-60.

³³ CATURLA, M. L., *ob. cit.*, p. 68.

³⁴ AGULLÓ, M. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Francisco de Burgos Mantilla”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVII (1981), p. 371, n. 17.

sí es tan jugoso que merece la pena transcribirlo completo. Fechado en Madrid a 27 de febrero de 1633, Felipe IV se muestra experto en este tipo de temas:

“Conde-Duque, primo, ya he sido informado que de algunos años a esta parte, la cría, i raza de cauillos de estos Reynos, ha ido en mucha disminucion, así en numero como en bondad, siendo tan necesarios para su defensa i seguridad: i que esta falta será cada día mayor, no se poniendo remedio en ello. Y aunque sobre esta materia os tengo escrito otras vezes deseando (como deseo) prevenir lo que conviniere, para que los daños que ha causado esta disminucion cesen: i poner [papel roto] medios eficazes para que la raza i cria baya en aumento, os encargo que con todo cuydado deis las ordenes que convengan para que en los lugares de Vuestro Estado se guarde lo que esta proveydo i ordenado sobre esta materia, i sepais si se ha faltado en algo, i en que cosas i si estan acotadas i guardadas dehesas para las yeguas i otras aparte para los potros i de que causa procede la falta que ay de cauillos i lo que convendria proveer y ordenar para su remedio i restauración. Y auiserais a las Justicias de los dichos Vvos. lugares que en cada uno dellos nonbren Comisarios los mas afectos i entendidos en la dicha raza i cria, para que con las mismas justicias entiendan oyendo primero al Ayuntamiento en todo lo que tocare à ella i que cada uno en su Juridicion haga pregonar como tengo resuelto que por causa alguna que sea ò ser pueda, no se han de poder sacar yeguas de todo el partido de la Andaluzia para estos mis Reynos de Castilla, i que si alguno las vendiere, perdiera el precio dellas, i los que las compraren las mismas yeguas pues con esta diligencia ninguno podra pretender ignorancia de la dicha resolucion. Y enviar me [av]eis con toda brevedad relacion particular dello, testimonio del dicho pregon con lo que pareziere à cada una de las dichas Justicias i Comisarios para que visto se prouea lo que convenga. De Madrid a 27 de febrero de 1633. Yo el Rey. Por mandado del Rey Ntr. Sr. D. Sebastian de Contreras”³⁵.

La escasez también afecta al servicio de Isabel de Borbón, según se desprende de los documentos conservados³⁶. Sin embargo la primera esposa de Felipe IV

³⁵ Archivo de la Casa de Alba, Palacio de Liria (ACA), c. 82-nº 42, leg. 43, letra Mº 21, año 1633. Carta original del Rey Felipe IV firmada de Su Real mano y refrendada por D. Sebastian de Contreras su Secretario [...], en Madrid a 27 de febrero de 1633, escrita al Conde Duque su primo. encargándole que con todo cuydado dé las ordenes convenientes para que en los lugares de su Estado “se guardare lo proveydo y ordenado cerca de la cria y aumento de la raza de caballos, yeguas y potros en la Andalucia, y que le de cuenta de que procedia la falta de cavallos, y lo que convenia proveer para su remedio, y restauracion con otras cosas”. Unos años después, el 10 de octubre de 1636, el propio Felipe IV ordenó llevar de Córdoba hasta dos docenas de yeguas para que, con unos garañones que se habian mandado comprar, se organizara en Aranjuez una abundante cría de mulas y machos. El Marqués del Carpio, quien habia tomado las riendas del poder tras la caída de Olivares en 1643, explicaba, personalmente, el motivo de la escasez de animales en carta dirigida a Felipe IV, en 1639: “... como han cesado casi todas las crias de Andalucia y solo persevera la que su M. tiene en aquella ciudad”, “tambien se van vendiendo nuevos valdíos arrimados a las dehesas de S. M. de que se siguen dos daños, el uno que las yeguas no se pueden ensanchar por aquella parte y el otro que se comeran las yerbas los vecinos con que se viene a recrecer este inconveniente que hasta ahora no se habia padezido” ACA”, C217, nº 11, f. 7.

³⁶ ACA, c. 217, nº 11. En 1638 el Conde de Altamira mandaba comprar mulas y coches para que la reina pudiera ir al Pardo. De 20 de diciembre de 1639 es una orden de pago por la adquisición de un caballo rucio napolitano para el servicio de coches. El ocho de julio de 1641 se ajustaba el precio de otro caballo morcillo. Ambos pagos fueron lentos y se efectuaron varios años después. En 1643 conti-

aparece retratada (Museo del Prado, P-1179, l. 3,01 x 3,14 m), al igual que el resto de miembros de la Real Familia, en el Salón de Reinos (fig. 4). La reina monta a la jineta sobre un tordo, español, de grandes crines y flequillo largo, posiblemente la mejor de las cabezas equinas realizadas por el pintor de Cámara. El caballo, que presenta manchas de otro pelo en el cuello, se encuentra en el primer tiempo del paso y su postura es más suave, como corresponde a una dama. La cucarda es granate y los adornos de la cabezada son los de gala. Isabel viste jubón de seda con estrellas bordadas en plata y saya noguerada con bordados en oro, con sus armas e iniciales bordadas en la gualdrapa del caballo³⁷.



Fig. 4. *La reina doña Isabel de Borbón, a caballo*. Diego de Velázquez. Ca. 1635. Museo Nacional del Prado. Madrid.

A la espera de que aparezcan noticias sobre un pintor de Isabel de Borbón, y aunque el vestido esté tratado de una manera algo distinta a la propia del artis-

nuaba el problema y se ordenaba llevar cuatro jacas de Córdoba, además de enviar seis caballos morcillos frisonos “por la necesidad que hay de ellos”; y se continuaba con veinticuatro mulas con sus guardaciones. AGP, Admva, Caballerizas, Ganados, leg. 1061, f. 28.

³⁷ GÁLLEGO, J. “Catálogo...”, p. 239.

ta sevillano, no descartamos la posibilidad de que saliera de su mano. Es muy difícil rechazar el retrato de una reina, incluso para Velázquez, quien posiblemente se vio obligado a representar la riqueza de los bordados de forma tan minuciosa, siguiendo la manera de los pintores de Cámara anteriores³⁸.

El hijo de ambos, el príncipe Baltasar Carlos, aparece también pintado por Velázquez (Museo del Prado, P-1180, l. 2,09 x 1,73 m) en el retrato más simpático y popular de los destinados al Salón de Reinos en opinión de Julián Gállego³⁹.

Este príncipe fue siempre muy aficionado a estas artes; así se desprende de una carta enviada por doña Inés de Zúñiga, aya suya y esposa de Olivares, a la condesa de Monterrey, a la sazón su cuñada: “Sus Magestades estan muy buenos y Su A. Dios le guarde esta enamoradísimo del hombre armado que es perdido por soldadesca y por caualllos que no me guelgo yo poco”⁴⁰.

Se ha considerado siempre que esta obra (fig. 5), respondía a una perspectiva *di sotto in su*⁴¹, aunque en realidad se trata del mismo problema: buena alimentación y poco ejercicio, factores desencadenantes de unas barrigas tan abultadas. El caballo, español, gordo, castaño claro, próximo al overo, está en corveta como es habitual en los retratos masculinos de estas características; los arreos, cabezada, pecho petral y protectores de grupa son de gala.

El niño viste sombrero de fieltro negro, con pluma, colete de tisú de oro, sobrecuerpo de mangas bobas, una de ellas movida por el viento, y calzón de terciopelo verde recamado en oro, valona de encaje; banda y bengala de general.

³⁸ En 1616 asistió a las fiestas de la consagración de la Virgen del Sagrario en Toledo “sobre un palafrén blanco con gualdrapas y aderezos de terciopelo negro” y es que la hija de Enrique IV era aficionada a esta capa, lo que permite justificar, en el cuadro conservado en el Prado, los arrepentimientos en la cabeza y mano izquierda del animal donde se aprecia la sombra de un caballo más oscuro. Por otra parte, la posición de la cabeza, en la sombra, es demasiado inclinada, lo que dificultaría la monta, de ahí el cambio de postura. Para más información sobre esta reina, OLIVAN SANTALIESTRA, L., “Decía que no se dejaba retratar de buena gana...”, *Goya. Revista de Arte*, 338 (2012), pp. 16-35. Relacionado con Isabel de Borbón se conserva un testimonio realmente conmovedor. Desde Zaragoza, el 21 de septiembre de 1645 Felipe IV escribe, de su puño y letra, una carta al Marqués del Carpio, la cual nos muestra el contenido sentimental y la trascendencia de estos regalos:

“Entre las demas cosas que he mandado se envíen de presente al Rey de marruecos en consideración de unos cautivos que remitio a la Reyna, que este en el cielo, he resuelto que vayan dos cau°. Españoles, por haverse entendido que alli los estimaran mucho.

Dareis orden para que de la Cavalleriza de Cordoua se escojan a este effecto los que mas parecieren apropósito, y se entreguen a fray francisco de la Concepción Dirimidor de la Provincia de San Diego en Sevilla y calificador del santo officio, que, juntamente, con Juan Btta. Panceri, ha de llevar el Presente a Marruecos. Firmado: el Rey”, AGP, Admva. Caballerizas, leg. 1061, f. 25.

³⁹ GÁLLEGO, J., “Catálogo ...”, p. 240 y ss.; NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, considera, como posible inspiración para este retrato, un grabado del libro *Academie del'espée* de Thibault; MORÁN TURINA, M. y SÁNCHEZ QUEVEDO, I., *Velázquez...*, nº 68.

⁴⁰ ACA, c. 70 nº 1, s. f., carta a la Condesa de Monterrey, fechada en Madrid a 14 de junio de 1633.

⁴¹ LÓPEZ-REY, J., *Velázquez...*, t. II, p. 178.

Al fondo se ve la madrileña sierra de Guadarrama. El caballo es entero; no se trata, pues, ni de un poni ni de una jaca especial para mostrar las habilidades del niño, aunque en la vida diaria, muy posiblemente, montara caballos más pequeños evitando así peligrosos accidentes producidos por caídas. Por otra parte, la desproporción entre el caballo y el niño permite justificar el escorzo de aquél.



Fig. 5. *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*. Diego de Velázquez.
Ca. 1635. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Un apartado interesante está constituido por los regalos. Se conservan numerosos documentos, sobre todo órdenes directas del propio Felipe IV, que hacen referencia a los presentes realizados o recibidos por éste. El Rey demuestra su perfecto conocimiento de cada uno de ellos y los menciona por su nombre.

En las obras realizadas por españoles se aprecian auténticos retratos equinos, tratándose de grandes ejemplos de pura raza española. Pero fuera de nuestras fronteras también se representan caballos españoles en los cuadros. Hemos identificado dos: el *Retrato de Cristina de Suecia*, conservado en el Museo del Prado y relacionado con el de Felipe IV, y el *Retrato del rey Federico III de Dinamarca*, también en posible vinculación con el viaje de la reina sueca al exilio a Roma, donde el monarca español jugó un importante papel de mediador.

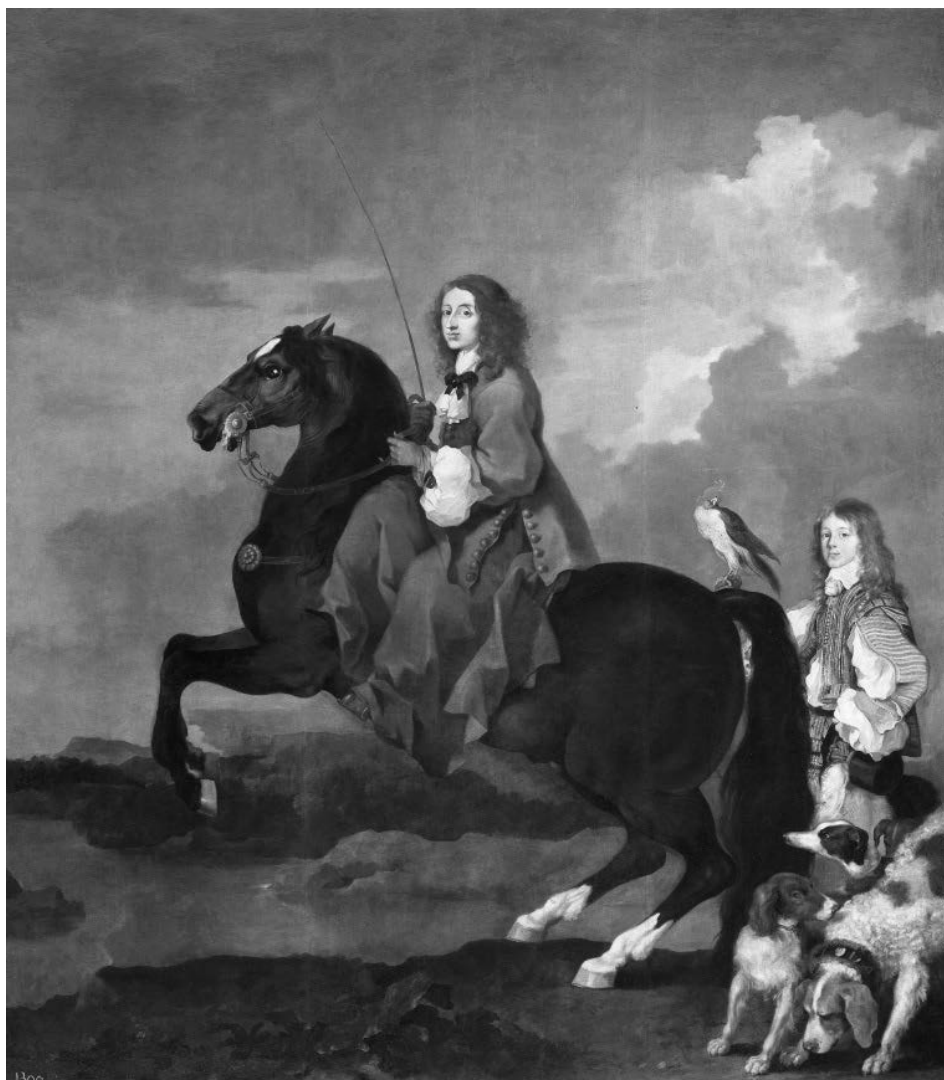


Fig. 6. *Cristina de Suecia a caballo*. Sébastien Bourdon.
Ca. 1653-54. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Comenzando por el *Retrato de la reina Cristina de Suecia*, (P-1503, l. 3,83 x 2,91 m) realizado por Sébastien Bourdon (1616-1671) ésta monta a la jineta un caballo español negro en corveta, con lucero y calzado de los posteriores (fig. 6). Consta que en 1653-1654 el pintor francés pintó un retrato ecuestre de la Reina para enviar a Felipe IV. Las fechas coinciden con su decisión de abdicar y la petición expresa al rey español para que mediara ante el Papa pudiendo, de esta manera, establecerse en Roma. En esta mediación jugó un importante papel Antonio Pimentel, embajador de España en Suecia. Enviado por el Rey español, una de sus misiones consistió en asesorar a Cristina en materia religiosa, llegando a convertirse en el cortesano favorito de la Reina⁴². La amazona viste de gris con una fusta larga en la mano derecha mientras sujeta las riendas con la izquierda, va acompañada de un paje que porta un halcón y la guía de unos perros de caza.

La soberana, llegada a la Ciudad Eterna el 19 de diciembre de 1655, regalaba al monarca español, ese mismo año, el *Adán y Eva* de Durero conservados en el Prado (P-2177 y 2178, t. 209 x 81 cm y t. 209 x 80 cm), sin duda en agradecimiento por la gestión realizada. Unos meses después, el 23 de mayo de 1656, el monarca daba orden a don Luis Méndez de Haro, Marqués del Carpio, para que se enviaran doce caballos a la reina de Suecia y otros doce al Rey de Dinamarca para lo cual se había de traer cuarenta de las Reales Caballerizas. También tuvo en cuenta Felipe IV la asignación de unos dos mil ducados correspondiente al vestuario y la conducción de ellos y las ayudas de costa ordinarias de los oficiales. Además, exigía que los caballos salieran sin ninguna dilación porque, si no lo hacían así, llegarían muy maltratados por el calor⁴³.

En este sentido, se conserva un retrato ecuestre del rey Federico III realizado por Wolfgang Heinbach en 1680 y conservado en el Castillo de Frederiksborg (Hillerød, Dinamarca), donde el caballo es español.

Por lo que respecta al regalo a la Reina se trata de un magnífico intercambio entre dos grandes amantes tanto del mundo ecuestre como del arte. En cuanto al del Rey de Dinamarca, bien pudo estar relacionado también con la abdicación de la Reina, puesto que en su salida de dicho país atravesó Dinamarca para pasar luego por Hamburgo y Münster.

Por lo que respecta a los nobles españoles, no se han podido poner en relación caballos y nombres, ni se conservan retratos ecuestres de todos ellos, pero es interesante su mención. Siguiendo un orden cronológico, de 23 de diciembre de 1622, se guarda una relación de veintiséis caballos de deshecho que se repararon entre los criados de Su Majestad⁴⁴. Dos proceden de Cerdeña y se distri-

⁴² Para la iconografía del cuadro, véase BODART, D. H., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, París, 2011. De la misma autora, "Le portrait équestre de Christine de Suède par Sébastien Bourdon", en BONFAIT, O. (ed.), *Les portraits du pouvoir*, Roma, Villa Médicis, 2003, pp. 77-90.

⁴³ AGP, Admva., Caballerizas, leg. 1061, f. 27.

⁴⁴ AGP, Admva., Caballerizas, leg. 1061, f. 27 y leg. 1081, f. 31.

buyen en función de los años de servicio de cada uno de los criados: *La Porcelana*, *El Diamantillo Viejo*, *El Noble...* Otros, veintinueve caballos y diecinueve jacas de silla, vienen de Córdoba y permanecen en Palacio a excepción de *El Perdigón*, *Tordillo* y *Sotomayor alazan*, que se dieron al Duque de Alba; el *Cuadrado castaño*, al embajador de Inglaterra; y una jaca, *La embajadora baya*, que fue destinada a otro aristócrata. A éstos hay que añadir otros doce que marcharon a Alemania.

En el año de 1624 se traen de Nápoles y se envían veinticuatro al Emperador, doce de los cuales han de ser potros, y doce al Duque de Baviera⁴⁵.

El propio monarca regala directamente. El 11 de abril de 1629, desde Aranjuez, ordena se le envíe al Marqués del Carpio, *La Haca Baya*, hija de *La Embajadora*⁴⁶.

El 15 de abril de 1629, cuatro días después del regalo anterior, Felipe IV decide darle al Duque de Feria “alguno de los de Nápoles, por ejemplo Andarino o Saetín aunque viejo es caballo de lomos que no se cansa”⁴⁷. Pocos años más tarde, dicho aristócrata aparece en tres cuadros de los destinados al Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, los cuales ahora se guardan en el Museo del Prado. En *La expugnación de Rheinfelden* de Vicente Carducho (1634) (P-637, l. 297 x 357cm) dicho personaje se encuentra de pie, al lado de sus ayudantes. Pero en los otros dos aparece montando caballos distintos; en *El socorro de Brisach* (P-859, l. 304 x 360 cm), de Jusepe Leonardo (1634-1635), el caballo es pío y en *El socorro de la plaza de Constanza* (P-636, l. 297 x 374 cm) también de Carducho (1634), aparece a lomos de un español tordo-ratón. ¿Alguno de ellos será *Andarino* o *Saetín*?⁴⁸. Es más que probable que, consciente de dónde iban a ser colocados los cuadros, el propio Marqués exigiera aparecer a lomos de un caballo regalo del propio monarca.

De mano de Olivares se conserva una orden, fechada el 23 de abril de este mismo año, lamentándose de la escasez de caballos. Se envían al Emperador y a otros príncipes, pero debía evitarse que el Rey se quedara sin ellos⁴⁹.

⁴⁵ AGP, Admva., Caballerizas, leg. 1061, f. 28.

⁴⁶ AGP, Caballerizas, leg. 1081, f. 33. Para algunos expertos resulta equívoca la mención al Marqués del Carpio, debiéndose aludir más apropiadamente, según ellos a don Luis de Haro. No obstante, es el propio Felipe IV quien utiliza el título nobiliario para referirse al aristócrata.

⁴⁷ *Ib.*

⁴⁸ Para el Salón de Reinos y su decoración, ÁLVAREZ LOPERA, J., “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, en ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 2005, pp. 138-143. También MARÍAS, F., *Pinturas de Historia, imágenes políticas*, discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 2012. Otra referencia relacionada de forma tangencial con lo estudiado, LÓPEZ ÁLVAREZ, A. *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias: coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Madrid, IULCE, 2007.

⁴⁹ AGP, Caballerizas, leg. 1081, f. 39,

Continúan los regalos: en 1646 “el caballo Guadalcazar y el Doradillo” al Conde de Fuensaldaña; “el aca Guzman se la dio al Duque de Alburquerque”; y “el caballo Amigo se le dio al S^a D. Gaspar de Aro”. Hay órdenes también para devolver caballos, posiblemente regalos de los aristócratas al rey: “el caballo Comisario se bolbio al Señor Don Luis de Haro”; “El caballo llamado Oñate al Marqués de Aitona”⁵⁰.

En dicho año de 1646 el IV Marqués de Aytona era Guillén Ramón de Moncada, quien fuera Gobernador de Galicia entre 1645 y 1647 y, posteriormente, Virrey de Cataluña (1647-1648). Su padre, Francisco de Moncada, III marqués de Aytona, Gobernador de los Países Bajos, fue retratado por Van Dyck en varias ocasiones. Se conserva un retrato de medio cuerpo en Viena (*Kunsthistorisches Museum*, l. 123 x 101 cm) y una versión del mismo en colección privada⁵¹. Pero el que nos interesa en este momento es el que se guarda en Valencia, en el Museo de Bellas Artes (Inv. 494, l. 303,5 x 239,5 cm), réplica de otro idéntico conservado en el Museo del Louvre (Inv. 1240, l. 307 x 242 cm)⁵². En estos últimos el Marqués aparece a lomos de un precioso caballo tordo tratado con la estilización y elegancia propias de Van Dyck. El cuadro debió de tener mucho éxito, a juzgar por las copias conservadas, y uno de los elementos para asegurarlo fue, sin duda, el caballo. Sin embargo, la estilización característica de los equinos retratados por el pintor flamenco impide su identificación, contrariamente a lo que ocurre con los españoles.

Hasta aquí hemos analizado algunos de los caballos representados en cuadros del siglo XVII español. Se trata de seres determinados con características muy definidas, lo que permite su identificación. Son datos que nos ayudan a ahondar más si cabe en el significado último de los cuadros, y nos aportan un elemento nuevo de conocimiento de uno de los períodos más interesantes de la pintura española de todos los tiempos.

⁵⁰ AGP, *Ib.*

⁵¹ DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck en España*, t. II, Barcelona, 2012, p. 566/7; también BAMES, S. y otros, *Van Dyck. A complete catalogue of paintings*, New Haven-Londres, Yale University, 2004, p. 302.

⁵² DÍAZ PADRÓN, M., *ob. cit.*, pp. 502 y ss. Hay una tercera versión en colección privada. SANZ SALAZAR, J., “Van Dyck: Noticias sobre los retratos ecuestres de Francisco Moncada, Marqués de Aytona, y su procedencia en el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 315 (2006), pp. 307-332.