

La imagen del poder a través del arte: la figura de Hércules en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro

M^a Ángeles Jordano Barbudo
Historia del Arte, Universidad de Córdoba
Julio 2008

- 1. Introducción**
- 2. El palacio del Buen Retiro y el Salón de Reinos.**
- 3. Hércules, héroe de la Antigüedad.**
 - 3.1 Orígenes y atributos.**
 - 3.2 Hazañas**
 - 3.3 Los doce trabajos**
- 4. El mito de Hércules como representación de la lucha entre la virtud y el vicio.**
 - Hércules en la encrucijada.**
 - El sueño de caballero**
 - Joven entre la virtud y el vicio**
 - Arco de San Miguel**
- 5. Los doce trabajos de Hércules y otros episodios. Representación en el Salón de Reinos. Significado. Paralelismos.**
 - 5.1 El león de Nemea.**
 - 5.2 La hidra de Lerna.**
 - 5.3 La cierva de Cerinía.**
 - 5.4 El jabalí del monte Erimanto.**
 - 5.5 Los establos de Augías.**
 - 5.6 Las aves del lago Estíñfalo.**
 - 5.7 El toro de Creta.**
 - 5.8 Las yeguas antropófagas del rey Diomedes.**
 - 5.9 El cinturón de Hipólita, reina de las Amazonas.**
 - 5.10 Los bueyes de Gerión.**
 - 5.11 Las manzanas del jardín de las Hespérides.**
 - 5.12 El perro Cerbero o Cancerbero.**
 - 5.13 Hércules y la reina Onfala.**
 - 5.14 Muerte de Hércules.**

La imagen del poder a través del arte: la figura de Hércules en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro

M^a Ángeles Jordano Barbudo
Historia del Arte, Universidad de Córdoba

1. Introducción

Desde la perspectiva de la Historia del Arte, se ha elegido una pieza emblemática por su representación del poder de la monarquía, el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, y concretamente, las pinturas de asunto mitológico que versan sobre la figura de Hércules. Sin duda, es un tema ampliamente conocido, del que hay abundante bibliografía y, sin embargo, a pesar de haber sido tan intensamente estudiado, la clave de su interpretación iconológica ha venido a nuestra mano más recientemente y en ello ha tenido mucho que ver el minucioso estudio de Jonathan Brown y J.H. Elliott. Especialmente, el primero de ellos ha dedicado gran parte de su vida a analizar la obra de Velázquez, siendo hoy uno de los mayores especialistas, y esto le llevó a estudiar el palacio mandado erigir por su principal mecenas, Felipe IV, quien reinó entre 1621 y 1665 y ejerció un papel fundamental para conocer la forma en que la corona utilizaba el arte como vehículo para ostentar su poder. En la década de 1630, tiene lugar en la corte de Madrid una vertiginosa actividad que lleva a levantar en un período realmente insólito (1633-1640) la construcción de un magno palacio para el rey, el del Buen Retiro, en el que paradójicamente no residirá permanentemente –lo hacía en el desaparecido Alcázar, pasto de las llamas en 1734-, sirviendo para que pasara algunas temporadas y, sobre todo, como lugar de distracción¹. Al mismo tiempo se desarrollaba un intenso programa edilicio que abarcaba una casa de campo, un pabellón de caza, y el convento y la casa del poderoso conde-duque de Olivares en Loeches; tampoco se olvidaron señor y valido de la residencia de Carlos V en Yuste, que por entonces se hallaba en lamentable estado. Pero si esto es lo referente al magno proyecto en el que se embarcaron ambos, no menos importante es la actividad del rey como comitente de una importantísima pinacoteca que hoy por hoy aporta al Museo del Prado un tanto por ciento muy

¹ Los jardines ocupaban en aquel entonces una extensión casi tan grande como la propia ciudad de Madrid. Estaba salpicado de ermitas, seis en total, que aunque tenían una capilla consagrada, servían también para usos profanos. La de San Juan era residencia de Olivares y su lugar de descanso, otras servían como lugar de entretenimiento en las excursiones organizadas en el jardín o tenían grutas, algo muy típico en las quintas.

elevado de las obras expuestas. Los cuadros encargados para la decoración del Retiro, la Zarzuela y la Torre de Parada eran más de mil cien, además hubo que amueblar los nuevos edificios, con lo que impresionantes tapices, muebles diversos, esculturas y objetos decorativos comenzaron a ocupar estos espacios, por no hablar de los extensos jardines que hubo que poblar de vegetación, estanques y fuentes². Su función como mecenas y patrocinador de las artes no quedó ahí; había que dotar de contenido, de entretenimiento este escenario de corte. Los literatos conocieron una oportunidad de oro para estrenar sus obras; comediantes y bufones debían divertir a la corte y a los ilustres visitantes; y había que organizar cacerías, deporte al que eran tremendamente aficionados, puesto que formaba parte de la educación del príncipe, además de ser un ameno entretenimiento.

2. El palacio del Buen Retiro y el Salón de Reinos.

Ya en 1561 Felipe II había dispuesto el traslado de la corte desde Toledo a Madrid. Concluía así un continuo trasiego por diferentes ciudades, entre las que destacan Toledo, Valladolid y Segovia. La causa principal de esta decisión fue eminentemente práctica: el gran tamaño del imperio español y la necesidad de atender constantes consultas requería un lugar fijo y qué mejor que Madrid, que se hallaba en el centro de la península. Su biógrafo, Cabrera de Córdoba, escribía respecto a esta elección: “Era razón que tan gran monarquía tuviese ciudad que pudiese hacer el oficio del corazón, que su principado y asiento está en el medio del cuerpo para ministrar igualmente su virtud a la paz y a la guerra a todos los Estados”.

Lógicamente, Madrid comenzó en este momento su gran expansión, creándose un espacio urbano acorde: la Plaza Mayor, levantada entre 1617 y 1619 por Juan Gómez de Mora. En el extremo oriental de la villa existía una avenida, el Prado de San Jerónimo, que se prolongaba mediante el Prado de Atocha y el Prado de los Recoletos Agustinos; y, desde el centro, se accedía a aquella primera mediante dos arterias importantes, la calle de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo. Fue en torno al monasterio de San Jerónimo donde comenzó la construcción del palacio y los jardines del Buen Retiro en 1630. El

² El Estanque Grande, cuya agua regaba los jardines, es ahora el Estanque del Retiro.

proyecto fue encargado a Giovanni Battista Crescenzi, quien fue ayudado por el maestro mayor Alonso Carbonel. Si el viejo Alcázar constituía el límite occidental de Madrid, el nuevo palacio sería el confín oriental. Poco queda ya de aquel palacio, destruido en gran parte durante la Guerra de la Independencia y cuyos jardines –que luego dieron origen al nuevo parque del Retiro- fueron muy reformados, hasta el punto de que la actual traza es diferente a la original. Hoy sólo queda en pie el Casón (salón de bailes al comienzo) y el ala norte de la Plaza Principal, cuyo núcleo fundamental es el Salón de Reinos, que ha venido siendo utilizado como Museo del Ejército hasta fecha muy reciente. En el drama alegórico de Calderón “El nuevo palacio del Retiro” (1634), un personaje pregunta: “¿Qué fábrica ésta ha sido? / ¿Para quién? ¿Para quién se ha prevenido / esta casa, este templo, / última maravilla sin ejemplo?”. Sin embargo, cuando tras la muerte inesperada de Felipe III se comenzaron las nuevas obras de este conjunto edilicio, el propio dramaturgo Tirso de Molina vibraba nostálgicamente al referirse a aquellos días de luto que transcurrieron entre marzo y abril de 1621: “Murió el católico y piadosísimo Philippo, tercero de este nombre. Desencasáronse las fábricas que con su favor veneraba tanta monarquía. Sucedieron nuevos arquitectos con el rey nuevo”. En realidad, se estaba refiriendo a lo que él veía, y como él otros, como el desmoronamiento de la monarquía en España.

Felipe IV subió al trono cuando contaba dieciséis años y su consejero, que justamente le doblaba la edad, fue don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, casado por conveniencia con doña Inés de Zúñiga, dama de la reina; matrimonio oportunamente aprovechado por el conde para fijar sus intereses donde él ambicionaba, en la corte. El 10 de abril de 1621 adquiría la grandeza, con lo cual pasaba a estar en el estrecho círculo de nobles que podían estar cubiertos ante el rey. Un espaldarazo fue su nombramiento como sumiller de corps –cargo ejercido hasta 1626-, lo cual le permitía estar en presencia del rey mientras éste se vestía o se desvestía para ayudarle. Esta distinción se refleja en el retrato que le hizo Velázquez, al representarlo con la llave de oro colgando del cinto que diferenciaba al sumiller. El meteórico ascenso de Olivares era imparable: un año después, en 1622, conseguía el cargo de caballero mayor, lo que le permitía acompañar al rey siempre que saliera a caballo o en carruaje.

Su carácter, rápidamente reflejado por los embajadores acreditados en Madrid, le hacían a los ojos de los demás poco agradable por su desmedida ambición, su deseo de mando y su arrogancia, la cual, como característica del hombre nacido para mandar, fue excelentemente reflejada en los retratos. En el retrato del Museo de Sao Paulo, en el cual porta la llave de sumiller, se aprecia una presencia física imponente; en el de la Hispanic Society de Nueva York, lleva la fusta, por su cargo como caballerizo mayor; en el retrato ecuestre del Prado, se completa la visión de este personaje ambicioso, que aparece con bengala y banda carmesí, como correspondía a un general, al mando de un ejército. Los característicos altibajos de su carácter ciclotímico convirtieron a Olivares en objeto de estudio de personalidades tan afamadas como Marañón.

El gran artífice de este estratégico salón fue el rey Felipe IV. Tristemente desaparecido tras un bombardeo durante la Guerra de Independencia, el célebre palacio del Buen Retiro lució en sus salones ricas colecciones artísticas y objetos suntuarios que fueron reuniendo los Austrias o bien recibieron como magnífico legado. Es así como Felipe IV se convierte en uno de los mecenas más importantes de su momento. Ya alguno de sus ancestros se había ocupado afanosamente de adquirir notables obras y él tuvo la fortuna de beneficiarse de alguna de esas colecciones a través de una fabulosa herencia: la colección de su abuelo, Felipe II, a su vez engrosada por las herencias recibidas de Margarita de Austria, Carlos V y María de Hungría, grandes mecenas y coleccionistas a su vez.

El afán coleccionista le vino al joven Felipe en parte por su educación y el ejemplo de familiares cercanos, pero sin duda un factor decisivo fue la estancia, en un lapso muy breve, de tres importantes visitas a la corte de los Austrias: en primer lugar, Carlos, Príncipe de Gales, acompañado del duque de Buckingham, en 1623; el cardenal Francesco Barberini, en 1626; y Pedro Pablo Rubens, en 1628. Todos ellos, amantes del arte que supieron aprovechar su estancia para adquirir y contemplar excelentes pinturas, dejaron con su comportamiento una honda impronta en el príncipe, aunque sin duda quien más atractivo ejerció fue Rubens. Alojado en el propio Alcázar, afirmaba: “Aquí me dedico a pintar, como hago en todas partes, y he hecho ya un retrato ecuestre de Su Majestad, que le ha complacido mucho. Es verdad que la pintura le deleita extremadamente, y en mi opinión este Príncipe está dotado de

excelentes cualidades. Tengo trato personal con él, pues, como me alojo en palacio, viene a verme casi todos los días”. Hombre de mundo, diplomático no en vano de los Países Bajos, pronto supo hacerse con el favor de Felipe realizando copias de uno de los pintores del XVI más admirados, Tiziano, de quien los Austrias anteriores habían sido asiduos clientes; de hecho, Lope de Vega comparó a Rubens con “el nuevo Tiziano”. Este “modus operandi” del pintor, consciente o no, fue el pretexto idóneo para alcanzar el siguiente escalón: Felipe se convirtió a finales de la década de 1630 en su cliente más importante. Sin embargo, Rubens prácticamente no va a participar en lo que ha sido considerado “el ejemplo de patrocinio mayor y más espectacular del reinado”, la decoración del Buen Retiro.

Felipe IV se convertirá en mecenas del pintor más célebre del Siglo de Oro español, Diego Velázquez, quien llegó a Madrid, llamado por el conde duque de Olivares, y supo hacerse un sitio de privilegio gracias a su triunfo en el concurso celebrado en 1627, con participación de varios notables pintores italianos -Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Angelo Nardi-, para representar “La expulsión de los moriscos de España por Felipe III”. Vencer en este concurso le supuso al pintor sevillano ocupar el cargo de ujier de cámara.

Volviendo a Rubens, fue tal el atractivo que desplegó el embajador flamenco, de quien el monarca español era un ferviente admirador, que los nueve meses que estuvo en Madrid, a partir de agosto de 1628, actuaron de revulsivo, influyendo no sólo en el gusto del rey, sino también en Velázquez, quien tres meses después de la marcha de Rubens viajó a Italia, animado por él, no siendo éste su único viaje a la península itálica. Entre otros objetivos tenía el de la adquisición de obras de arte con que engalanar los palacios del rey para estar a la última, lo cual entraba en conflicto con el propósito del conde-duque, que a toda costa quería imponer austeridad y contención en el gasto, a lo que se dedicó a través de varios decretos. El propio rey tomó buena nota y reemplazó la gola rizada y almidonada por una golilla de cartón, imponiendo una nueva moda en un abrir y cerrar de ojos. Sin embargo, como se apuntaba, esto contradecía el deseo de deslumbrar al mundo con la magnificencia y esplendor de la corte en torno al Rey Planeta.

A todas luces al conde-duque le interesaba procurar la exaltación de su rey y, de paso, la suya propia. A comienzos de 1633 se inicia el proyecto del

palacio, donde ahora se podría celebrar de forma más acorde a la dignidad del rey la gloria de su dinastía. “Era ahora cuando podían hacerse realidad los proyectos de Olivares de construir un magno teatro de las artes tanto de la paz como de la guerra” (Brown y Elliott, 2003, p. 71). En realidad, Felipe IV intentaba prolongar de alguna manera el esplendor del imperio forjado por sus ancestros y cumplía así con la tradición de levantar un palacio que simbolizase su poder: Carlos V lo erigió en la Alhambra, sin tan siquiera llegar a vivir en él y Felipe II había ordenado la construcción de El Escorial. Fruto de esa perpetuación fue el propio aspecto externo del Retiro, cuya sosa fachada, en consonancia con el estilo arquitectónico de los Austrias, intrigaba a los visitantes extranjeros, los mismos que luego quedaban totalmente conmovidos al contemplar el fasto interior. Y, sobre todo, el Retiro era un palacio de estancias cortas, que adquiriría todo su sentido y esplendor cuando tenían lugar las representaciones teatrales y espectáculos, y Felipe IV aparecía ante sus invitados en una cuidada puesta en escena para demostrar el poder de su persona.

Al principio el Retiro comenzó siendo una ampliación del Cuarto Real, que estaba junto a la iglesia del monasterio de los jerónimos, lo cual también respondía a otra tradición de los monarcas españoles de morar junto a un cenobio³. Dicho cuarto había sido construido por orden de Felipe II hacia el lado norte y este de la iglesia, y el maestro había sido Juan Bautista de Toledo, con el fin de que el rey pudiera alojarse allí circunstancialmente. En los años 1630-31 se hizo una modesta ampliación. El resultado era insuficiente para engrandecer la figura del rey a todas luces. No había más que cruzar al otro lado de San Jerónimo para contemplar el magnífico palacio rodeado de jardines del duque de Lerma. Es entonces cuando por real decreto de 5 de noviembre de 1633 se propone crear una enorme plaza: “Yo he mandado fabricar en el dicho sitio una plaza donde se puedan celebrar fiestas y regocijos” (Brown y Elliott, 2003, p. 65). Se levantó un edificio de tres plantas y ático, de planta cuadrada con torres en las esquinas y un amplio patio. En su lado norte, en el centro, se hallaba el palco real, conocido como Salón Grande y después Salón de Reinos. Desde el balcón, los reyes, la corte e invitados

³ El juramento de lealtad de las Cortes de Castilla al heredero del trono tenía lugar en San Jerónimo desde 1528 (Brown, 2005, p. 66).

podrían contemplar los espectáculos que tuvieran lugar en el patio. El ritmo trepidante al que marchaban las obras se deja ver en la carta del embajador británico, quien el 26 de octubre escribía: “El asunto parece ser cosa de interés del rey o del conde o de ambos, pues para finalizarlo antes de tiempo tienen unos mil hombres en la obra que no paran ni de noche ni los domingos ni días de fiesta”. Pero el encono que despertó en los detractores se deja ver por la misma pluma: “Es una hablilla de toda la corte, cada uno murmurando según su inclinación, algunos bien pero la mayoría en contra, pues se hace a costa del estómago del pueblo por un tributo sobre la carne y el vino. Y les irrita aún más porque se atribuye al capricho del Conde, cuyo juicio desaprueban en ésta como en tantas otras cosas” (Brown y Elliott, 2003, p. 72). En diciembre de 1633 se celebró la inauguración. Lope de Vega le dedicó este soneto: “Un edificio hermoso / que nació como Adán joven perfecto, / tan breve y suntuoso, / que fue sin distinción obra y conceto, / en cuya idea, a fuerza del cuidado, / fue apenas dicho, cuando fue formado”. Sin embargo, para muchos el resultado no estaba a la altura de un rey. El embajador inglés sir Arthur Hopton opinaba así: “Hubiera sido de desear que lo hubieran construido con menos precipitación, tanto para hacerlo más seguro como para haberle dado un aspecto algo más regio” (Brown, 2005, p. 69).

Una corrida de toros, el combate entre un toro y un león, y una justa constituyeron los juegos propios de las artes de la guerra, mientras que la representación de una comedia, seguida de un banquete, ilustraron las artes de la paz. Por real decreto de 1 de diciembre se bautizaba como Palacio del Buen Retiro⁴. En diciembre de 1633 los reyes se instalaban en él. El último edificio que se construyó fue el teatro del Coliseo, inaugurado el 4 de febrero de 1640. En los “Diálogos de la Pintura”, de Carducho, el discípulo pregunta al maestro: “¿Quién es el arquitecto deste assunto, deste maravilloso prodigio?” y la respuesta es: “Tengo por mui cierto que el ilustrado ingenio del Excelentissimo Conde Duque, su próvida elección, prudente entendimiento y su acierto en todas las cosas del servicio, comodidad y gusto de Su Magestad, a fin de que tenga un decente retiro para las ocasiones que se puedan ofrecer, y a donde mas desembaraçadamente (tal vez) pueda vacar a los negocios, escusando

⁴ Como se ha señalado, el actual Casón fue el salón de baile. El exterior fue completamente rehecho en el siglo XIX. También profundamente remodelado subsiste el estanque.

con esto algunas jornadas y las descomodidades y gasto que acarrear generalmente”.

Frente a la simplicidad externa del palacio, debido a la rapidez de la construcción, el interior era de una riqueza apabullante. Observemos el pasmo de Jean Muret, clérigo acompañante del arzobispo de Embrun, durante su estancia en Madrid en 1667: “En el palacio nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas. No sé cuál es la decoración en otras épocas del año, pero cuando nosotros estuvimos allí, vimos más cuadros que paredes. Las galerías y escaleras estaban llenas, y lo mismo cabe decir de las alcobas y salones. Os aseguro, Sire, que había más que en todo París. Y no me extrañó en absoluto cuando me dijeron que la principal virtud del difunto monarca era su amor a la pintura y que nadie en el mundo sabía tanto de ella como él” (Cit. Brown y Elliott, 2003, p. 120). En definitiva, Felipe se convirtió en un gran connoisseur y coleccionista de pintura⁵. Esta afición pronto prendió en la nobleza como una nueva moda digna de imitar: “Se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al Arte de la Pintura que antes, en grado inimaginable. Y el rey en estos doce meses ha conseguido un número increíble de obras de los mejores autores tanto antiguos como modernos, y el conde de Monterrey se trajo consigo de Italia lo mejor, en especial la Bacanal de Tiziano; y en esta ciudad en cuanto que hay algo que valga la pena se lo apropia el rey pagándolo muy bien; y, siguiendo su ejemplo, el Almirante [el duque de Medina de Rioseco, Almirante de Castilla], don Luis de Haro y muchos otros también se han lanzado a coleccionar” (Carta de Hopton a lord Cottington) (Brown y Elliott, 2003, p. 121).

La necesidad de adquirir rápidamente obras de arte -1633-1640- para engalanar el nuevo palacio llevó a comprar en ocasiones obras mediocres y como hubo una orden expresa prohibiendo el traslado de pinturas de otros palacios⁶ a la nueva residencia real, se optó por encargar a varios representantes, entre ellos el propio Velázquez, la compra en los principales focos productores de entonces que, además de España, eran Flandes e Italia, y dentro de ésta, Roma y Nápoles. Se sabe hoy que aproximadamente se

⁵ En sus cuarenta y tres años de reinado, Felipe vino a añadir alrededor de 2.000 pinturas a la colección real, según se desprende de los inventarios.

⁶ No siempre fue así; la célebre escultura en bronce de Carlos V vencedor de la herejía, de Leone Leoni, fue traída por orden expresa del palacio de Aranjuez.

compraron unas ochocientas obras. Unas se adquirieron ya terminadas y otras fueron por encargo expreso. Pero como atinadamente apuntan Brown y Elliott, “entre tanta variedad había cumbres, pero también valles”, lo que respondía en gran medida a la celeridad con que debían estar terminadas las obras. En esto Olivares era inflexible. Sin embargo, también tuvo que ver el que en aquella época, cuando se juzgaba una colección, se valoraba la cantidad casi tanto como la calidad y precisamente en este caso, el palacio debía tener las paredes prácticamente recubiertas desde el suelo hasta el techo de cuadros para causar una adecuada impresión de riqueza. Y en esta compleja y variopinta sucesión de lienzos era difícil que el visitante pudiera medir con justeza la calidad de cada uno. En este impresionante “totum revolutum” es probable que quedara tan cautivado por las obras magníficas que prácticamente pasarían desapercibidas aquellas otras mediocres.

Los Habsburgo supieron poner el arte al servicio de la propaganda política y no hubo otra estancia en todo el palacio del Buen Retiro como el Salón de Reinos, para que el programa pictórico se planteara tan cabalmente que viniera a expresar de forma rotunda el inconmensurable poder de Felipe IV. Esto se hizo a través de dos vías: la exaltación del rey por sus triunfos en el campo de batalla y el establecimiento de un vínculo con Hércules, héroe mitológico del cual se consideraban descendientes.

El Salón de Reinos era el corazón de palacio, el salón del trono, también conocido en la década de los treinta del XVII como el salón grande, si bien en principio fue el palco real desde donde se divisaban los espectáculos que tenían lugar en la plaza. Afortunadamente, es uno de los pocos espacios que se salvó de las bombas de los franceses durante la invasión entre 1808 y 1814, y desde 1841 ha sido pieza fundamental del Museo del Ejército, hasta que recientemente se ha ideado el traslado de éste a Toledo. Ahora se proyecta su recuperación para incorporarlo al Museo del Prado y reinstalar el ciclo pictórico original. Ocupaba el centro del ala norte de palacio y se extendía a lo largo de 34,6 m por 10 m de ancho, y una altura de 8,25 m. Desde un balcón corrido dorado alrededor de la estancia, salvo sobre el testero del trono, los invitados podían asistir a los espectáculos y ceremonias sentados en bancos de

madera⁷. La luz se filtraba a través de veinte ventanas situadas en los muros norte y sur, diez más grandes y otras diez más pequeñas por encima de las anteriores y reflejaba la extraordinaria decoración de la sala, cuyo suelo se cubría en invierno mediante ricas alfombras turquescas y de Alcaraz, y se adornaba con dieciséis mesas de jaspe, junto a las cuales, entre las ventanas y bajo los cuadros de batallas, había un total de doce leones rampantes de plata portando en su garra derecha una antorcha y en la contraria las armas de Aragón⁸. Una exuberante ornamentación al fresco a base de grutescos en dorado inundaba las bóvedas, lo que al parecer motivó que se conociera como el Salón de Oro, y entre los lunetos se dispusieron los escudos de los veinticuatro reinos pertenecientes a la corona española; de ahí el nombre de la sala. En sus paredes norte y sur, entre las ventanas, colgaban los doce grandes cuadros de batallas habidas entre 1622 y 1633, en las que el rey había salido victorioso y por las cuales se reafirmaba como dueño de un vasto imperio; además estaban los diez lienzos dedicados a los trabajos de Hércules, por Zurbarán, encima de las ventanas, y los cinco retratos reales, por Velázquez, en la cabecera de la sala -posiblemente hacia el este-, a ambos lados del trono (retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria); y a los pies (Felipe IV, Isabel de Borbón y, encima de la puerta, entre los dos anteriores, el del príncipe Baltasar Carlos). El trono era de gran opulencia según se desprende de los versos de Manuel de Gallegos: “Este dosel precioso se guarnece / con cuanto aljófar, cuanta maravilla / en vago leño enriqueció tu orilla” (Álvarez, 2005, p. 92), a lo que hay que añadir el aderezo de perlas que llevaba.

Nuevamente se batió un récord: se comenzó en 1624 y a finales de abril de 1635 se habían terminado de colgar los últimos cuadros. El aspecto final debía ser impresionante, como recoge en 1667 Jean Muret: “En el palacio nos vimos sorprendidos desde la entrada por la cantidad de cuadros. No sé de qué manera está adornado en otras estaciones, pero cuando nosotros estuvimos se veían más los cuadros que las paredes; las galerías y las escaleras estaban llenas de ellos, igual que las habitaciones y salas, y puedo aseguraros, Señor, que había allí más que en toda la ciudad de París. [...] En un lugar vimos todas

⁷ Ver textos en el documento “Ceremonial”.

⁸ En 1643 el rey ordenó fundirlos para acuñar reales con los que sufragar la guerra.

las batallas modernas que se han dado, en otro las más curiosas antigüedades, aquí diversas historias, tanto sagradas como profanas, allí una infinidad de caprichos, en otro lado las desnudeces más deshonestas, y por todas partes una selección particular del genio y del gusto de cada pintor” (Álvarez, 2005, p. 93).

Desde el punto de vista estratégico y político, el Salón de Reinos no sólo tenía como misión primordial exaltar las cualidades del soberano, tanto físicas como morales, sino también legitimar su derecho al trono. No era la primera vez que así ocurría; contamos con ilustrativos antecedentes, como el caso de Francisco I, Enrique VIII y, sobre todo, Carlos V, así como también entre miembros del papado.

La decoración de estas grandes salas se atenía a tres ejes principales: la alegoría, analogía y narración. Atendiendo a la narración se contaban los hechos célebres de la familia –victorias, entradas triunfales, matrimonios, acuerdos diplomáticos-; y las virtudes o valores morales se exponían a través de paralelismos con protagonistas de las sagradas escrituras o con héroes. Más tarde comenzó a prescindirse de la narración, para centrarse en las alegorías y analogías; se piensa que por el éxito de las decoraciones efímeras que se organizaban con motivo de grandes eventos, como entradas, bodas y funerales. En España, el precedente más valioso fue el de Carlos V, y eso que el emperador no tenía una corte fija y además viajó mucho al extranjero; de ahí que se confeccionaran unos fabulosos tapices con los que se hacía un montaje especial allá donde iba, todos ellos, por cierto, con motivos de batallas victoriosas. Felipe II no le fue a la zaga. Por todo ello, cuando en 1633 le tocó el turno al Salón de Reinos, ya se podía trabajar desde unos sólidos fundamentos. Se sabía que habría que partir de las escenas de batallas en las que los ejércitos españoles salían triunfantes, especialmente sobre la herejía; asimismo era importante reforzar la imagen del rey como legítimo heredero al trono de España, lo que justifica en la estancia los retratos ecuestres –imagen de poder- de Felipe III y Felipe IV, además de sus respectivas esposas Margarita de Austria e Isabel de Borbón, y el heredero, el príncipe Baltasar Carlos. En ambos casos –batallas y retratos- se optó por el hilo narrativo, pero para seguir las nuevas tendencias también se dio oportunidad a la alegoría, y se acudió a la figura de Hércules. Este complejo programa se enriqueció con

los escudos de los reinos y provincias, que cumplían la misión de dar testimonio simbólico de los extensos dominios sobre los que gobernaba la corona española. “En el contexto de su época, el Salón de Reinos pecaba quizás de anticuado, pero jamás se ideó una declaración más efectiva del poder, la gloria y la virtud de los Habsburgos españoles” (Brown y Elliott, 2003, p. 161).

Vamos a centrarnos en las pinturas de tema mitológico con la figura de Hércules como protagonista, expresamente concebidas para el Salón de Reinos; salón que supondría la cima del programa de conmemoración dinástica.

3. Hércules, héroe de la Antigüedad.

En primer lugar, presentaremos esta figura mitológica, para pasar luego al estudio de su representación en los cuadros pintados por Zurbarán para el Salón de Reinos y a su comparación con otras obras relacionadas con este tema, realizadas por diferentes artistas.

3.1 Orígenes y atributos.

Heracles (Hércules para los itálicos) se suele representar con barba, musculoso, cubierto con piel de león, con la clava, y a veces, con aljaba (para portar flechas), arco y flechas, y menos comúnmente con espada. Simboliza la fuerza física y el coraje. Sus doce trabajos entrañan un significado moral: la victoria del bien sobre el mal (Imágenes 1 a 5. Presentación “Hércules”).

Fue bisnieto de Perseo e hijo de Zeus y Alcmena, un dios y una humana, por lo que era un héroe, aunque a su muerte se convirtió en un dios. Hera sintió siempre un profundo odio hacia Heracles, pues era fruto de otro de los devaneos amorosos de su esposo Zeus, quien para poseer a Alcmena se le apareció con la forma de su marido, Anfitrión de Tebas. Éste, que había ido a la guerra, volvió más tarde en la misma noche en que Zeus yacía con Alcmena y ésta quedó embarazada de gemelos, uno de Zeus y el otro de Anfitrión. Hera encontró el modo de perjudicar al hijo de Alcmena con Zeus y ralentizó el parto de éste, precipitando el de Euristeo (el otro gemelo), no sin antes haber logrado que Zeus jurara que el primer niño que naciera de Alcmena sería rey

de Argos, lo que Zeus se aprestó a hacer, pues desconocía el hecho de que estuviera embarazada de gemelos.

Cuando ambos niños estaban en la cuna, Hera mandó dos serpientes para acabar con ellos, pero Heracles las estranguló con su fuerza descomunal (Imagen 1. Presentación “Atributos de Hércules”). Otra versión dice que las colocó el propio Anfitrión para saber cuál de los dos era su hijo y cuál el de Zeus, según la reacción que tuvieran.

También se narra que Zeus tramó un engaño a Hera: Llamó a Hermes, mensajero de los dioses, para que le llevara Heracles a Hera y se lo entregara, sin que ella supiera su identidad, con el fin de que lo amamantara. Cuando lo estaba haciendo, comprendió el engaño, retiró rápidamente al niño y la leche brotó violentamente, lo que ha dado pie a identificar el chorro con la Vía Láctea (Imagen 6. Hércules).

3.2 Hazañas.

En todas las empresas que llevó a cabo Heracles se puso a prueba su fuerza, no sin antes haber tenido que aplicar su inteligencia; no en vano Atenea le protegió, siendo la diosa del valor prudente y de las acciones inteligentes.

Las hazañas de Heracles se pueden dividir en dos grupos:

1. Las que llevó a cabo al frente de ejércitos o en compañía de otros.
2. Las que realizó en solitario.

3.3 Los doce trabajos.

Las más famosas son los doce trabajos, que veremos más adelante, de los que once fueron realizados en solitario por él y uno con ayuda de su sobrino predilecto lolao.

1. Primera hazaña: Matar un león que en el monte Citerón estaba aniquilando el ganado de Anfitrión y el de Tespio, rey de Tespias. Durante cincuenta días lo persiguió. Por las noches dormía en casa de Tespio que tenía cincuenta hijas y como quería tener descendencia de Heracles, cada noche hacía compartir a una diferente la cama del héroe, aunque él creía estar siempre con la misma. Así fue como engendró a los tespíadas. Con cierto humor, se ha dado en llamar a este episodio el trabajo decimotercero. A

partir de que abatiera al león, Heracles empezó a utilizar su piel como vestido –algunos dicen que fue la del león de Nemea- y sus fauces como casco. Otro objeto que lo identifica iconográficamente es la clava, que él se fabricó cortando un árbol de la región de Nemea. Hermes le regaló una espada, Apolo un casco y Hefesto una coraza de oro.

2. Librar a los tebanos del tributo que pagaban a Ergino, rey de Orcómeno. Todo comenzó cuando Ergino quiso vengarse porque un tebano mató a su padre, por lo que marchó con un ejército contra Tebas. Se firmó la paz, con la condición de que el rey de Tebas entregara a Ergino durante veinte años un tributo anual de cien vacas. Cuando Heracles un día se encontró con los enviados de Ergino que iban a cobrar el tributo, les cortó nariz y orejas, atándoselas al cuello y les mandó de vuelta ante su señor. Ergino, indignado, armó un ejército y se encaminó hacia Tebas, pero Heracles se puso al frente del ejército y venció. Por tal triunfo, Creonte, regente de Tebas, le entregó la mano de su hija Mégara.

La diosa Hera siempre persiguió a Heracles, hasta el punto de que logró enloquecerle, estado que llevó a éste a matar a sus hijos y a los de su hermano Íficles, de los cuales sólo se salvó Iolao (Imagen 2. Atributos). Cuando Heracles volvió a la cordura, fue desterrado a Tebas para expiar sus culpas, hasta que fue perdonado. Entonces, Heracles marchó a Delfos a consultar el oráculo. La pitia le indicó que si realizaba diez trabajos para Euristeo, rey de Tirinto y Micenas, en la región de Argos, sería recompensado con la inmortalidad. En realidad, Heracles debió hacer doce, porque Euristeo le anuló dos, después que los había finalizado, al considerar que había sido ayudado. Recordemos que Euristeo era hermano gemelo de Heracles, que nació antes por intervención de Hera.

Pero, en realidad, quien estaba detrás de los trabajos era la propia Hera, quien deseaba que Heracles muriera en alguno. El orden en que se citan los trabajos varía de unos autores a otros de la Antigüedad. Cada trabajo está acompañado de otras hazañas. Los seis primeros tuvieron lugar en el Peloponeso; a partir de ahí el ámbito se amplió, abarcando los cuatro siguientes el mundo y los dos últimos el Más Allá. La realización de uno de sus

trabajos en España le valió al héroe el gran arraigo que ha tenido en nuestra cultura.

4. El mito de Hércules como representación de la lucha entre la virtud y el vicio.

Hércules en la encrucijada. Tras escribir Enrique de Villena en 1417 *Los doze trabajos de Hercules*, la obra vio la luz en 1483 y volvió a ser impresa en 1499 junto a *De vida beata* de Juan de Lucena (1463)⁹, donde se recogía este episodio: “Encontrado con dos deas Hércules, la una llamada Vicio, cortesana garrida, muy oliente y delicada, le fizo grandes blandicias; la otra, Virtud, deforme, silvestre, manicallosa y faldicinta, se le mostró muy áspera. A ésta siguió pero, por su premio, que era ser al fin deificado” (Cit. López Torrijos, 1985, p. 118) (Imagen 3. Atributos).

Tema muy del gusto del Renacimiento y Barroco, y símbolo de las difíciles decisiones que en algunas ocasiones se deben tomar en la vida, se ha seleccionado aquí el lienzo pintado en 1596 por Annibale Carracci, quien escogió este pasaje acaecido al héroe durante su juventud (Imagen 7. Hércules). Hércules se encuentra en la tesitura de tener que decidir qué camino debe escoger: el de las artes o el de la fama. En este caso él es el eje de simetría en una escena donde se contraponen dos figuras femeninas o alegorías del bien y del mal. Como héroe aparece desnudo, con un cuerpo de fuerte complexión que se podría relacionar con los estudios anatómicos realizados por Miguel Ángel, apoyado en la clava, su instrumento defensivo por excelencia y que, según Teócrito, había conseguido de un olivo arrancado por él con sus propias manos. La doble vía está sugerida por la propia actitud de las figuras femeninas, contrapuestas, una de frente, la otra de espaldas. Entre ellas, el héroe escucha reflexivo las razones de ambas, que con su actitud marcan caminos opuestos. Atenea señala el camino serpenteante y empinado que sube hacia la cumbre de la montaña, el de la sabiduría, en tanto que Afrodita, con sus formas sinuosas, le indica el del placer, mucho más sencillo y asequible. Véanse los instrumentos musicales o la máscara junto a la diosa

⁹ El marqués de Santillana compuso Favor de Hércules contra Fortuna, donde resaltaba sus valores morales: “E finque a la España muy esclarecido / El muy virtuoso, cathólico, puro / Adverso a los viçios, de virtudes muro [...]” (Cit. López Torrijos, 1985, p. 118, nota 16).

como alusión a lo intrascendente y a las pasiones. La máscara debe interpretarse como símbolo de la falsedad en las relaciones carnales motivadas por la lujuria.

El sueño del caballero. Rafael (Imagen 8. Hércules). El mismo tema de antes, la lucha entre Virtud y Placer, es empleado por el artista para ilustrar el dilema en un joven caballero, cuya identidad hoy día aún es dudosa; incluso el tema del cuadro planteó interrogantes durante mucho tiempo a causa del escueto título. El episodio tiene lugar durante la juventud de Hércules y, en realidad, se trataba de probarle con objeto de saber si reunía condiciones para realizar los trabajos. La adaptación que hace el artista del héroe a un joven caballero es evidente al vestirlo con la coraza, el casco y la indumentaria propia de un guerrero y esa adecuación al comitente de la obra hace que el pintor sutilmente introduzca la anécdota del sueño. Compruébese la diferencia con el cuadro de Carracci. Allí Hércules es plenamente consciente en su calidad de personaje mitológico. Aquí, al tratarse de un mortal, la escena hubiera sido del todo increíble para los contemporáneos y entonces es cuando introduce el factor sueño. La dificultad de la elección está motivada: ambas jóvenes son bellas por igual y simbólicamente le tientan con ideales a los cuales es complicado renunciar: por un lado, el deber del estudio y el cultivo de las artes de la guerra que obligan a cualquiera que se haga llamar caballero; por otro, la flor simboliza el amor, el placer, a los que como humano es difícil negarse. Obviamente, el caballero optará por lo primero, por eso Rafael pinta al comitente con la coraza, pues alcanza la dignidad para hacerse merecedora de ella.

Joven entre la virtud y el vicio. Veronés (Imagen 9. Hércules). 1580. La decisión ya está tomada, como es patente. La incredulidad reflejada en el rostro de la figura de la cortesana situada a la derecha se refuerza con el aire ofendido que transmite su gesto, y contrastan vivamente con la firmeza con que la virtud conduce al joven príncipe. La alusión a Hércules, aún más que en el caso anterior, ha desaparecido prácticamente por completo, para quedar sólo lo que será la exaltación de la educación de un príncipe, para el cual la fortaleza física de Hércules en los combates y su reciedumbre para discernir entre el bien y el mal debían ser fuente constante de inspiración al obrar; por eso el héroe se convirtió en un excelente ejemplo de conducta en la formación

de príncipes y jóvenes de la clase alta, no en vano esa actitud le valió a Hércules un sitio entre los dioses.

Arco de San Miguel (Imagen 10. Hércules). Si en las versiones anteriores se podía hablar de una interpretación humanista de la figura de Hércules, no menos importante fue su utilización desde el punto de vista político. En este caso se aplicó una visión evemerista de Hércules, ya que los primeros historiadores aprovecharon la estancia de Hércules en España para entroncar la monarquía hispana con el héroe, y así legitimar a los reyes españoles por su antigüedad y lustre. No fueron los únicos; varias dinastías europeas tenían la misma pretensión, entre otras la de Borgoña, que para nuestro caso es la que reviste mayor interés, puesto que el futuro Carlos V, el primero de los Austrias, vendría de allí para gobernar España. Las columnas que aparecen en su escudo aluden a las que dejó el personaje mitológico en Cádiz, aunque para algunos fue en Sevilla, ciudad que se aprestó a ser la primera en afirmar que había sido fundada por Hércules, de modo que cuando se engalanó para recibir a Carlos V en 1526 y preparó una entrada triunfal, se representó a Hércules portando las columnas, identificando así al emperador con el nuevo Hércules “que establecía los límites del nuevo mundo así como Hércules había establecido los del antiguo”¹⁰.

En cuanto a la divisa “plus ultra” en torno a las columnas de Hércules, fue elegida por el emperador no en contraposición al “non plus ultra” que el héroe escribió en las columnas que dejó en Cádiz, sino por su sentido heroico al llevar implícito un ansia de ir más allá; recogía, igualmente, los afanes de los cruzados que usaron el mismo grito, y la sensación de poder que estaban despertando en el hombre los nuevos descubrimientos. “Nunca atrás, mas siempre ir adelante” comentaba Alciato respecto al emblema XLV en el que figuran las columnas y el “plus oltre”. Así es como quedaba configurada la divisa del emperador, con un elemento icónico: las columnas, y otro parlante: el lema “plus ultra”.

El Arco de San Miguel grabado por **Theodor van Thulden** sirvió para la ilustración de Rubens de uno de los arcos realizados con el fin de engalanar Amberes, con motivo del nombramiento del cardenal-infante don Fernando de

¹⁰ Cit. López Torrijos, 1985, p. 121. Esto mismo o parecido lo hicieron otras ciudades españolas.

Austria gobernador de los Países Bajos. Se refleja la imagen que se asociaba a la Casa Real española (Imagen 11. Hércules). La interpretación estriba en entender que Hércules hubo de elegir entre dos caminos, equiparando entonces tal dualidad con la educación regia, basada en la contraposición de virtud y placer. En el centro aparece Hércules con la clava, acompañado de Atenea y Afrodita, además de Dioniso, que le ofrece la corona.

5.- Los doce trabajos y otros episodios. Representación en el Salón de Reinos. Significado. Paralelismos.

Hércules a través de Zurbarán en el Salón de Reinos

En 1634 llegó Zurbarán a la corte procedente de Sevilla, cuando estaba en el cenit de su carrera, con el fin de que pintara para el Salón de Reinos diez cuadros cuyo protagonista sería Hércules –todos conservados- y un lienzo con escena de batalla, que estaría entre los doce que se encargaron a diversos artistas. A pesar de que fue nombrado pintor del rey, Zurbarán estuvo el tiempo imprescindible para cumplir el encargo. Aunque en principio se le encargaron doce cuadros, la ubicación de éstos sobre las diez ventanas de la habitación hizo que se redujera el número a diez, que versarían sobre siete trabajos mayores, dos menores y la muerte de Hércules. La publicación en 1945 de la carta de pago a Zurbarán, con fecha de 13 de noviembre de 1634, por M^a Luisa Caturla despejó las dudas acerca de la autoría de las escenas de Hércules. El 12 de junio de 1634 el pintor recibía 200 ducados como señal del contrato de los doce trabajos de Hércules, luego reducidos a diez y a un cuadro de batalla (Defensa de Cádiz, Museo del Prado). Nuevamente, la presión de Olivares sobre los artistas que debían pintar para el Retiro se hizo notar: el 13 de noviembre estaba concluido el encargo de Zurbarán, a cuya entrega cobró el resto del dinero.

Hasta no hace mucho se cuestionaba la invitación de Zurbarán –pintor de temas religiosos por excelencia- a la corte para elaborar el programa de un héroe mitológico. Tras la nueva lectura del programa iconográfico de las pinturas del Salón de Reinos, se comprende ahora su elección. La composición de los cuadros en los que Hércules es el protagonista es bastante similar, y los historiadores coinciden en la sistematización y el esquematismo de estos lienzos, pero ahora queda claro que fue totalmente intencionado; el interés

primario era resaltar la figura del héroe por su fuerza tremebunda, capaz de aplastar el mal y de imponerse sobre la discordia; era él, pues, el verdadero centro en torno al que giraba el resto del cuadro. Esta simplificación rozaba el límite de los emblemas, donde lo que se buscaba era la claridad expositiva del mensaje, que no cupiera duda alguna en la interpretación del tema principal; así que la elección de Zurbarán, cuyo estilo respondía inequívocamente al objeto principal del encargo, cobraba completo sentido.

La asimilación del mito de Hércules a los príncipes no era nueva. Ya Augusto se comparaba con él y en el siglo XVI se retomó la idea con inusitado interés. Fue Carlos V el que volvió sobre el tema, no en vano el héroe simbolizaba la virtud y la fuerza, cualidades que debían ser el norte del buen príncipe, de ahí que aparezca recurrentemente en palacios del XVI. Todos querían ser considerados sus descendientes, alegando la estancia de Hércules en distintos reinos del Mediterráneo cuando tuvo que venir a cumplir algunos de sus trabajos, pero hete aquí que su aventura con los rebaños del rey Gerión se localiza en el sur de España, lo cual vino como un guante a nuestros monarcas para considerarse sus descendientes con más prerrogativas que otros.

Pero, ¿por qué tuvo tanto protagonismo este Hércules Hispanicus en el Salón de Reinos? Debía haber más motivos para justificar que ni más ni menos que diez cuadros le fueran dedicados y, además, estuvieran alternando con los retratos de los reyes y victorias de los ejércitos españoles. En primer lugar, Hércules constituía la imagen del héroe por excelencia, destacaba por su fuerza increíble, pero también por utilizar su ingenio en situaciones adversas y en las que debía tomar decisiones complejas, sin abatirse, siempre con una encomiable perseverancia. Se identificaba, además, con el sol, símbolo de virtud, y se llegó a decir que sus doce trabajos simbolizaban los doce planetas; si a esto añadimos que Felipe IV era conocido como el Rey Planeta –en su imperio no se ponía el sol-, obvian las explicaciones.

Haciendo un esfuerzo imaginativo, es posible entender el asombro que debió causar esta versión tan ibérica de Hércules entre damas y caballeros de aquellos tiempos, nacionales y extranjeros, miembros de refinadas cortes. ¿A dónde quería llegar Zurbarán? ¿Y el rey, y Olivares? ¿Cómo dieron su visto bueno? Más parece el antihéroe, tal es su pelaje hirsuto y moreno, su rostro de

cerrada barba y rasgos ciertamente vulgares. Este modelo respondía en verdad a la corriente estilística que envolvía a España en esta época y rompía con el ideal del denominado Hércules Farnese, más ajustado al prototipo clásico y seguido por artistas contemporáneos de la talla de Annibale Carracci, Guido Reni y Rubens. Lo que se pretendía era crear un “arte de la inmediatez” (Brown, 1990, 167-168), que se había ido imponiendo desde finales del XVI, sobre todo a partir de la Contrarreforma que quería acercar al pueblo los acontecimientos sagrados a través de personajes comunes, con los que se pudiera identificar. Ya lo decía San Ignacio de Loyola: “Hemos de imaginar lo que no vemos con la misma realidad que lo que estamos viendo”. Por eso, Pacheco, veedor de la Inquisición y suegro de Velázquez por más señas, maestro de muchos artistas formados en Sevilla, insistía en que se tomaran modelos del natural. Aquí, en el Salón de Reinos, con el tema de Hércules, es lo que está ocurriendo. Acostumbrado a trabajar para órdenes religiosas y miembros del estamento eclesiástico que demandaban temas sagrados representados de forma contundente, legible, sin ambigüedad alguna, Zurbarán transpone los tipos que empleaba para sus cuadros religiosos al asunto mitológico que ahora se le encargaba, acertando de pleno en el objetivo del monarca y su valido, que debieron quedar satisfechos dada la celeridad tanto en la ejecución de la obra como en el pago de los servicios.

También nos interesa la muerte de Hércules. Es curioso, como se ha dicho, que en el Salón fuera representado este tema. ¿Qué particular interés tenía? Pues, simplemente, su forma de morir: cuando su esposa le da la túnica impregnada con el veneno de Neso, Hércules no puede soportar los terribles dolores y acaba inmolándose en una pira, al tiempo que en plena apoteosis asciende al Olimpo donde los dioses le invitan a ocupar un puesto entre ellos, siendo uno de los pocos héroes que se convierte en dios. Ya Felipe II, en la ceremonia fúnebre que tuvo lugar en Bruselas en 1558 en honor de su padre el emperador, evocó esta idea de la pira al ordenar que se dispusiera una magnífica capilla ardiente que simbolizase la inmortalidad del emperador; y, al mismo tiempo, resucitando un ritual de los emperadores romanos que se convertían en dioses al ser pasto de las llamas, convirtiéndose el hijo en su sucesor legítimo, se respaldaba la idea del derecho al trono español del heredero.

En el XVI la figura de Hércules se ve enriquecida con un nuevo significado: la del vencedor de la discordia, que adquiriría todo su sentido en el momento en que se multiplicaban los conflictos y en que la lealtad de los súbditos atravesaba una época difícil. En este contexto nada mejor que echar mano de la poderosa figura de Hércules venciendo a un monstruo –el león de Nemea, el jabalí de Erimanto, el toro de Creta, la hidra de Lerna y Cancerbero- o a un forzado –Anteo-, de forma que quienquiera que entrase en el Salón captaba al instante que el rey no iba a andarse con contemplaciones si tenía que atajar bruscamente cualquier intento levantisco.

Un siglo después, todavía es apreciable la continuidad en la asunción de la figura de Hércules por la monarquía hispánica, que queda reflejada en la publicación de *Trabajos y afanes de Hércules, floresta de sentencias, y ejemplos dirigida al Rey Nuestro Señor Don Carlos II*, por Fernández de Heredia en 1682.

Para mayor claridad, se exponen los trabajos de Hércules según el orden en que los fue realizando, aunque algunos de ellos no fueron representados por Zurbarán para el Salón de Reinos, porque dio prioridad a aquellos asuntos del héroe más a propósito para el interés que movía la decoración del Salón: la exaltación del poder del monarca y otros aspectos relacionados, antes aludidos.

5.1. El león de Nemea

Nemea está cerca de Corinto y un temible león invulnerable atemorizaba a sus habitantes (Imágenes 12 a 17. Hércules): “Los viandantes desamparaban los caminos [...], los labradores con los bueyes no osaban remover la tierra ni encomendar las simientes al labrado del campo; los pastores dejaban los ganados sin osar volver” (Marqués de Villena. *Los doce trabajos de Hércules*); las flechas que le lanzaba el héroe le rebotaban; pero la inteligencia de Heracles le llevó a tramar el siguiente plan: lo acorraló en una cueva con dos salidas, obstruyó una de ellas y, una vez dentro, lo estranguló. Tenía el animal una piel tan dura que no conseguía desollarlo y necesitaba la piel como muestra para llevársela a Euristeo. Nuevamente, su ingenio le condujo a utilizar las propias garras del animal para conseguir la prueba.

El interés por la representación de Heracles en el arte desde la Antigüedad nos lo demuestran las doce metopas del templo de Zeus en Olimpia, consideradas unas de las más logradas imágenes sobre el tema. En España fue muy representado por su relación con la Casa Real. Dependiendo de la época, la versión será distinta; así, Zurbarán lo interpreta dentro de la cueva, que tapa con una roca, en un paraje abrupto y pedregoso. Tras este trabajo, Euristeo se percató de la descomunal fuerza de Heracles, por lo que nunca más volvió a encontrarse con él cara a cara.

Hércules lucha con el león de Nemea, 1634. Zurbarán. Museo del Prado. Tanto el marqués de Villena, como Juan Pérez de Moya (1585) en su *Filosofía secreta* y Baltasar de Vitoria (1620-1624) en el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, sirvieron para concebir la serie sobre los trabajos de Hércules encargada a Zurbarán, quien lo representa en el momento en que tras haberle asestado un golpe con la clava –que aparece arrojada en el suelo-, arremete contra el león, que se ha alzado de manos, y lo asfixia con sus brazos. El pintor ha concebido la composición de la escena como una pirámide, en la que la cabeza del león hace de vértice y aparece con toda la ferocidad que resaltaba Villena: “las corvadas uñas, los ojos bermejos y sangrientos por amuchiguada ira”. Como pintor barroco, Zurbarán elige cuidadosamente la luz, de manera que incida sobre el musculoso cuerpo de Hércules, resaltando su anatomía y acentuando el dramatismo del momento. Consigue así llamar la atención del espectador sobre lo que aquí incumbe: la fortaleza del héroe, su arrojo y, en definitiva, el triunfo del Bien sobre el Mal, quedando al instante identificado Hércules con Felipe IV, a quien interesaba mostrarse ante sus súbditos como el hacedor de la paz, el que ayuda al triunfo de la virtud, venciendo a los defensores de los vicios. El marqués de Villena ya urdió los mimbres sobre las que se forjaría esta idea: “Conviene contradecir a los soberbios enemigos de la patria, quitándoles los despojos y testimoniando el vencimiento y recobramiento de la virtud y la paz”.

Cuando Hércules consiguió vencer al león de Nemea, le arrancó la piel, tal y como ya se ha referido, e hizo de ella parte de su mortífero armamento, pues sabido es que el duro pellejo del animal era de extraordinaria dureza.

5.2. La hidra de Lerna

Este ser habitaba en las proximidades del lago de Lerna, zona pantanosa, muy cerca de Argos (Imágenes 18 a 23. Hércules). Su característica era que si alguna de sus múltiples cabezas era cercenada, se multiplicaba, con la particularidad de que una de las cabezas era inmortal. Así la describe Enrique de Villena en el s. XV: “una sierpe de extraña figura con muchas cabezas a la cual decían hidra y tenía tal naturaleza que por una cabeza de aquellas que le fuere tajada le nacían tres, en manera que cuanto más trabajaran en su muerte los que la querían acabar por tajamiento de aquellas cabezas, tanto más ella por su naturaleza multiplicaba su vida”. En esta ocasión Heracles empleó el ingenio en lugar de su fuerza, como enfatiza Pérez de Moya en *Filosofía secreta*: “Esta es una de las mayores hazañas que se le atribuyeron a Hércules, porque en ella se ayudó de su industria y saber, más que de fuerzas”. Fue conducido en un carro hasta Nemea por su sobrino lolao, a quien le pide que prenda fuego a un bosque cercano; con los tizones quema los cuellos de la hidra e impide así que nazcan nuevas cabezas al no cortarlas. Sólo cercenó la cabeza inmortal y la enterró colocando encima una gran roca. A continuación abrió la hidra y mojó las flechas en la bilis, con lo que logró que fueran mortales. Fue éste uno de los trabajos que Euristeo le anuló arguyendo que había sido ayudado por su sobrino.

Hércules lucha con la hidra de Lerna, 1634. Zurbarán. Nuevamente, como en la escena del león de Nemea, Zurbarán se inspira en un grabado de Cornelis Cort; de ahí que aparezcan detalles como la figura de lolao a la derecha portando la tea encendida o el cangrejo a los pies del héroe. La composición vuelve a tener la musculosa figura de Hércules como protagonista incuestionable al aparecer en el centro iluminado violentamente por la luz. La explicación de la presencia del crustáceo se encuentra en la obra de Baltasar de Vitoria: “ Andando los dos (Hércules e lolao) en esta tan reñida como dificultosa refriega, salió un cancro de la laguna Lerna a dar ayuda a la portentosa Hidra, y mordiendo a Hércules le detuvo, que no se pudo menear tan prestamente como él quisiera. Al apretar cancro con Hércules, como se sintió herido en el pie, arremetió con él, y le mató, según dice Higino en sus fábulas. Y como la diosa Juno era la que había echado el cancro, para que

impidiese a Hércules su conquista, viéndole ella muerto, le puso entre los signos del Zodíaco”.

Una de las principales diferencias que separan esta pintura del grabado de Cort es el propio estilo que imprime Zurbarán, quien influido por el naturalismo barroco, convierte al héroe y a su acompañante en seres corrientes, cuyo aspecto un tanto rudo y vulgar, con el pelo negro e hirsuto, de piel muy morena, choca frontalmente con el ideal de héroe.

5.3. La cierva de Cerinía.

Artemis encontró cinco ciervas en el monte Liceo que tenían cuernos, aunque eran hembras, y además eran de oro y hermosas (Imagen 24. Hércules). La diosa se quedó con cuatro para su carro y la quinta se refugió en Cerinía, en el norte de la península griega. Estaba consagrada a la diosa Artemis por lo que Heracles debía capturarla con vida, ya que era animal sagrado, pero tampoco quiso herirla y estuvo un año persiguiéndola, hasta que la alcanzó con su armamento muy levemente, se la echó sobre los hombros y la presentó a Euristeo.

5.4. El jabalí del monte Erimanto.

Este trabajo tiene menos importancia en sí mismo que las hazañas que llevó a cabo Heracles durante su realización. El monte Erimanto estaba en la Arcadia y el jabalí estaba causando graves destrozos en la ciudad de Psófide (Imágenes 25 a 26. Hércules). Aunque las narraciones dicen que el héroe logró que el animal fuera hasta un valle donde había nieve y allí al no poder caminar rápido, lo pudo atrapar, en el cuadro de Zurbarán para el palacio del Buen Retiro (**Hércules lucha con el jabalí de Erimanto**, 1634), el artista opta por el rápido y aséptico método de la clava, con la que debió asestar un mortal golpe al animal. Curiosamente, el pintor divide la escena en dos secuencias, pues a la derecha y con carácter secundario aparece el héroe cargando con el jabalí al hombro. Cuando Hércules llegó a Tirinto y mandó llamar a Euristeo para entregarle el jabalí, el rey se escondió en una tinaja o píthos. Esta es la imagen reproducida en una cerámica griega, con Euristeo metido en la tinaja, de la que apenas sobresalen su cabeza y manos en actitud de protegerse (Imagen 5. Hércules).

Este trabajo se pone en relación con la capacidad para vencer al mal, incluso a los peores adversarios, y con la exaltación del monarca como pacificador y enemigo de violentos, pues ya Baltasar de Vitoria decía que “los Poetas, para denotar a un hombre que es amigo de venganzas y demasiado atrevido, le comparan al jabalí corajudo”.

Entre las hazañas protagonizadas por Heracles en el transcurso de este trabajo se encuentra la famosa acaecida con los centauros. Ocurrió que en el camino al monte Erimanto, Heracles fue acogido por el centauro Folo. Durante la comida, Heracles le pidió vino, pero éste era propiedad común de los centauros y Folo advirtió al héroe, pero ante su insistencia le sirvió. Al oírlo acudieron los centauros enfurecidos y se entabló una lucha, saliendo triunfante Heracles, quien los persiguió hasta el cabo Malea, al sur del Peloponeso. Entre los centauros se hallaba Neso. También fue herido el inmortal centauro Quirón, hijo de Zeus. Accidentalmente, Heracles le hirió con una de sus flechas envenenada con la bilis de la hidra de Lerna y, puesto que tenía horribles dolores, pidió a Zeus que le permitiera morir, quien accedió a cambio de hacer inmortal a Prometeo, para no cambiar el número de inmortales. Folo también murió al herirse mientras observaba una de las flechas de Heracles, asombrado por su poder mortífero.

5.5. Los establos de Augías.

Augías, rey de la ciudad de Elis, en la Élide, poseía abundantes rebaños. Heracles se comprometió a limpiar sus establos, los mayores de toda Grecia, en un día, a cambio de la décima parte del ganado. En este trabajo Heracles emplea primero la astucia y luego, la fuerza. Así es como consigue desviar la corriente del río Alfeo para que el agua limpiara los establos sin necesidad de que él entrara, pero Augías se negó a pagarle, lo que desencadenó luego una guerra contra Heracles que le costó el trono.

Euristeo, enterado del pacto con Augías, no le dio por válido el trabajo, razón por la cual tuvo que hacer doce trabajos, en lugar de los diez que al principio habían quedado establecidos.

Hércules desvía el curso del río Alfeo, 1634. Zurbarán. Su significado dentro del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro se ha interpretado como imagen del gobernante poderoso y victorioso que libera el país. El

estiércol de los establos del rey Élide hay que verlo como “la representación de los males que se abatían sobre España, cuya erradicación estaba en manos de sus gobernantes”. La lograda composición del cuadro le ha valido ser considerado como uno de los mejores de la serie y rompe con el esquema arquetípico del héroe en el centro de la imagen al situarlo en el lateral (Imagen 27. Hércules). Resuelve de forma excelente el escorzo e imprime un gracioso aire chulesco a Hércules que nos mira con un gesto mezcla de suficiencia y sorna tras haber realizado exitosamente su trabajo. No tiene reparo el pintor en presentarnos a un héroe vulgar, un Hércules Hispanicus de abultado abdomen y piel arrugada y tostada que se corresponde más con un campesino que con un héroe.

5.6 Las aves del lago Estíñfalo.

Lago ubicado en la Arcadia, rodeado de un bosque donde vivían numerosas aves, hasta el punto de que se habían convertido en una auténtica plaga; devoraban las cosechas y destruían los campos; incluso algunos decían que con sus picos y garras de bronce comían carne humana. Pensó nuestro héroe que lo primero era hacerlas salir del bosque, para lo cual ideó unas castañuelas de bronce (Imágenes 28 y 29. Hércules). Según unos, las fabricó él mismo y para otros, las hizo Hefesto y se las regaló su protectora Atenea. Con el estruendo, consiguió asustar a las aves que, al salir del bosque, fueron fulminadas con sus flechas.

Hasta aquí, los seis trabajos han sido realizados dentro del Peloponeso. A partir del séptimo sale de él, e incluso cruza las fronteras de la Grecia continental.

5.7. El toro de Creta.

Heracles debió capturarlo vivo por indicación de Euristeo, porque era un peligroso animal que estaba asolando Creta. El Minotauro fue fruto de una venganza: había en Minos un hermoso toro y Poseidón quiso que el rey de Creta lo sacrificara en su honor, pero éste cambió el animal y el dios se enfadó e hizo que Pasífae, esposa del rey, tuviera relaciones carnales con el toro, unión de la cual nacería el Minotauro (Imágenes 30 a 32. Hércules).

Heracles tuvo que llevárselo a Euristeo, quien decidió dejarlo en libertad, hasta que Teseo posteriormente le dio muerte.

Ante los súbditos de Felipe IV, la proeza de Hércules quería simbolizar la fortaleza de los buenos gobernantes, que conseguían someter a sus enemigos y pacificar sus territorios. En definitiva, era una referencia mitológica – obsérvese la utilización del toro como símbolo español- a las batallas que los ejércitos de la corona española mantuvieron contra holandeses, ingleses o franceses bajo Felipe IV, cuyas victorias se reflejaban a través de los cuadros de batallas que pendían de las paredes del Salón de Reinos.

5.8. Las yeguas antropófagas del rey Diomedes.

Debió ir hacia el norte, a Tracia, donde Diomedes, hijo de Ares, era rey. Sus yeguas comían la carne de sus huéspedes (Imagen 33. Hércules). Hay dos versiones sobre este asunto:

- a) Heracles entró en los establos, pero cuando quiso llevarse las yeguas llegó el rey Diomedes al mando de los bístones para impedirlo. Heracles dejó las yeguas al cuidado de su amigo Abdero, pero cuando regresó tras haber matado al rey y a sus súbditos, vio que las yeguas se habían comido a su amigo. Fundó entonces la ciudad de Abdera, donde le enterró, tomó las yeguas y se fue con ellas a Tirinto.
- b) Esta otra versión dice que tras vencer a los bístones, Heracles entregó las yeguas al rey Diomedes.

Cuando estaba cumpliendo este trabajo, llevó a cabo otra hazaña que dio pie a la célebre leyenda de Admeto y Alcestis. Admeto era rey de Feras y Apolo le había concedido la gracia de poder vivir si, llegado el momento de su muerte, encontraba a alguien que lo quisiera hacer por él. Consultó a su anciano padre y a su madre, que se negaron, y fue su esposa Alcestis quien se ofreció, pero logró volver a la vida. Sobre este particular hay dos versiones:

- a) Heracles pasaba por Feras cuando se estaban celebrando las exequias de la reina muerta. Cuando se enteró de las circunstancias de su muerte, luchó contra Tánato (la muerte) y consiguió arrebatarle a Alcestis.

- b) Otra versión defiende que Perséfone, admirada de la valentía y entrega de la reina, decidió que pudiera volver al reino de los vivos.

5.9. El cinturón de Hipólita, reina de las amazonas.

El dios Ares obsequió con un cinturón a su hija Hipólita. Era una prenda sagrada que suscitó la envidia de una hija de Euristeo y su deseo de poseerlo, y para ello llamó a Heracles, quien hubo de encaminarse hasta el extremo oriental del mundo habitado. Hipólita era reina de las amazonas y mientras ella subió al barco de Heracles y accedió a darle el cinturón, Hera convenció a las amazonas de que Heracles había hecho prisionera a su reina. Las amazonas acudieron prestas a tomar el barco, y el héroe, creyendo que era una emboscada de Hipólita, le dio muerte, tomó el cinturón y se marchó. En el viaje de regreso fue cuando arribó a las costas de Troya y pudo salvar a Hesíone, encadenada, de ser devorada por un monstruo marino. Ella era hija del rey de Troya, Laomedonte, quien se comprometió a darle a cambio a Heracles unos caballos divinos, pero no cumplió lo pactado y tiempo después Heracles tomó Troya.

5.10. Los bueyes de Gerión.

Este trabajo –el último según las obras clásicas- llevó a Hércules hasta el oeste (Imágenes 34 a 38. Hércules). Gerión era un extranjero que había venido a España y había alcanzado gran poder y riqueza, basada sobre todo en sus numerosos ganados. Este tirano tuvo tres hijos del mismo nombre, reyes de España, contra los que combatió Hércules y les venció, lo que dio lugar a la fábula de Gerión como un monstruo gigantesco con tres cabezas. Su pastor Euritión guardaba sus manadas de vacas, ayudado por su perro Orto u Ortro, hermano de Cerbero, perro de tres cabezas que habitaba en el mundo de los muertos.

Para llegar hasta allí Heracles marchó a Europa, pasó a África y después a Tartesos, y colocó las famosas columnas. Entonces tuvo lugar la apertura del estrecho de Gibraltar, estableciéndose comunicación entre el río Océano y el mar Mediterráneo, que hasta entonces sólo era un mar interior. Colocó una columna a cada lado del estrecho, una en el Peñón de Gibraltar y la otra en lo

que hoy es Ceuta, momento a partir del cual fueron conocidas como las columnas de Hércules. Se dice que las columnas en realidad eran unos montes o peñascos hechos por el propio héroe a base de acumular pequeñas piedras, que se convertirían en los montes Calpe y Abyla y servirían para estrechar aún más la distancia entre España y África¹¹.

Después de esto, para lograr alcanzar su destino, tuvo que pedirle a Helio (el Sol) que le diera la copa mágica con la que cruzaba todas las noches de oeste a este, para salir a la mañana siguiente. Por fin Heracles llegó a su destino, donde mató al pastor Euritió y al perro Orto, y robó las vacas. Gerión, alertado del robo, acudió inmediatamente, pero Heracles lo alcanzó con sus mortíferas flechas. Embarcó las vacas en la copa dorada y comenzó el regreso, atravesando España e Italia en dirección a Grecia. En este viaje le ocurren varias aventuras.

Zurbarán representa estas andanzas de Hércules en España en dos de los cuadros que pintó para el Salón de Reinos que, siguiendo el orden de exposición original, verían los contemporáneos de la siguiente manera: primero, Hércules en el estrecho de Gibraltar y a continuación, Hércules dando muerte al rey Gerión.

Hércules en el estrecho de Gibraltar, 1634. Zurbarán. Dada la complejidad de la simbología de esta escena, hasta 1911 no se identificó como la separación de los montes de Calpe y Abyla, pues prácticamente no aparecía en los textos clásicos. Más tarde, se ha puesto en relación con el establecimiento de las columnas por Hércules, según se ha referido anteriormente. El héroe ha sido representado justo en el momento en que tira hacia sí de dos grandes montes entre los que se ve el mar, asiéndolos de unas puntas. Coincide la imagen con el instante descrito por el padre Mariana. Su concepción, a manera de emblema y en relación con el Salón de Reinos, remite al esfuerzo aglutinador del monarca respecto a sus dominios. Si enlazamos esta idea con el lema “plus ultra” que coronaba las columnas, se colige la referencia a los territorios de ultramar.

A pesar de lo dicho, Baltasar de Vitoria, diez años antes de la realización de estos cuadros por Zurbarán, se refería a este episodio entendiéndolo no

¹¹ Ver documento anexo relativo a las columnas de Hércules.

como aproximación de los montes, sino todo lo contrario: “Hércules como tan gran Príncipe, y como quien había dado fin a tan gloriosas empresas, puso para memoria de ellas aquellas dos columnas Calpe y Abyla. Esta puso en la parte de África en la Mauritania y en la parte de España hacia Cádiz, la otra, que se llamaba Calpe [...]. Y es de saber que estos dos montes altísimos, antiguamente dicen que fue un monte solo, y que Hércules hizo aquí una hazaña de las suyas que fue dividir aquel gran monte por medio, para que se juntasen los dos mares, el Océano y el Mediterráneo, y así aquella división llamaron los latinos Fretum Herculeum y nosotros llamamos el estrecho de Gibraltar”.

Los historiadores que han investigado el tema coinciden en que lo importante es que en estas narraciones se evidencia el vínculo entre Hércules y España, así como el origen de la divisa de los Austrias.

La sencillez en la concepción del tema por parte de Zurbarán tiene su justificación, como se indicó, en la utilidad de esta serie relativa a Hércules como emblema, de ahí que sea un tanto repetitivo el esquema compositivo, con la rotundidad física del héroe en primer plano, protagonista indiscutible, en forzado escorzo, hecho “ex profeso” para ser visto desde abajo.

Hércules dando muerte al rey Gerión, 1634. Zurbarán. En las narraciones clásicas este trabajo era uno de los últimos, tras asentar las columnas de Calpe y Abyla. Hércules había acudido a España atraído por sus feraces tierras y abundante ganado, pero allí gobernaba un rey tirano, Gerión, al que debía matar para apropiarse de todo. Ciertamente, en esta ocasión a Hércules le mueve en un primer momento su propio interés, pero Baltasar de Vitoria se apresta a justificar la muerte de Gerión: “Gerión se apoderó tiránicamente de España, dos mil y ciento y sesenta y nueve años después de la creación del mundo y llamárosle Deabos, que quiere decir hombre de oro, por haberse hecho señor de la más rica tierra del mundo en aquellos tiempos; [...] le llamaron Gerión que es vocablo caldeo y quiere decir hombre advenedizo, dando a entender que les gobernaba un hombre extranjero”. Con esta acción, Hércules no era más que una herramienta al servicio de los dioses y Vitoria vuelve a justificarlo: “El que mata a un tirano, hace un gran servicio a Dios”. Y, por supuesto, tanto este lienzo como el anterior reafirmaban en el Salón de Reinos que los reyes españoles descendían de un semidiós de la

Antigüedad. En este sentido, cabe destacar la investigación de Caamaño sobre la asimilación de Hércules a Cristo.

Destacaremos en el cuadro, aparte de características ya mencionadas anteriormente, el arriesgado escorzo del rey yacente, el estudio anatómico del cuerpo hercúleo de espaldas –por cierto sin idealización alguna (obsérvense las adiposidades en la cintura)-, y la arquitectura en ruinas, identificada por algunos como el faro al que se refiere Pérez de Moya: “Edificó [Hércules] una soberbia torre que tenía ojos para ver los que a aquel puerto venían [...], con cuya claridad los navíos podían andar de noche”.

Entre otras aventuras que le suceden en el viaje de regreso a Grecia está la que dio nombre a los Pirineos. En su viaje conoció a Pirene, hija de un rey, se enamoraron y de la relación ella tuvo una serpiente. Por temor a su padre, huyó a las montañas, donde fue destrozada por las fieras. De regreso Heracles tiempo después, cuando se enteró de la huida y comenzó a buscarla, dando con su cuerpo destrozado, comenzó a gritar el nombre de su amada que el eco de las montañas le devolvía repetido.

Otro célebre episodio que le ocurrió, esta vez en Italia, fue el de Caco (Imagen 39. Hércules). Concretamente, tuvo lugar donde luego surgió Roma y lo narra Virgilio en la Eneida. Caco era un bandido que robó algunas vacas utilizando una hábil estratagema: se las llevó haciéndoles andar hacia atrás, tirándoles de los rabos, y las ocultó en una cueva, pero Heracles rápidamente descubrió el escondrijo y mató a Caco. Empezó nuevamente su viaje, pero cuando ya estaba en Grecia, Hera le envió un tábano que picó a las vacas y éstas se dispersaron. Logró recuperar algunas y las condujo hasta Euristeo, quien las sacrificó en honor de Hera.

5.11. Las manzanas del jardín de las Hespérides.

Este jardín representa el sueño del paraíso terrestre. Se trataba del huerto de Hera situado en el oeste, donde un único árbol, o bien toda una arboleda (según la fuente), daba manzanas doradas que proporcionaban la inmortalidad (Imagen 40. Hércules). Los manzanos fueron plantados de las ramas con fruta que Gea había dado a Hera como regalo por su boda con Zeus. A las Hespérides (ninfas) se les encomendó la tarea de cuidar de la arboleda, pero ocasionalmente recolectaban la fruta para sí mismas. Como no confiaba en

ellas, Hera también dejó en el jardín un dragón de cien cabezas llamado Ladón que nunca dormía (Imágenes 41 a 42. Hércules). Heracles se puso en marcha, pero en el viaje le ocurrieron varias aventuras. En África se enfrentó al gigante Anteo, hijo de Gea, diosa de la tierra, el cual, cada vez que caía a tierra durante la lucha, recobraba fuerzas, por lo que Heracles lo mantuvo en vilo sin dejarle caer hasta que lo mató.

Hércules lucha con Anteo, 1634, Zurbarán. (Imagen 43. Hércules). “Advirtiendo Hércules el engaño de Anteo, en el aire lo apretó tanto con los brazos, que lo mató y este fue el vencimiento de la lucha”. Juan Pérez de Moya da la clave para comprender la selección de este trabajo con el fin de decorar el Salón, tras la cita anterior: “Hércules significa el varón virtuoso que desea vencer el deseo de su carne, con quien tiene gran combate y lucha de ordinario. La codicia o deseo carnal, se dice ser hija de la tierra, entendida por Anteo, porque esta codicia no nace del espíritu, sino de la carne, como dice el Apóstol”. Un siglo antes, el marqués de Villena manifestaba: Anteo representa el apego del hombre a los vicios carnales y, por tanto, “contrario a Dios”. Hércules, y los que como él actúan, al acabar con este apego carnal, libran “de tan tiránica y viciosa servidumbre que roba a los súbditos suyos del cuerpo y del ánimo y la razón y celo, no consintiendo el hábito virtuoso”. Últimamente se ha dicho que la intención era mostrar a través de Hércules la figura de un rey, Felipe IV, virtuoso para la guerra, capaz de eliminar a cualquier enemigo por poderoso que fuera.

Para pintar la escena Zurbarán se inspiró en un grabado. Algunos autores sostienen que éste es uno de los lienzos más flojos de toda la serie, y alegan para ello la intervención de manos del taller de Zurbarán –algo muy frecuente-, el cual se encargaría, por ejemplo, de realizar la cabeza, donde vuelve a brillar la mirada irónica lanzada al espectador que ya aparecía en el episodio del río Alfeo. La disposición de los dos protagonistas en un eje vertical obligó al autor a dejar prácticamente inacabada la mano izquierda de Anteo.

Tras esta nueva hazaña, prosiguió viaje y fue a dar con Prometeo, encadenado a una roca del Cáucaso por castigo de Zeus. Heracles disparó una flecha al águila que todos los días devoraba las entrañas de Prometeo y consiguió liberarle. A cambio, Prometeo le dio varios consejos para conseguir las manzanas, indicándole el camino y sugiriéndole que no fuera

personalmente, sino que enviara a Atlas, titán condenado a sostener la bóveda del cielo, y mientras él lo hacía, Heracles sujetaría la bóveda, pero teniendo habilidad para que cuando regresase Atlas, éste accediera a cambiarle las manzanas por la bóveda (Imagen 44. Hércules). Efectivamente, cuando Atlas volvió y se ofreció para llevar él mismo las manzanas a Euristeo, Heracles aceptó, pero pidiéndole que sostuviera un momento la bóveda mientras se colocaba una almohadilla en los hombros. Otra tradición sostiene que Heracles no necesitó la ayuda de Atlas y él solo habría matado a Ladón.

Finalmente, las manzanas fueron entregadas a Euristeo, éste se las devolvió a Heracles, quien a su vez se las dio a Atenea, la cual las devolvió al Jardín.

5.12. El perro Cerbero o Cancerbero.

En el extremo meridional del Peloponeso había una abertura y se creía en la Grecia antigua que era una de las bocas por las que se podía descender al Hades. Por allí entró Heracles, quien se enfrentó al mismísimo Hades y le clavó una de sus flechas mortales, pero como era un dios inmortal, no consiguió su propósito. También se encontró con Piritóo y Teseo, que habían sido encadenados a un asiento cuando intentaron raptar a Perséfone, y logró liberar a Teseo.

Pero su verdadero objetivo era llevarse a Cancerbero, el terrorífico perro de Hades que tenía tres cabezas, una serpiente por cola y cabezas de serpientes en el lomo, y permitía la entrada, pero no la salida (Imágenes 45 a 48. Hércules). Hades accede a que se lleve a Cancerbero, con la condición de que no use armas, lo que logra tras amenazar al can con la clava y encadenarlo, llevándolo después a Euristeo para más tarde devolverlo al inframundo.

Hércules y el Cancerbero, 1634, Zurbarán. Este es el último de los doce trabajos clásicos de Heracles. El lienzo sigue el relato de Baltasar de Vitoria, en el que se habla de la corona de álamo como elemento que protegía al héroe y que Zurbarán pintó ciñendo su cabeza. Según Vitoria, Hércules llegó a los infiernos en la barca de Caronte, pero antes “cortó unos ramos de álamo blanco, que había muchos en aquella ribera, y hizo una guirnalda de ellos, con los que rodeó sus sienes [...] para su defensa. Coronado pues, y cubierta su

cabeza con los ramos de álamo blanco, pasó en la barca de Caronte aquel río del olvido, y entró por las puertas infernales [...]. Como el perrazo le viese venir, dio tan grandes ladridos que atronaba y atemorizaba a los infiernos. Echóle la mano a los gaznates, y apretóle con tanta fuerza, que le rindió, y se sujetó a que le echase la cadena, y con esto le sacó al mundo medio arrastrando, y muy contra su voluntad, y de esta suerte lo llevó a presencia del rey Euristeo”.

La fuerza y el ingenio de Hércules salvan nuevamente la difícil situación en el mundo oscuro al que es conducido, lo cual fue juzgado oportunamente por Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta*: “Cancerbero representa todos los vicios que Hércules venció y sojuzgó”, lo que llevó a éste a saborear las mieles de la fama.

Algunos consideran esta tela la mejor de todas, basándose en el estudio anatómico, si bien el autor sigue mostrándonos el tipo de Hercules Hispanicus, a pesar de que para la composición se inspira en grabados de Cornelis Cort.

Aquí concluyen los doce trabajos de Heracles, tras los cuales le fue concedida la inmortalidad, pero antes al héroe le ocurrieron otras muchas aventuras, entre las que destaca la de la **reina Onfala**.

5.13 Hércules y la reina Onfala.

Sucedió que Heracles dio muerte a Ífito, dueño de unas yeguas¹², con el propósito de quedarse con ellas. En castigo por la muerte de Ífito, Heracles cayó gravemente enfermo y se volvió loco. Marchó a Delfos para consultar el oráculo con el propósito de que le dijera cómo curarse. Para librarse de tal impureza –el asesinato-, Heracles debía expiar su culpa de dos modos:

- a) Vivir en el destierro hasta que alguien quisiera purificarlo.
- b) Debía ser vendido como esclavo y el dinero obtenido había de ser entregado al padre de Ífito en compensación por la pérdida de su hijo. El propio Hermes lo puso en venta y fue adquirido por la reina Onfala, de Lidia, en Asia Menor, a cuyo servicio debió estar durante tres años, a lo largo de los cuales protagonizó otra serie de hazañas.

¹² Sobre este tema hay numerosas versiones.

El episodio más famoso del ciclo de Onfala es el travestismo de Heracles: enamorado de la reina, vestía a veces ropa de mujer e hilaba, en tanto que ella se cubría con la piel de león de Heracles, empuñaba su clava y tomaba sus flechas (Imagen 49. Hércules). Sin embargo, muchos mitólogos rechazan este argumento y suelen decir que cuando Heracles era esclavo, cohabitaba con una esclava, de la cual tuvo un hijo, y sólo cuando la reina le dio la libertad, debido a su gran valor, se produjo la cohabitación de ambos.

Hércules y Onfala. Lucas Cranach, el Viejo, 1537. Hércules aparece vestido de mujer y con el huso en la mano. La mujer que sostiene el huso es Onfala. La pareja de perdices colgada simboliza el triunfo de Amor sobre Hércules.

Antes de concluir con la muerte de Hércules, es oportuno detenerse en otro importante pasaje de su vida. Heracles contrajo matrimonio con Deyanira, aunque para hacerlo, tuvo que combatir antes con el río Aqueloo, enamorado de ella, y vencerle. Un día que viajaban juntos los esposos tuvieron que pasar un río y el centauro Neso se ofreció a pasar a Deyanira, mientras Heracles transportaba todo el equipaje. Baltasar de Vitoria narra el episodio con toda suerte de detalles: “Al tiempo de pasar el río Eveno que corre por la Etholia no fue posible vadearle, por ir muy crecido. Acaeció de hallarse allí el Centauro Neso que se ofreció a pasar a Deianira de ancas, [...] cuando llegó a la otra parte, oyó voces, y gritos de Deianira porque Neso quería forzarla, a cuya defensa llegó Hércules y queriéndosele escapar el centauro, le arrojó una saeta de las que traía ensangrentada con la sangre de la ponzoñosa Hidra” (Imagen 50. Hércules). Neso, en los estertores de la muerte, decidió vengarse: dijo a Deyanira que si recogía y guardaba parte de la sangre que derramaba, algún día le serviría como filtro amoroso, de tal modo que, si más adelante el héroe dejaba de amarla, bastaría con hacerle llevar una túnica impregnada con su sangre para que recuperara su amor. No tardó demasiado Heracles en pensar en otras mujeres y así fue como Licas, mensajero del héroe, se lo dijo un día, ante lo cual Deyanira le envió una túnica empapada en sangre del centauro. “Él se la vistió, y como el veneno era tan activo y eficaz, se entró luego por las carnes, calándole hasta los huesos de suerte que se abrasaba en vivo fuego. Y como veía que la camisa era la causa eficiente de su daño, la pretendía

desnudar; y así como la iba quitando arrancaba los pedazos de carne, y junto con el encendido ardor que le abrasaba el veneno, le barrió el juicio, y le dio un furor tan extraño en su ánimo que arrancaba de cuajo los grandes árboles”. Tan desesperado estaba que arrojó a Licas al mar desde un monte (Imagen 51. Hércules). Cuando se dio cuenta de que la idea había sido de Dejanira quiso marchar adonde ella estaba para matarla, pero se había suicidado. Después hizo una hoguera con los árboles, “tendiendo allí la piel del león Nemeo que le había servido de arma defensiva en sus lides, y poniendo la clava o maza por cabecera, entregó sus saetas y arco a Philoctetes, diciendo que no se podía ganar Troya sin ellas, puso fuego a la leña y allí se consumió y abrasó. Y quemando el fuego la parte que tenía de humano, por mandato de Júpiter y consentimiento de los demás dioses, le subieron al Cielo y fue contado en el número de ellos”.

5.14 Muerte de Hércules.

Muerte de Hércules, Zurbarán (Imagen 52. Hércules). Este episodio de la vida de Hércules no correspondía a ninguno de los trabajos que tuvo que realizar el héroe, pero el tema cobraba vivo interés porque daba el respaldo definitivo a la legitimidad de la dinastía de los monarcas españoles y los convertía en descendientes del héroe. Obsérvese que el artista funde en un instante dos escenas que los autores clásicos diferenciaban: Hércules aparece envuelto en la túnica envenenada de Neso al no poder sufrir los terribles dolores que le causaba, lo que le lleva en una segunda acción –y esto es lo que el pintor interpreta a su manera y funde en logrado sincretismo- a subir a la pira para inmolarse con el fuego. Zurbarán suprime la pira y hace que al tiempo que, desesperado, Hércules intenta arrancarse la túnica, esta comience a arder y el héroe aparezca envuelto en llamas. Es la acción purificadora del fuego que devora la parte mortal de Heracles, convertido en inmortal gracias a los trabajos. Como consecuencia ascenderá en apoteosis al Olimpo, donde los dioses lo admiten para que ocupe un puesto entre ellos. Cuando llegó al Olimpo, selló su reconciliación con Hera hasta el punto de que se casó con una hija suya y de Zeus, Hebe.

Zurbarán, como hizo en otros lienzos de la serie, introduce el episodio de Neso como escena secundaria en el paisaje a la derecha.

Ya se comentó que este pasaje de la vida de Hércules, ajeno a los trabajos que el héroe tuvo que realizar, cobraba plena justificación en el Salón de Reinos, tanto por el ritual del fuego purificador, mediante el cual Hércules ve reducida a cenizas su parte mortal, como por la glorificación del héroe que asciende a los cielos para ocupar un lugar entre los dioses. Mutatis mutandi, los reyes españoles vieron en esta escena una forma muy directa y clara de manifestar su descendencia de este mítico personaje. Se ha apuntado que Zurbarán representó a Hércules sufriente por su simbolismo cristiano y, ciertamente, su actitud se asemeja a la de un mártir, con la rodilla hincada en tierra y elevando la vista al cielo; no en vano, desde Carlos V los monarcas españoles apoyaron incondicionalmente a la Iglesia de Roma frente a la Reforma protestante, dirigiendo sus ejércitos contra la herejía. Los retratos ecuestres de los reyes que colgaban de las paredes del Salón de Reinos y los cuadros de batallas cobran entonces todo su significado. La elección de esta escena de Hércules no fue en absoluto arbitraria. Detrás de ello pudo estar el dominico Hortensio Félix de Paravicino, predicador de Felipe III e íntimo de Simón de Rojas, confesor de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, ya que explicó la alegoría cristiana del héroe –varios autores han analizado la cristianización del mito de Hércules- con estas palabras: “Que a pedazos arrancó con la camisa venosa su misma carne en el fuego de Oeta¹³, despojo parecido al que San Pablo encarga del hombre viejo tan incorporado con la camisa y veneno de la sierpe de Adán”.

La importancia de este cuadro explica el especial interés que aplicó Zurbarán en su realización a diferencia de la gran mayoría de los restantes, que resultan con una traza más tosca por razones ya expuestas. Podemos percibir al excelente pintor de hábitos en la fuerza del blanco de la túnica que cubre al héroe. A pesar de estar destinado el cuadro a lucirse a unos tres metros de altura, el artista cuidó con exquisita delicadeza algunos detalles, como las llamas y los toques en el rostro de Hércules.

¹³ Al monte Oeta, en Grecia, ascendió Hércules para inmolarse en la pira que él mismo hizo.

6. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ LOPERA, J. “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (ed. Úbeda de los Cobos, A.). Ministerio de Cultura. Madrid, 2005.

BROWN, J. *La Edad de Oro de la pintura en España*. Ed. Nerea. Madrid, 1990.

BROWN, J. “El palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes”. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. (ed.: Úbeda de los Cobos, A.). Ministerio de Cultura. Madrid, 2005.

BROWN, J. Y ELLIOTT, J. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 2ª ed. Taurus. Madrid, 2003.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^a. “Iconografía mariana y Hércules cristianado, en los textos de Paravicino”. *B.S.E.A.A.* (1967).

LÓPEZ TORRIJOS, R. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra. Madrid, 1985.

LÓPEZ TORRIJOS, R. *Mitología e Historia en las obras maestras del Prado*. Celeste Ediciones. Madrid, 1998.

PALOMERO PÁRAMO, J. M. “La visión heroica en la mitología andaluza del siglo XVI: las representaciones de Hércules”. *Actas de las III Jornadas Nacionales de Historia Militar. Arquitectura e Iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*. Sevilla, 1999, pp. 895-907.

Para ampliación de bibliografía, ver el enlace a la página web del Centro Virtual Cervantes en la presentación que se adjunta en el anexo sobre el Palacio del Buen Retiro.

7. Apéndice. Textos

Elliott y Brown, en el Salón de Reinos

Texto: Antonio Astorga Foto: Gonzalo Cruz

Diario "ABC"

19-11-2003 00:23:36

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-11-2003/abc/Cultura/elliott-y-brown-en-el-salon-de-reinos_221246.html

Fotografía: Jonathan Brown y Sir John H. Elliott, saliendo ayer de la Embajada británica en Madrid.

MADRID. Dos colosos, frente a frente, codo a codo. Sir John Elliot y Jonathan Brown publicaron en 1980 «Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV». Abrían así una ventana al Siglo de Oro. 23 años después, revisan exhaustivamente su joya bibliográfica

«Para Sandra y para Onah, cuyo pariente, el general Pakenhan, contribuyó a la destrucción del Palacio que aquí intentamos reconstruir», reza la dedicatoria de Sir John Elliott en el volumen reeditado por Taurus. Un antepasado de su esposa bombardeó el Buen Retiro; el hispanista quiere restituir a España lo que el general Pakenhan le arrebató. La obra repasa las publicaciones aparecidas en este último cuarto de siglo sobre la historia del Palacio y su decoración e incluyen nuevas ilustraciones: vistas inéditas del Retiro, como los bosquejos de la arquitectura y fuentes de los jardines que el primer Conde de Sandwich dibujó durante su estancia en el Madrid de 1668, descubiertos por Elliott cuando trabajaba en la Casa Señorial del Conde con nombre de bocadillo: «El primer Conde de Sandwich vino aquí como embajador extraordinario y llevó un diario (en seis tomos) con bastantes dibujos hechos por él o por su secretario o por miembros de su séquito».

«Algunas láminas son muy interesantes. Hay una acuarela preciosa de la ermita de los portugueses que se reproduce aquí por vez primera y dos cuadros preciosos de los jardines del Buen Retiro que pertenecen a un coleccionista norteamericano. Son novedades. Me parece que tiene mucho más impacto como libro que hace 20 años», reconoce Brown.

En los sótanos del Prado

Pero los dos hispanistas tienen un sueño: «Los recientes planes de ampliación del Museo Nacional del Prado hacen que el momento sea particularmente oportuno para una nueva edición. Siguiendo nuestra reconstrucción del esquema decorativo original del Salón de Reinos, el Gobierno español ha expresado su voluntad de devolver en lo posible su primitivo aspecto a ese vestigio del palacio de Felipe IV, como última etapa de la creación del nuevo Museo Nacional del Prado. El Museo del Ejército, que venía ocupándolo desde 1841, va a tener ahora una sede más espaciosa en el Alcázar de Toledo, con lo que el impresionante recinto quedará a la espera de que regresen las pinturas que en otro tiempo engalanaron sus muros. La restauración del Salón de Reinos sería un sueño hecho realidad». Entre esas pinturas estarían las obras de Velázquez creadas especialmente para el Palacio, así como diferentes series pictóricas, algunas de las cuales permanecen en los sótanos del Prado «y no se han visto reunidas durante siglos».

El Palacio del Buen Retiro se construyó en tiempos bélicos. Y esta paradoja lo marcó de un modo indeleble. No se comprende el valor de la colección que llegó a albergar. Como conocedor y coleccionista, Felipe IV no tuvo rival en el siglo XVII. Añadió no menos de 2.000 pinturas a las colecciones reales. El Palacio fue destruido por un bombardeo durante la invasión napoleónica de Madrid. Sir John tiene datos de primera mano: «Fue un antecesor de mi mujer, el general Pakenhan, el que contribuyó a la destrucción del Palacio que aquí intentamos reconstruir». Era el cuartel general de los franceses, explica Elliott, y allí estaban las tropas napoleónicas. Nuestro general planeó un bombardeo para conquistar el Palacio. Y durante esa campaña se destruyó. Este libro, en ese sentido, es una especie de restitución. Quedaron trozos, como el Casón y el Salón de Reinos».

Del Retiro del XVII al del siglo XXI. «La idea del fracaso de España rondaba a la gente en esos años de derrotas -explica Elliott-. Durante tres siglos España ha vivido bajo la señal del fracaso. Pero ahora, por fin, hay una cierta confianza colectiva en esta sociedad». Brown aplaude las palabras de su colega y apunta: «La España de hoy es España distinta. Yo vine aquí por primera vez hace cuarenta y ocho años. La España de hoy es una España abierta. Cuando llegué aquí, España todavía vivía en otro siglo. Era una especie de museo

vivo». Elliott visitó España en 1951 y se encontró con un país «muy triste y pobre, que me impresionó muchísimo. La acogida de los españoles fue espectacular. Entre los historiadores nadie trabajaba sobre la Historia de España de ese momento. Además, la generación anterior a la mía no quería venir a la España de Franco por la memoria de la Guerra Civil. Yo descubrí un mundo nuevo”

Ceremonial en el Salón De Reinos

Carta de François Bertaut a su hermana (21 de octubre de 1659)

“El Rey, la Reina y la Infanta han entrado tras una de estas Damas, que llevaba un candelero. Al entrar, se quitó el sombrero ante todas estas Damas, y después se ha sentado delante de un biombo, con la Reina a su mano izquierda, y la Infanta también a la izquierda de la Reina. Durante toda la Comedia, salvo una palabra que ha dicho a la Reina, no ha movido ni los pies, ni las manos, ni la cabeza; volviendo solamente los ojos algunas veces de un lado a otro, y no teniendo junto a él más que a un Enano. Al salir de la Comedia, todas estas Damas se han levantado, y después se han puesto en marcha una a una desde cada lado, y juntándose en la mitad como Canónigos que dejan sus sillones cuando han hecho sus Reverencias que duran medio cuarto de hora, y unas tras otras han salido, mientras que el Rey ha estado todo el tiempo descubierto. Al final, él se ha levantado y ha hecho él mismo una Reverencia razonable a la Reina, la Reina ha hecho una a la Infanta, y tomándose ellas también, me parece, por la mano, se han ido”

(ÁLVAREZ LOPERA, J. “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (ed. Úbeda de los Cobos, A.). Ministerio de Cultura. Madrid, 2005, p. 94).

Protocolo en el Salón de Reinos

“[...] la disposición del auditorio seguía siempre las rígidas normas de la etiqueta oficial, que cambiaron muy poco a lo largo de todo el siglo y se aplicaban por igual fuese cual fuese el lugar de la representación. En el Salón de Reinos, abajo, en uno de los testeros –presumiblemente el del trono- y bajo un baldaquino –seguramente el del mismo trono-, presidía el rey, sentado en un sillón. A su derecha, y tras una celosía dispuesta para que pudiera asistir a la representación el tiempo que quisiese y retirarse sin interrumpirla, el príncipe Baltasar Carlos, acompañado por el conde-duque, que estaría de pie en presencia del príncipe y sentado cuando éste no asistiese o se hubiera retirado. A la izquierda del rey, sobre cuatro cojines, la reina, y, separada de ésta por un biombo y sobre un solo cojín, la condesa de Olivares, en su condición de camarera mayor. Y a los pies del baldaquino, junto al rey, algún bufón. En el Salón de Reinos nadie podía estar abajo. Las damas y caballeros de la corte asistían todos a la representación sentados en bancos en el balcón”

(ÁLVAREZ LOPERA, J. “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (ed. Úbeda de los Cobos, A.). Ministerio de Cultura. Madrid, 2005, p. 94).

Las Columnas de Hércules

“Puso también otras dos columnas de grandeza espantable sobre los montes donde se hazen las angosturas dela mar, entre África y España...”. “Y desde aquel tiempo siempre todas las historias llamaron a estos montes las columnas de Hércules”

(Florián de Ocampo. *Los quatro libros primeros de la Crónica General de España*, Çamora, 1544, fol. XXXII).

“Hizo juntar muchos guijarros y peñazgos al monte Abila estrechando mas el paso de la mar que se llamo por esto las columnas de Hercules en el estrecho de Gibraltar”

(Beuter, Pedro Antonio. *Primera y segunda parte de la Crónica general de toda España* [1546-1551], fol. XXVIII).

“Puso dos columnas... sobre estos montes [Calpe y Abila]... Algunos afirman estas columnas no ser... sino mucha cantidad de peñas y de piedra que Hercules hizo amontonar sobre las dichas cumbres para las fortificar... y con esto dicen que las dejó tan firmes y las añadió de tal manera que las metió dentro del agua”

(Pedro de Medina. *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*. Sevilla, 1548, ed. 1944, pp.52-53).

“Puso en memoria de su llegada dos columnas... en el estrecho de Gibraltar, asentado la una en la rivera de España y la otra en lado de África”

(Esteuan de Garibay y Camalhoa. *Compendio Historial de las Chronicas y Universal Historia de todos los Reynos de España*. Anvers, 1571, p. 103).

“El mismo estrecho se llamó Herculeo, a causa de Hércules, el qual venido en España y hechos con grandes materiales y muelles, los montes dichos Calpe y Abyla, de la una y otra parte del estrecho (que son las columnas de Hércules) se dize quiso cerrar y cegar aquellas estrechuras: cuya longitud es de quince millas”

(Juan de Mariana. *Historia general de España*. Toledo, 1601, por Pedro Rodríguez, pp. 4-5).

8. Lecturas y Tareas

Para su realización el profesor indicará a los alumnos como punto de partida el libro de J. Brown y J.H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Alianza Forma. Madrid, 1988. Aquí encontrará bibliografía complementaria, al igual que en la página web del Centro Virtual Cervantes, recogida en la presentación que se anexa “El Palacio del Buen Retiro”.

1. Comparar la fachada de El Escorial con la antigua fachada del Palacio del Buen Retiro.
2. Austeridad exterior, lujo interior. Comparar con el palacio Pitti.
3. Buscar paralelismos de la disposición lineal de los salones en palacios italianos del XVI.
4. Aspectos negativos del Palacio del Buen Retiro.
5. Relación entre comitente y arquitectos.
6. Datos y simbología de los leones del Salón de Reinos.
7. Buscar información acerca de la estatua ecuestre de Felipe IV, de Pietro Tacca.
8. Analizar significado y forma de la escultura “El planeta Saturno”, hoy en el Palacio de Oriente.
9. Estudiar y comentar antecedentes de la representación de las virtudes y excelencias del príncipe, por ejemplo: Sala di Faste Farnese, en Caprarola; Villa Farnesio, en Roma; Palazzo Vecchio de Cosme de Médicis.
10. Tomar como referencias la decoración del Banqueting House de Whitehall; el ciclo Médicis de Rubens; el Salón del Palacio Barberini; las estancias del Palazzo Pitti, de Pietro de Cortona.
11. Antecedentes del Buen Retiro en España a través de Carlos V, Felipe II, Carlos III.
12. Uso del Palacio del Buen Retiro como residencia.
13. Fiestas y espectáculos.
14. Juegos y diversiones.
15. Otras construcciones en el Buen Retiro.
16. Buscar alguno de los grabados que sirvieron a Zurbarán de inspiración para la serie de Hércules.
17. La formación del rey.
18. El carácter del conde duque de Olivares.
19. Descripciones existentes del palacio.