



LUIS JAVIER GÓMEZ MARTÍN

Zurbarán y el Salón de Reinos

RESUMEN

Francisco de Zurbarán (1598-1664), nacido en el pueblo extremeño de Fuente de Cantos, viajará desde Sevilla a Madrid en 1634, ya que será llamado desde la corte para colaborar en la decoración del Palacio del Buen Retiro. Y participará en la decoración de uno de los espacios más importantes y emblemáticos de dicho palacio: el Salón de Reinos, realizando para ello su conocida serie de los *Trabajos de Hércules*. Los diez lienzos que conforman la serie nos ofrecen diversos episodios de la vida del héroe, configurándose en un conjunto realmente sorprendente y llamativo dentro de la producción del artista.

PALABRAS CLAVE

Zurbarán, Salón de Reinos, Palacio del Buen Retiro.

Luis Javier Gómez Martín

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid

luisjavier_00@hotmail.com

[Claseshistoria.com](#)

27/07/2010

Las pinturas que realiza Zurbarán para el Salón de Reinos, en el Palacio del Buen Retiro, en 1634, suponen un trabajo *peculiar* dentro de su producción artística. Peculiar porque su fama y reconocimiento como artista reside en sus conocidos cuadros religiosos, sobre todo en las series que realiza de santos y frailes. Y al ser tan llamativo el encargo, provocó que no siempre se identificasen, la *Defensa de Cádiz contra los ingleses* y los *Trabajos de Hércules*, como obras de Zurbarán¹, ya que son pinturas que no terminan de encajar (por temática) en aquello que podríamos definir como típico dentro de la producción pictórica del artista extremeño. Pero como veremos a lo largo del presente texto, estas obras, sobre todo las escenas de Hércules, se adaptan bien tanto a la intención del conjunto como a las propias características del pintor, aunque no estén entre lo mejor o más destacado de su producción.

También ha llamado la atención que un pintor ajeno a la corte, como es el caso de Zurbarán, reciba un encargo para un proyecto tan destacado como es El Salón de Reinos, sobre todo por su alto contenido simbólico vinculado a la monarquía. Además, en este caso, el pintor de Fuente de Cantos fue uno de los más favorecidos, ya que se le encargaron más obras que a pintores cercanos al rey como, por ejemplo, Cajés o Carducho.

Esta deferencia hacia Zurbarán responde a diversas cuestiones. En primer lugar debemos recordar que no se trataba de un pintor desconocido, sino que gozaba de prestigio dentro de una ciudad tan relevante como era la Sevilla de la primera mitad del XVII. Y todo ello a pesar de contar con carencias y dificultades a la hora de solventar ciertos problemas pictóricos como eran las composiciones con varios

¹ Hasta la publicación de los artículos de María Luisa Caturla, <<Zurbarán en el Salón de Reinos>>, *Archivo Español de Arte*, 1945, págs. 292-300; <<Cartas de pago de los doce cuadros de Batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro>>, *Archivo Español de Arte*, 1960, págs 333-355, la atribución de los cuadros a Zurbarán, por lo insólito del encargo, nunca fue plenamente aceptada.

personajes, perspectiva, los fondos de paisaje o arquitectura, etc. Pero el registro en el que se encontraba más cómodo (una única figura centrada en primer plano y en la que recae toda la atención del cuadro) se acomodaba muy bien a lo que se le pedía en las escenas de Hércules.

Un segundo aspecto a tener muy en cuenta sería la presencia de un fuerte núcleo sevillano en la corte, con el Conde-Duque de Olivares a la cabeza. Y dentro de ese grupo nos encontramos también con un personaje muy cercano al rey como era Velázquez (también sevillano), y que, muy probablemente, tuvo un papel destacado a la hora de establecer el programa decorativo del salón. Tampoco hay que pasar por alto la relación entre Velázquez y Zurbarán, como demuestra la participación del extremeño durante el proceso iniciado por el sevillano para la obtención del hábito de Santiago. En esa declaración Zurbarán afirma conocer a Velázquez desde su época de juventud en la ciudad hispalense. Y, sin duda, un encargo de esta magnitud (por ser un encargo real que tenía como destino decorar el salón más relevante del Buen Retiro) significaba poder dar un importante salto en su carrera: se le abrían las puertas de la corte con todo lo que conlleva este hecho (una nueva clientela, etc.). Todos esos condicionantes son los que nos ayudan a comprender el porqué un pintor como Zurbarán juega un papel tan destacado en la decoración del Salón de Reinos.

Pero antes de pasar a analizar este interesante conjunto de *zurbaranes* (más en lo iconográfico e iconológico que en lo puramente pictórico), hay que hacer una obligada reseña, aunque sea breve, a su formación y estilo.

Nace en la localidad extremeña de Fuente de Cantos en 1598 (fue bautizado en la parroquia de dicho pueblo el 7 de noviembre de ese mismo año), dentro de una familia de comerciantes en la que parece no hubo antecedentes artísticos. Ya en 1613, su padre, Luis de Zurbarán, entabla contactos con la intención de mandar a su hijo a Sevilla como aprendiz. Finalmente, marcha a la ciudad del Guadalquivir en 1614, entrando en el taller de Pedro Díaz de Villanueva, por un periodo de tres años. La marcha a Sevilla parece lógica por la importancia artística, cultural y comercial de la ciudad (sobre todo con América, de lo que se beneficiará el extremeño al realizar encargos para las tierras ultramarinas), pero también hay que tener en cuenta el componente geográfico, es decir, desde un pueblo localizado en el sur de la actual provincia de Badajoz la partida hacia esta ciudad es la más verosímil. Sería en esta época en la que Zurbarán entraría en contacto con Velázquez.

Tras su formación regresa a su tierra, concretamente a Llerena (villa vecina a Fuente de Cantos y que ofrecía un mayor atractivo para un joven pintor). Allí recibirá sus primeros encargos, pero prontamente volverá a establecerse en Sevilla (en enero de 1626 ya le encontramos instalado), donde permanecerá gran parte de su vida (salvo el viaje a Madrid en 1634 y una última etapa al final de su vida en la corte).

En la capital andaluza vivirá su madurez como pintor y realizará numerosos encargos que nos permiten apreciar su obra, con sus virtudes y defectos, pero que harán de su producción una pintura muy personal y reconocible. Tal y como señala el profesor Pérez Sánchez, “nuestro siglo, por su parte, ha visto y valorado en sus lienzos un severo rigor geométrico, una casi cúbica precisión en su insistencia en los volúmenes rotundos y en las ordenaciones solemnes de sus modestos elementos, tratados siempre con una severidad misteriosa y silente [...], y el rigor de sus formas, de contornos bien definidos y aceradas aristas”², mostrando siempre una gran capacidad a la hora de captar la personalidad de cada una de las figuras representadas, mediante su especial dotación para los retratos y la plasmación de las calidades. Pero a ese acertado análisis de la pintura de Zurbarán, habría que añadir ciertas carencias e inseguridades que se muestran en sus lienzos: fallos en las proporciones y perspectivas, dificultades que se ponen de manifiesto a la hora de elaborar composiciones con varios personajes, fondos que en muchos casos no guardan una relación coherente con las figuras, sino que actúa como meros telones decorativos, etc. Sin embargo, a pesar de estas lagunas que tiene como pintor (que así se le reconocen), y que en un principio podrían jugar en contra de su valoración como artista, Zurbarán sabe dotar a sus pinturas de una sencillez, austeridad y calma silenciosa que dan a sus obras esas altas cotas de sensibilidad y encanto que le permiten ser reconocido como uno de los nombres importantes dentro de la pintura española. Es curioso cómo su figura y forma de hacer fueron reivindicadas por los cubistas, que valoraban su sentido del volumen y de lo geométrico, llegando a conectar con un cubista como Juan Gris, sobre todo por sus austeridades, sencillez y formas bien definidas³.

² Pérez Sánchez, A.E., *Francisco de Zurbarán*, Madrid, Historia 16, 1993, pág. 6.

³ Se ha llegado a realizar una exposición en la que se pone en comparación a estos dos artistas. La exposición se tituló *Zurbarán, Juan Gris Esteban Vicente: una tradición española de la modernidad*, en el 2003 en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente y comisionada por A. Bonet Correa.

Otras dos características que no se pueden pasar por alto al tratar la figura de Zurbarán, son el tan pregonado uso de las estampas y el importante papel que juega su taller a la hora de llevar a cabo numerosas series (hay que tener en cuenta lo numerosos que fueron los encargos recibidos).

Comenzando por el uso de estampas y grabados para realizar sus composiciones y figuras, este rasgo no es diferencial o exclusivo de Zurbarán, sino que será algo con gran implantación en toda la pintura europea del siglo XVII⁴. Incluso en el caso de Velázquez se han buscado numerosos ejemplos de estampas, en algunos casos con no mucha fortuna (en ocasiones es dudoso que el pintor sevillano tuviese que echar mano de ellas para sus composiciones), que le pudieron servir de inspiración. Este uso de estampas y grabados denota las carencias que presenta el pintor extremeño a la hora de realizar composiciones complejas. También se ha apuntado que esta dependencia de modelos ajenos a través de estampas, se deja traslucir en la rigidez y convencionalismos de sus figuras (de hecho, muchas veces se ha señalado que los personajes de sus pinturas se nos ofrecen como *maniqués* que se limitan a repetir las fórmulas sacadas de los grabados) y en las dificultades, patentes en muchos casos, de entablar una ligazón entre las diversas figuras que componen una escena. Los cuadros que ejecuta para el Salón de Reinos, tanto la *Defensa de Cádiz* como los *Trabajos de Hércules*, revelan cómo emplea las estampas para salvar diversas composiciones (como se verá en el apartado dedicado a analizar estas obras), apoyándose en autores como Sebald Beham, Cornelis Cort y Durero⁵.

En cuanto al papel del taller, en el caso de Zurbarán tiene una gran trascendencia, ya que dependía de su obrador para poder satisfacer todos los encargos recibidos, que incluso provenían de territorios americanos⁶. Es lógico pensar que el extremeño estableciese unos prototipos (o grabados) a partir de los cuales los integrantes de su taller pudiesen realizar pinturas en la línea del maestro. Por este motivo, dentro de su

⁴ Respecto al caso de Zurbarán y a la pintura andaluza del XVII es interesante el texto de Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

⁵ Al respecto ver: *Zurbarán*, Museo del Prado, 1988 (catálogo de la exposición); Navarrete Prieto, B., op. cit., Madrid, 1998; *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005 (catálogo de la exposición).

⁶ Delenda, O., Navarrete, B., *Zurbarán y su obrador: pinturas para el nuevo mundo*, Madrid, 1999.

catálogo de obras encontramos variaciones de calidad tanto dentro de una serie como en una misma obra, pudiéndose achacar esto a la intervención del taller. Cuando María Luisa Caturla demostró que no había duda sobre la autoría de Zurbarán de las pinturas para el Salón de Reinos, se apuntó la posibilidad de que los fallos y ligerezas que presentan las escenas de Hércules se debiesen a la intervención del taller, en este caso madrileño y poco compenetrado con él. Hoy en día no se acepta esto, debido a que esos errores se justifican por el carácter decorativo del conjunto y el poco tiempo del que dispuso para llevarlo a cabo (pinta los doce cuadros a lo largo de 1634).

El Salón de Reinos

Una de las piezas más emblemáticas del Palacio del Buen Retiro fue el Salón de Reinos. También se constituye como una de las más interesantes para la Historia del Arte, ya que a través de algunos de los mejores pinceles de la época en España (Maíno, Velázquez, Zurbarán, etc.) se nos ofrece un interesante programa decorativo de contenido político y alegórico.

A lo largo de la década de 1630, por iniciativa del Conde-Duque de Olivares, se edifica el palacio del Buen Retiro⁷, que responde a una clara intencionalidad basada en la idea de crear un palacio de recreo frente a la oficialidad del alcázar madrileño. Además, ofrecía la ventaja de la cercanía a la corte (estaba a las afueras de Madrid), no requiriendo un gran desplazamiento, tanto en distancia como en traslado de toda la corte. Fue un palacio que siempre llamó la atención por la rapidez constructiva con la que se realizó, y muestra de ellos es que en 1630 solamente existía en pequeño cuarto de Felipe II junto al convento jerónimo y el 1 de diciembre de 1633 se hacía entrega de las llaves del palacio a Felipe IV. Esto nos indica que en apenas tres años la estructura principal del edificio se había construido, siendo habitable. Pero esta prontitud encierra un problema, que no es otro que el de los materiales. Ante el imperioso deseo de que estuviese finalizado lo antes posible, los materiales no fueron

⁷ Sobre la abundante bibliografía relativa a la construcción y decoración del Buen Retiro, podríamos destacar: Brown, J., Elliott, J., *Un palacio para el rey. El buen retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981; Catálogo de la exposición *El palacio del rey planeta .Felipe IV y El buen retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005.

de la mejor calidad (ladrillo y mampostería, que supone una clara diferenciación con el otro gran proyecto con el que se suele comparar: El Escorial). Pero esa austeridad constructiva contrastaba vivamente con la esplendorosa decoración interior, que perfectamente podríamos ejemplificar en el Salón de Reinos. De esta forma podríamos definir al palacio como un cascarón en el que toda su magnificencia aparecía cobijada en su interior.

La decoración supuso un ambicioso proyecto para poder acomodar numerosas obras (se calcula que estarían en torno a unas 800), traídas de todos los rincones de España y, lo más interesante, también supuso una gran demanda de pintura de la época. La enorme cantidad de pinturas, de procedencias y temáticas muy diversas, sugiere que en la decoración no se buscó un programa determinado, sino el simple hecho de ennoblecer y enriquecer el interior del edificio. La falta de un programa perfectamente definido para la decoración del palacio en su conjunto (o por lo menos se nos escapa su significado), es comparable a la labor de Alonso Carbonel (al que el Conde-Duque encarga el proyecto de construcción del edificio), ya que no sigue un diseño preciso, sino que parece buscar soluciones en función de las necesidades que van surgiendo. A pesar de todo lo anteriormente comentado, sí se encargaron series específicas a Italia (Roma y Nápoles) basadas en paisajes y en escenas de la historia de Roma, participando artista de la talla de Poussin o Lanfranco, estando estas series dotadas de una mayor coherencia que todo el conjunto de pinturas que hasta entonces se había llevado al palacio (se había comprado todo tipo de obras, muchas de una calidad bastante baja). Pero estas series sólo constituyen una pequeña parte de las numerosas pinturas que conformaron la ornamentación, y si a esto añadimos la poca documentación de la que disponemos, hace difícil especular sobre un programa pensado de antemano. Tal vez se podría pensar en un mensaje dinástico, debido a la presencia de escenas de Roma (el rey como heredero de los emperadores romanos), series de monarcas godos y aragoneses, etc., culminando en el programa del Salón de Reinos, pero la verdad es que no es posible aventurarse a buscar un significado, sobre todo por la carencia de información sobre la ubicación y disposición de las pinturas, pudiendo responder sólo a una intencionalidad decorativa.

Dentro de ese grupo de obras que son resultado de encargos específicos, estarían las pinturas destinadas al Salón de Reinos, estancia que a diferencia del resto del palacio sí está decorada con un programa pensado y con una clara intencionalidad. El

salón se concibe como una exaltación de la figura de Felipe IV, destacando el valor dinástico de los Austrias (se representa a Felipe III, a Felipe IV y al príncipe Baltasar Carlos, futuro heredero, acompañados por Hércules, mítico fundador de la monarquía española) y la capacidad militar del Rey Sol (tanto en la defensa de los intereses territoriales de la corona como en defensa de la Fe).

A este enaltecimiento de la figura del monarca contribuye Zurbarán con sus obras, sobre todo con las escenas de Hércules. Las pinturas que nos muestran al legendario héroe realizando sus famosos trabajos, contienen una simbología político-histórica: Hércules no sólo es el fundador de la monarquía española, también de la familia de los Austrias; además, su vinculación a España quede atestiguada por la realización de varios de sus trabajos en suelo español, algo que estaba aceptado desde época greco-latina; y alegórica-religiosa: la identificación de Hércules con el Bien que vence al Mal provoca que Felipe IV, digno descendiente del semidiós, se convierta en una versión moderna del héroe, enfrentándose al Mal de su momento (representando por ingleses, alemanes, holandeses, etc., es decir, todos aquellos que osaban cuestionar la hegemonía española y a la Fe Católica).

En cuanto a la disposición de las obras en el salón, volvemos al problema anteriormente mencionado. La falta de documentación a la hora de conocer la disposición original ha hecho que existan diversas propuestas. La documentación más precisa está tomada del inventario realizado en 1701 tras la muerte de Carlos II. Si tenemos en cuenta que la decoración pictórica del Salón de Reinos se llevó a cabo a lo largo de 1634 e inicios de 1635, las referencias de ese inventario hay que tomarlas con precaución, ya que es factible que la ordenación no sea originaria. La última propuesta de reconstrucción es la que hizo el profesor Lopera⁸, con motivo de la exposición sobre Felipe IV y el Buen Retiro. Para justificar su planteamiento se apoya en la carta escrita por Monanni el 28 de Abril de 1635, en la que se puede leer lo siguiente: "...en el Salón grande las armas con oro y las insignias de la monarquía; y, entre una ventana y otra doce cuadros muy grandes, de los mejores pintores que viven aquí, con doce empresas del tiempo del Rey presente, a saber: el socorro de Cádiz, llevado a cabo por D. Fernando Girón, la toma de Breda, y la de Juliers por el marques Spínola, la batalla de Fleurus por D. Gonzalo de Córdoba, el socorro de Génova por el

⁸ Op. Cit, Museo del Prado, 2005, págs. 91-111. En el texto también se recogen las propuestas anteriores a la suya.

marqués de Santa Cruz, la recuperación de la Bahía en el Brasil, y de la isla de San Cristóbal en las Indias por D. Fadrique de Toledo, y la Puerto Rico por el almirante Haro, los socorros de Constanza, de Brisach, y de las tres ciudades de Rin por el duque de Feria, y la expulsión de los holandeses de la isla de San Martín por el marqués de Cadereita. La victoria de Nordlingen, cuando se dieron estas órdenes, no había tenido lugar aún, y no se logró con las armas de aquí, sino también con las del emperador; sin embargo, se pintará en otro salón majestuosamente para honrar al cardenal-infante”⁹.

Según la disposición anteriormente enunciada, encontraríamos agrupadas las escenas de Spínola, las del duque de Feria, etc., estando en la pared sur los hechos de armas de 1622 rodeados de los de 1625, mientras que la pared norte quedarían agrupadas todas las obras que representan los hechos de 1633. Así se darían unas agrupaciones lógicas, pero la sensación es que dentro de la idea general de exaltar a Felipe IV, los elementos que componen el programa no responden a una secuencia rígida y estricta de ordenación. Por ejemplo, las escenas de Hércules no siguen una ordenación cronológica de los hechos ni, parece ser, ninguna vinculación especial con las escenas de batallas a las que acompaña y, además, el primer encargo de representar los doce trabajos de Hércules finalmente queda reducido a diez (por cuestiones espaciales, ya que las pinturas de este ciclo iban a ser colocadas sobre las ventanas del salón, que eran diez). Siguiendo esta propuesta tendríamos situado el lienzo de *La defensa de Cádiz contra los ingleses*, de Zurbarán, en el tramo más occidental de la pared sur, justo a la derecha del retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Velázquez y teniendo a continuación suya el famoso cuadro de Velázquez *La rendición de Breda*. Una vez ubicados los cuadros de Zurbarán podemos pasar a su análisis.

La defensa de Cádiz contra los ingleses.

En el inventario de 1701 no se menciona a ningún autor al tratar sobre el lienzo que representa *La defensa de Cádiz contra los ingleses* (fig. 1), siendo el inicio de la no atribución a Zurbarán durante mucho tiempo. Ponz concede la autoría a Cajés,

⁹ Op. Cit., Madrid, Museo del Prado, 2005, pág., 106.

atribución que se mantuvo hasta la publicación de los trabajos de María Luisa Caturla (por ellos conocemos las fechas de realización y de pagos de las obras).

En la escena se representa cómo don Fernando Girón rechaza el ataque inglés contra la ciudad gaditana en 1625¹⁰. Para la identificación de los personajes que integran la escena se han propuesto dos fuentes que nos narran el suceso. Ambas son relaciones contemporáneas de los hechos (una publicada el mismo año en Barcelona y otro texto de 1626 publicado en Cádiz). Según estos escritos podemos identificar a don Fernando Girón a la izquierda de la composición, que estaba enfermo representa Zurbarán. En el centro del cuadro tendríamos a don Diego Ruiz, que fue su teniente de maestre de campo. El siguiente personaje, caballero de la Orden de Santiago, se ha propuesto que sea don Lorenzo Cabrera y Orbera de la Maestra, que ostentaba los cargos corregidor de Cádiz y castellano de la fortaleza gaditana. Otro dato más para poder corroborar que se trata de don Lorenzo, es la mutilación que sufre el personaje de su brazo izquierdo, como sabemos que también padecía el corregidor (debido a una acción de guerra)¹¹. El resto de personajes que aparecen parecen ser simples soldados en el caso del grupo de la derecha y de un sirviente el individuo que hay detrás de don Fernando Girón, pensando sobre todo en su papel secundario¹².

¹⁰ Tanto el catálogo de la exposición sobre Zurbarán celebrada en el Museo del Prado en 1988, como en el catálogo de la exposición sobre Felipe IV y el Buen Retiro, también en el Prado en 2005, recogen toda la información histórica sobre la batalla.

¹¹ Esta identificación es la que se propuso en: op. cit., Museo del Prado, 2005, pág. 134. Autores como Pérez Sánchez, op. cit., 1993, pág 49, han identificado al personaje que aparece en el centro de la composición como don Lorenzo de Cabrera, en vez de con don Diego Ruiz.

¹² A pesar de ello autores como Ceán y otros posteriores han identificado al personaje que cierra la composición por la izquierda como el duque de Medina Sidonia.



Francisco de Zurbarán, *La defensa de Cádiz contra los ingleses*, 1634, Óleo sobre lienzo, 302x323 cm., Museo Nacional del Prado.

En cuanto a la composición, el cuadro no se distancia de los planteamientos generales que se plasman en las demás escenas de batallas de la estancia (dentro de ese grupo los más distanciados del resto a la hora de pintar su obra son Maíno y Velázquez). Estas escenas de batallas están concebidas mediante un primer plano en el que se nos muestra al general victorioso (o impartiendo órdenes), mientras que en el fondo se escenifica la batalla en sí.

De este tipo de composición siempre se destaca el carácter teatral de la pintura, con los personajes en un primer plano y la batalla como un simple telón de fondo (casi asistimos a una representación de la época). Esta particularidad es casi llevada hasta el extremo por Zurbarán, ya que la conexión entre fondo y personajes del primer plano brilla por su ausencia. Esto ha llevado a pensar que el paisaje de fondo no fuese obra de Zurbarán, sino de taller o, incluso, que mostrase una posible participación de Nardi. La falta de conexión comienza por el propio punto de vista, que es totalmente diferente en las dos partes del cuadro. Además, está el asunto de la iluminación. El paisaje se

nos muestra luminoso, con una luz uniforme en un espacio diáfano. Si embargo, el escenario teatral donde se encuentran los personajes cuenta con un fuerte foco de luz que proviene de la izquierda, incidiendo en los volúmenes y creando contrastes entre zonas de sombras y otras de fuerte iluminación (en la obra de Zurbarán de estos años se denota una cierta influencia tenebrista que irá abandonado tras su marcha de la corte).

La sensación que trasmite en esta obra el artista es que abandona lo antes posible el paisaje donde se desarrolla la batalla, para acudir a las figuras del primer plano, que es el registro donde más a gusto se encuentra. A los personajes que componen esta escena, como suele suceder en otras de sus pinturas, se les ha acusado de mostrarnos ciertos convencionalismos, dando a conocer inmediatamente las posibles fuentes grabadas que sirvieron de inspiración (sobre todo en el grupo de la derecha)¹³. En este primer plano Zurbarán nos muestra cómo es su pintura, cómo se encuentra muy a gusto al pintar figuras aisladas y las dificultades que muestra para trabar varias de ellas dentro de la composición y darles un diálogo. Pero analizando cada una de los personajes por separado, vemos cómo se caracterizan por sus contornos perfectamente definidos y el fuerte protagonismo del dibujo, aunque hay ciertas zonas, como las mangas y gorgueras de los trajes, en las que suelta un poco más la mano. Además, cada uno de los protagonistas del lienzo nos ofrece la gran capacidad del extremeño para el retrato, dotando a cada uno de ellos de una fuerte personalidad e individualidad, así como para representar las calidades de los materiales, que en el caso de las armaduras, gracias al uso de la luz, consigue un gran efecto de realidad, mostrando su virtuosismo en este apartado. También hay que destacar el cromatismo del que hace gala, dando al cuadro un colorido intenso que no sólo se muestra en los reflejos metálicos de las armaduras o en los interesantes verdes, rojos y ocre de los trajes de los soldados y en la luminosidad del fondo, sino también en el austero traje negro del general. Un último aspecto a destacar, en este caso a nivel iconográfico, es cómo don Fernando de Girón aparece portando el bastón de mando (al igual que el resto de generales en las demás pinturas y que el propio Felipe IV en su retrato). Este hecho que parece no tener mayor trascendencia, se ha relacionado con la maza que porta Hércules, que aparece representada en todos los lienzos del ciclo aunque no la

¹³ Ver: Navarrete Prieto, B., op. cit, 1998, pág. 417 y siguientes. A parte del correspondiente grabado, se ha visto cierta influencia de Velázquez en ese grupo.

use en algún determinado trabajo, estableciendo así una mayor vinculación entre el héroe clásico y sus sucesores.

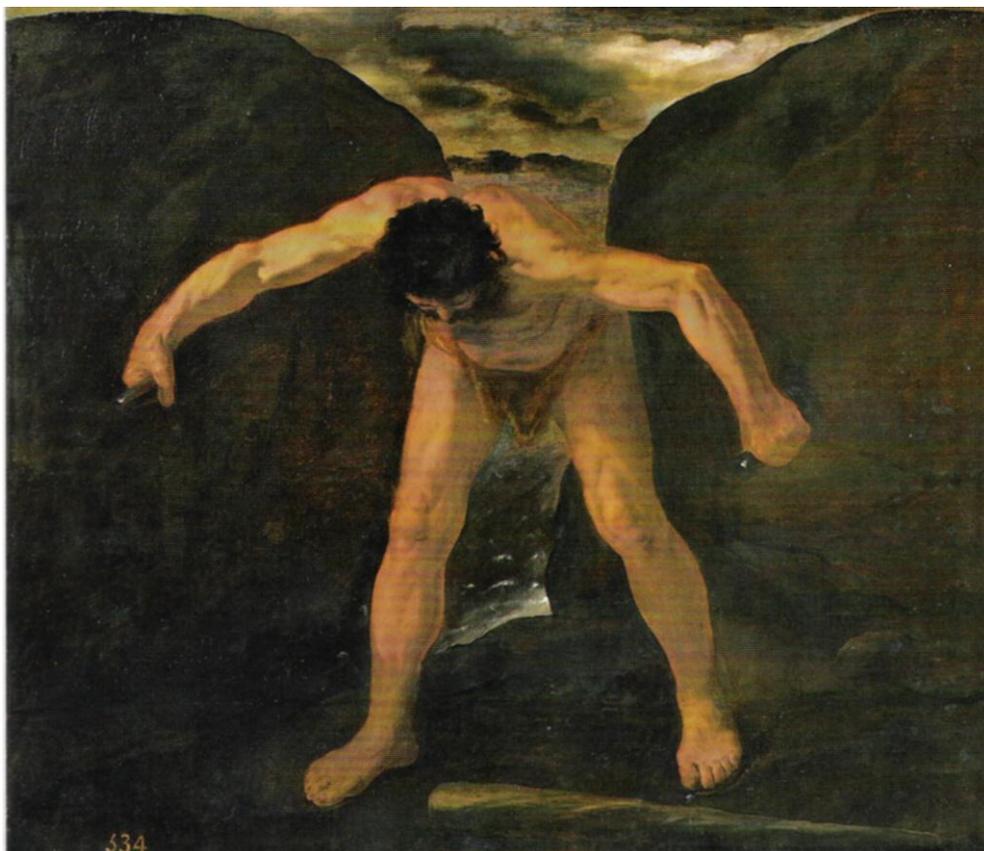
Los Trabajos de Hércules.

La presencia del héroe clásico en el Salón de Reinos está plenamente justificada si tenemos en cuenta la especial vinculación que tiene con España¹⁴. Hércules se ponía como origen de varias dinastías reinantes, entre ellas la de los Habsburgo, pero en el caso español no sólo era el creador de esa familia en concreto, sino que con su presencia la Península Ibérica había dado origen, tras derrotar a Gerión, a la propia corona española.

A diferencia de otros países europeos, donde el paso del Heracles griego se debía a variantes del mito clásico (en algunos casos de siglos posteriores), España sí que estaba, desde los textos más antiguos, entre los lugares que visitó el semidiós para cumplir sus trabajos. De hecho, a Zurbarán en un primer momento se le encargan los doce trabajos del héroe, y cuando después se decide reducir la serie a diez se siguen manteniendo los dos pasajes que tienen desarrollo en España (*Hércules en el estrecho de Gibraltar* y *Hércules dando muerte al rey Gerión*). Y a esto habría que añadir otro aspecto destacado: muchas ciudades españolas se consideraban fundaciones del héroe. Pero a pesar de que se aceptaba esta historia, las diversas narraciones del mito provocaban que no hubiese un único Hércules, pudiéndonos encontrar con un Hércules Gálico, otro Hércules Líbico o un Hércules Hispanicus. Debido a este mare magnum de mitos, personajes y versiones, la identificación de algunas escenas o su significado simbólico no siempre ha sido la correcta. Un ejemplo de ello es la pintura titulada *Hércules en el estrecho de Gibraltar* (fig. 2), que debido al uso de fuentes distintas ha llevado a identificarla tanto con la separación del estrecho como con la colocación de las columnas para *estrechar* el paso (a este respecto

¹⁴ Par conocer la importancia de Hércules en España durante la Edad Moderna, ver: López Torrijos, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 115 y siguientes.

debemos tener en cuenta que Carlos V tomó las columnas de Hércules como emblema, cambiando de la leyenda *Non Plus Ultra* por *Plus Ultra*)¹⁵.



Zurbarán, *Hércules el estrecho de Gibraltar*, 1634, Museo Nacional del Prado. Fig. 2.

Pero como se comentó anteriormente, la inclusión de este ciclo responde a un programa perfectamente pensado. Y una muestra de esto es cómo se recurrió a una serie de textos del siglo XVI y XVII para guiar la labor de Zurbarán. Obras como *Los doce trabajos de Hércules* del marqués de Villena, *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, nos permiten comprender las variaciones que introduce Zurbarán con respecto a los grabados que

¹⁵ Para conocer al relación de Carlos V con Hércules, López Torrijos, op. cit., 1985, págs. 121-124.

Actualmente parece aceptarse que en esta escena se represente a Hércules acercando los dos montes (en vez de columnas), ver: López Torrijos, op. cit. 1985, pág. 140-142.

toma como fuente de inspiración. Aunque las composiciones de figuras están tomadas literalmente de esas estampas (figs. 3 y 4), las localizaciones se corresponden con las narraciones de esos autores, mientras que los grabados de Cort o Beham nos ofrecen un paisaje abierto. El extremeño nos suele ofrecer un escena ubicada en escenarios rocosos o cavernarios, tal y como cuentan el marqués de Villena o Pérez de Moya.



Zurbarán, *Hércules lucha con Anteo*, 1634, Museo Nacional del Prado. Fig. 3.



Hans Sebald Beham, Hércules y Anteno, primera mitad siglo XVI. Fig. 4.

También hay que tener en cuenta que esto le permite plasmar unos fondos muy oscuros, sobre los que destacará la figura del héroe, apareciendo muy iluminada. Además, no sólo se convierten en la fuente para identificar la iconografía de cada escena, sino que también nos dan una serie de claves alegóricas que, sin duda, enriquecen sobremanera el conjunto. Gracias a los libros que pusieron a Zurbarán como patrones que debía seguir, las escenas de Hércules no sólo tienen la idea de reflejar el prestigioso destino de la corona española o las virtudes de Felipe IV (fuerza y astucia), sino también la grandeza moral del monarca católico como defensor de la Fe. Es decir, cuando Hércules vence a sus enemigos, está simbolizando a Felipe IV venciendo a los suyos, pero a la vez nos habla del monarca como encarnación del Bien y que al vencer a sus adversarios (holandeses, ingleses, etc.) también está venciendo a los vicios, a las pasiones terrenales, etc., en definitiva al pecado. Por tanto, este ciclo de los trabajos de Hércules nos ofrece una abundancia de significados y una riqueza simbólica que, por desgracia, no se corresponde con la calidad artística de los cuadros, que es bastante inferior a su dimensión iconográfica e iconológica. En definitiva, esto nos indica cómo a la hora de tratar la obra de un pintor siempre hay que tener muy presentes las fuentes (textos, grabados, pinturas, documentos, etc.) que maneja, ya que nos darán muchas explicaciones que con un simple análisis estilístico o formal del cuadro no tendríamos.

Una vez conocidas estas simbologías de estas obras (carácter dinástico, Felipe como encarnación de Hércules que derrota a sus enemigos y al Mal), que se pueden

aplicar perfectamente tanto al conjunto como a cada una de ellas¹⁶, pasaremos a ver las características pictóricas, que en líneas generales son válidas para todo el conjunto. Zurbarán concibe las obras de forma en la que el gran protagonista fuese el hijo de Zeus. Para ello nos presenta a Hércules centrado la composición, fuertemente iluminado y contrastando con los fondos oscuros, que suelen estar hechos de forma rápida y en muchos casos apenas esbozados. De esta manera consigue cumplir uno de los objetivos del ciclo, que era destacar al personaje mitológico sobre todo lo que le rodease, es decir, que tenía que primar la claridad y no tenía que haber nada que distorsionase la visión del héroe. Esto ha permitido a diversos autores afirmar que las escenas están concebidas como estampas, en las que Zurbarán centra su atención (y la del espectador) no en el desarrollo de la acción o en el paisaje, sino en lo verdaderamente importante, que es Hércules (aunque hay pasajes como *Hércules lucha con el toro de Creta* o la *Muerte de Hércules*, en los que sí presta atención a los paisaje y detalles).

Pero uno de los aspectos más llamativos es el tipo de figura que realiza Zurbarán. Es cierto que el extremeño no estaba habituado a pintar desnudos, pero nos muestra un personaje muy macizo y pesado, en muchos casos con una musculatura excesiva (hay escenas como *Hércules dando muerte al rey Gerión* en las que suaviza un poco más tanto la musculatura como el canon). Con esto tenemos todo lo contrario a un héroe idealizado, es decir, nos encontramos un personaje tosco y muy popular. La explicación que se ha dado es la intención de representar a un Hércules Hispanicus, es ofrecernos a un héroe clásico como un individuo de la época, dándoles así más cercanía al conjunto. A ello contribuye Zurbarán dando ese aire de personaje tostado por el sol, cosa que consigue al dar una preparación muy rojiza y dejando que se trasluzca mucho, pudiéndose ejemplificar en *Hércules desvía el curso del río Alfeo* (fig. 5).

¹⁶ Debido a que la simbología y características pictóricas del conjunto encajan perfectamente en cada una de las pinturas, he prescindido de comentar detenidamente cada una de ellas. Ya que sería volver a repetir planteamientos reiteradamente. Para conocer algún rasgo muy específico de alguna escena en particular, remito al catálogo de la exposición sobre Zurbarán del Museo del Prado de 1988 y al catálogo de la exposición sobre el Buen Retiro, también del Museo del Prado, de 2005.



Zurbarán, *Hércules desvía el curso del río Alfeo*, 1634, Museo Nacional del Prado.

Por último, indicar las desproporciones, fallos y ligerezas de estas pinturas, que en muchos casos se justifican, y corrigen, por la altura a la que iban situadas, a pesar de que algunos fallos, como los que vemos en *Hércules lucha con Anteo* (fig. 3), nos muestran las verdaderas carencias de Zurbarán como pintor.

Como no se conoce muy bien la colocación del conjunto en el Salón de Reinos, es decir, la ordenación de estas pinturas que representan los trabajos de Hércules, a la hora de realizar la ficha técnica de las obras he seguido el orden cronológico de los hechos según las narraciones mitológicas:

Hércules lucha con el león de Nemea, 1634.

Óleo sobre lienzo, 151x166 cm.

Museo del Prado, P1243.

Hércules lucha con la hidra de Leerán, 1634.

Óleo sobre lienzo, 133x167 cm.

Museo del Prado, P1249.

Hércules lucha con el jabalí de Erimanto, 1634.

Óleo sobre lienzo, 132x153 cm.

Museo del Prado, P1244.

Hércules desvía el curso del río Alfeo, 1634.

Óleo sobre lienzo, 133x153 cm.

Museo del Prado, P1248.

Hércules lucha con el toro de Creta, 1634.

Óleo sobre lienzo, 133x152 cm.

Museo del Prado, P1245.

Hércules en el estrecho de Gibraltar, 1634.

Óleo sobre lienzo, 153x167 cm.

Museo del Prado, P1241.

Hércules dando muerte al rey Gerión, 1634.

Óleo sobre lienzo, 136x167 cm.

Museo del Prado, P1242.

Hércules lucha contra Anteo, 1634.

Óleo sobre lienzo, 136x153 cm.

Museo del Prado, P1246.

Hércules y el Cancerbero, 1634.

Óleo sobre lienzo, 132x151 cm.

Museo del Prado, P1247.

Muerte de Hércules, 1634.

Óleo sobre lienzo, 136x167 cm.

Museo del Prado, P1250.

BIBLIOGRAFÍA

- Brown, J., Elliott, J., *Un palacio para el rey. El buen retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981
- Caturla, María Luisa <<Zurbarán en el Salón de Reinos>>, *Archivo Español de Arte*, 1945, págs. 292-300; <<Cartas de pago de los doce cuadros de Batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro>>, *Archivo Español de Arte*, 1960, págs 333-355.
- Delenda, O., Navarrete, B., *Zurbarán y su obrador: pinturas para el nuevo mundo*, Madrid, 1999
- *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005 (catálogo de la exposición).
- López Torrijos, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- Pérez Sánchez, A.E., *Francisco de Zurbarán*, Madrid, Historia 16, 1993
- *Zurbarán*, Museo del Prado, 1988 (catálogo de la exposición)
- *Zurbarán*, Sevilla, 1998 (catálogo de la exposición).