

Cómo citar este artículo:

Bravo Jiménez, Salvador. "Mitología del Estrecho de Gibraltar en la obra de Zurbarán: La serie de 'Los trabajos de Hércules' para el salón grande del buen Retiro". *Almoraima. Revista de Estudios Campogibaltareños*, 46, abril 2017. Algeciras. Instituto de Estudios Campogibaltareños, pp. 57-69.

Recibido: enero de 2015

Aceptado: febrero de 2015

MITOLOGÍA DEL ESTRECHO DE GIBRALTAR EN LA OBRA DE ZURBARÁN: LA SERIE DE "LOS TRABAJOS DE HÉRCULES" PARA EL SALÓN GRANDE DEL BUEN RETIRO

Salvador Bravo Jiménez / Instituto de Estudios Campogibaltareños. UNED C.A. Campo de Gibraltar.

RESUMEN

En 1630 tuvo lugar a las afueras de Madrid la construcción de un Palacio de Recreo para el rey Felipe IV. La idea fue promovida por su valido el Conde Duque de Olivares con la intención de glorificar la imagen del rey. Su interior fue decorado con más de 800 cuadros entre los que destacamos una serie de 10 cuadros dedicados al mito de Hércules.

Palabras Claves: Hércules, Mitología, Zurbarán, pintura.

ABSTRACT

In 1630 there took place to the suburbs of Madrid the construction of a Palace for the king Philip IV. The idea was promoted by his valid the Conde Duque de Olivares one by the intention of praising the image of the king. His interior was decorated by more than 800 pictures between which we emphasize a series of 10 pictures dedicated to Hercules' myth.

Key Words: Hércules, Mythologic, Zurbarán, painting.

INTRODUCCIÓN

Cuando en 1621 subió al trono Felipe IV, la corte española se llenó de esperanza por la llegada del nuevo monarca tras unos desastrosos años de paz malgastados por su padre Felipe III y su valido el corrupto Duque de Lerma. El llamado Rey Planeta, se rodeó de ministros muy capacitados entre los cuales pronto destacaría Don Gaspar de Guzmán, tercer Conde de Olivares y más conocido como el Conde Duque de Olivares.

Una vez acabado el luto por la muerte de Felipe III, la corte se embarcó en un frenesí de música, comedias y bailes. Era tal la afición del rey que instaló en su residencia, el antiguo Alcázar madrileño, el llamado Salón Grande donde se representaban comedias e incluso el mismísimo Calderón de la Barca escribió piezas para ser representadas en dicho lugar.

El Conde Duque albergaba grandes ambiciones para su joven monarca pues a su juicio, se trataba del más grande soberano del mundo que, junto a su quehacer como político, debía ejercer como gran mecenas de las artes y las letras. Así, se hizo rodear de los mejores talentos de su época, cuya luz, irradiada por el propio rey, serviría de inspiración a los mejores artistas del momento.¹



Ilustración nº 1. *Lección de equitación del Príncipe* Baltasar Carlos. Velázquez. Al fondo, uno de los laterales del palacio recién construido.

¹ Juan Caramuel, adulando al Conde Duque, llegó a escribir: “El sol simboliza tanto a España como a su Majestad Católica que alumbrara distantes emisferios illuminat et fovet dize su blason” (CRUZ CALDERA, A., 2013).

La fortuna le sonrió y es en esta época donde confluyen una serie de genios y talentos inigualables como Quevedo, Lope de Vega, Calderón, Zurbarán o Velázquez, estos dos últimos llamados para decorar los nuevos palacios que se construirán durante este reinado.

Así, en 1630, el rey decide que debía ampliar el apartamento del que disponía junto a la iglesia de los Jerónimos, a las afueras de Madrid, en unos terrenos pertenecientes al Conde Duque². El lugar era ideal pues se encontraba en la periferia del núcleo urbano, por lo que lo que se concibió como una pequeña ampliación, aunque se convirtió en un verdadero complejo palacial suburbano, una villa de recreo que el rey se encargaría de convertir en su segunda residencia; y se hizo en tiempo record, pues el 1 de diciembre de 1633 se entregaron las llaves. Esto acarrió un problema y era el de la calidad de la obra y sus materiales, pues se utilizaron ampliamente la mampostería y el ladrillo.

Esta aparente austeridad exterior se compensó con creces con la riqueza de sus interiores. En palabras de Luis Javier Gómez, “podríamos definir al palacio como un cascarón en el que toda su magnificencia aparecía cobijada en su interior” (Gómez Martín, L. J., 2010:7).

Los hispanistas Jonathan Brown y John Elliot consideran al palacio como una representación de la magnificencia del rey y del buen hacer de su promotor, el Conde Duque: “Al identificar el Retiro con su creador, lo veían como un símbolo de un ministro que había gobernado España con guante de hierro durante más de veinte años” (Brown, J. y Elliot, J., 1981:230).

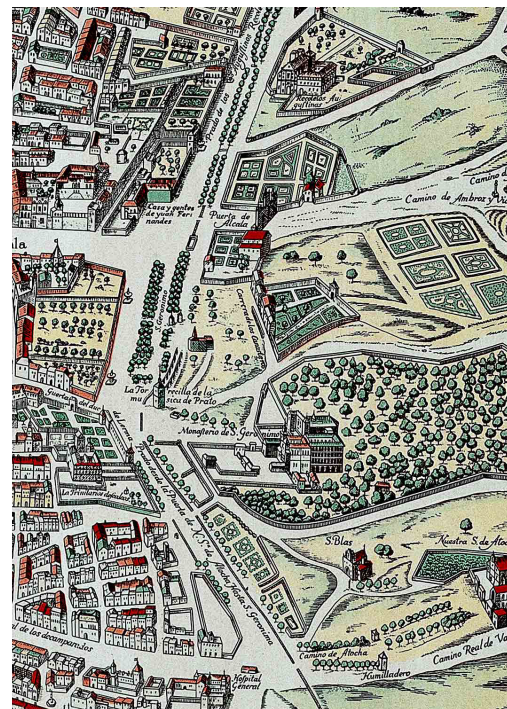


Ilustración nº 2. Situación del Palacio del Buen Retiro.



Ilustración nº 3. *La rendición de Breda.* Velázquez.

² Para la construcción del palacio ver: Brown, J., Elliott, J. (1981): *Un palacio para el rey. El buen retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial.

MITOLOGÍA DEL ESTRECHO DE GIBRALTAR EN LA OBRA DE ZURBARÁN: LA SERIE DE
 “LOS TRABAJOS DE HÉRCULES” PARA EL SALÓN GRANDE DEL BUEN RETIRO
 Salvador Bravo Jiménez

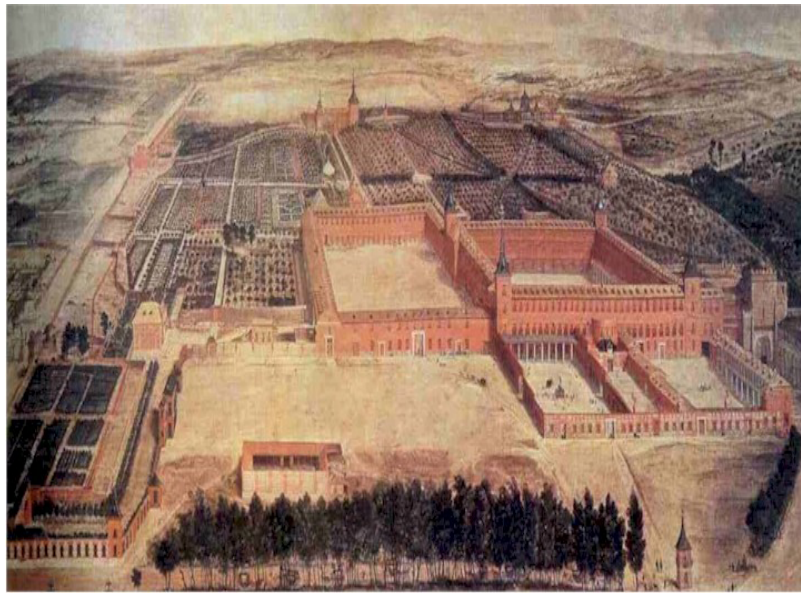


Ilustración nº 4. *Palacio del Buen Retiro* por Josepe Leonardo.

Antonio Cruz Caldera sostiene que la construcción del palacio fue una necesidad creada por el propio Conde Duque para que su rey pasara a la posteridad con una huella arquitectónica, como lo había hecho su abuelo Felipe II con el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Cruz Caldera, A. 2013). Se eligió el sitio del Buen Retiro pues era una zona de expansión del Madrid de mediados del siglo XVII y, por otra parte, se encontraban cerca los Cotos del Pardo.

Todo indica que el valido se involucró bastante en la construcción del mismo y especialmente en la decoración de sus interiores, para lo cual contó con lo más selecto de los artistas del momento. ¿Qué buscaba Olivares con esto? Pues creo que dar un aporte iconográfico y perpetuar su política europea de consolidar la hegemonía de la Monarquía Hispánica en el mundo. Para ello, contrata a los mejores artistas para realizar obras épicas como la Rendición de Breda de Velázquez, destacando esa fecha mágica de 1625 llamada por sus contemporáneos *annus mirabilis*.

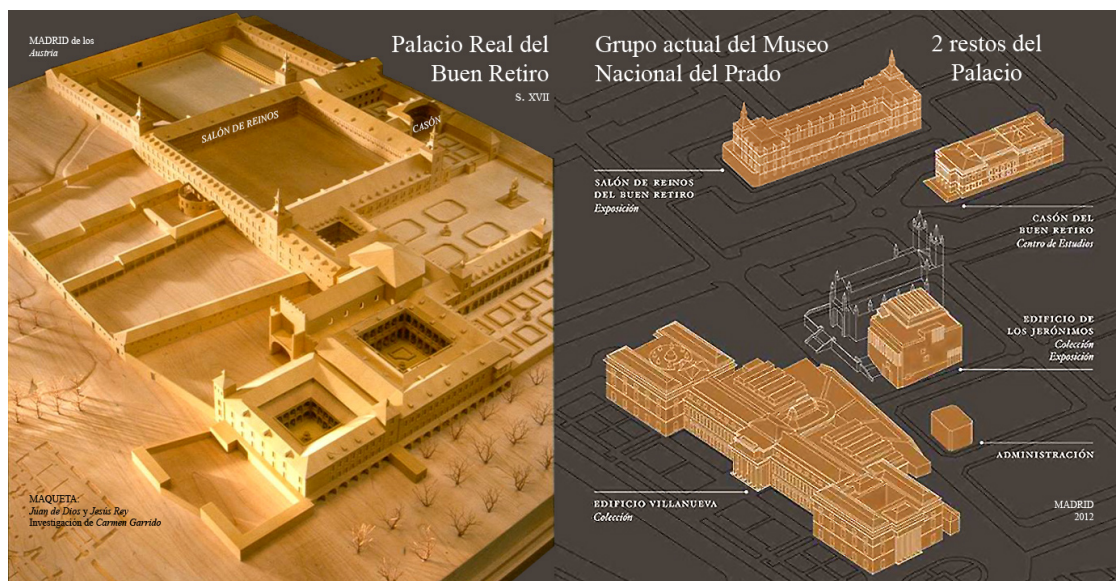


Ilustración nº 5. Composición del palacio y su ubicación sobre plano del Madrid actual.

Según descripción del embajador inglés Hupton ante la Corte de Madrid, el palacio “era austero por fuera, típico de los Austrias españoles, incluso pobre en su ornamentación, pero inmenso y bello por dentro, tapices, oro, plata, cuadros, todo reluce, y todo grandeza” (Cruz Caldera, A., 2013).

Aunque la finalidad del palacio no era otra que la exaltación de la grandeza del rey, lo cierto es que el ser un proyecto personal del valido, suscitó muchos encontronazos con la alta aristocracia castellana que no veía con buenos ojos tamaño despilfarro del odiado Olivares. No olvidemos que es en esta época cuando los tercios estaban en numerosos frentes en toda Europa y con meses sin cobrar. Parte de la nobleza vio la oportunidad de desprestigiar al Conde Duque. Sin embargo, si por algo se caracterizaba Olivares era por adelantarse a los acontecimientos. Así, propuso que la sufragación del palacio correría a cargo del patrimonio del Rey y de donaciones y regalos de la Corte. La medida fue un éxito y en menos de una década el palacio estuvo terminado.

Se trata de un complejo rectangular formado por varios edificios y dos grandes patios donde se integran los edificios preexistentes en la zona como la iglesia de los Jerónimos, obra del arquitecto Alonso Carbonel.

Esa aparente austeridad exterior se contrapone con una rica decoración, especialmente pictórica, de su interior. Se ha calculado en más de 800 las pinturas que decoraban sus paredes. Esta enorme cantidad hace pensar no en la existencia de un programa decorativo específico, sino en un objetivo concreto y es el engrandecimiento del monarca. Sus temáticas son amplias y variadas aunque sí es cierto que se encargaron series específicas (historia de Roma) a talleres napolitanos y romanos con artistas de la talla de Lanfranco, por ejemplo.

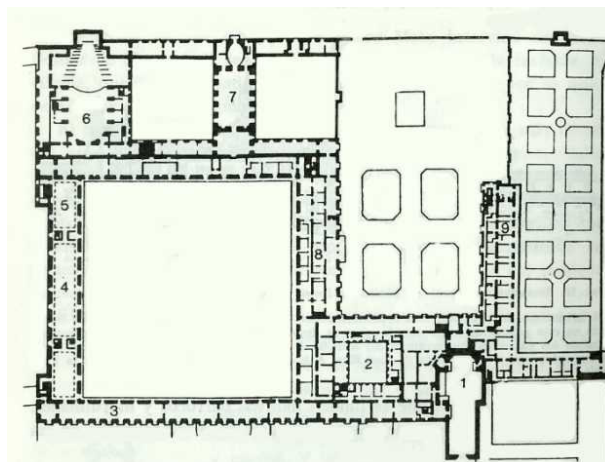


Ilustración nº 6. Planta del complejo palacial del Buen Retiro.



Ilustración nº 7. *La defensa de Cádiz.* Zurbarán.



Ilustración nº 8. *Retrato Ecuestre de Felipe IV.* Velázquez.



Ilustración nº 9. *Alegoría del Toisón de oro*, de Luca Giordano.

Dentro de este programa decorativo de exaltación del monarca, estarían las pinturas destinadas al Salón de Reinos. Aquí la diferencia es clara: existe una clara intencionalidad en la obra pictórica que decoraba dicho espacio y no es otra que la exaltación de la figura de Felipe IV, destacando la unión entre Hércules (mítico fundador de la Monarquía Hispánica) y los Austrias o la capacidad militar del Rey. Aquí es donde llegará un poco conocido artista extremeño y al que se le encargará la complicada realización, al menos a nivel técnico, de una serie de pinturas que son objeto de este trabajo.

ZURBARÁN Y EL SALÓN DE REINOS

Nuestro protagonista llegará a la corte madrileña para realizar este encargo en 1634 y trabajará a destajo durante todo ese año e inicios del siguiente. Pero, ¿por qué fue el elegido?

Francisco de Zurbarán nació en 1598 en la localidad pacense de Fuente de Cantos. En 1614 su padre lo envió a Sevilla al taller de Pedro Díaz de Villanueva como aprendiz, lo que lo puso en contacto con el ambiente pictórico de la pujante ciudad del Guadalquivir. Es en esta época cuando entró en contacto con Velázquez.

Zurbarán se caracteriza por ser un pintor con una gran capacidad para captar la personalidad de las figuras que representa; sin embargo presenta carencias en cuanto a las proporciones y las perspectivas, lo cual dota a sus obras de una cierta incoherencia entre el fondo y las figuras. Esto hizo que los cubistas reivindicaran y valoraran su sentido del volumen y de lo geométrico de sus pinturas (Gómez Martín, L.J., 2010:4).

Estas carencias parece que lo obligan a utilizar estampas y series, aunque puede explicarse también por la gran carga de trabajo y el corto espacio de tiempo que tenía. Sin embargo, sí se aprecian esas carencias de volumen y perspectiva en la realización de escenografías complejas. Así, en las obras que realiza para el Salón de Reinos, el uso de estampas es patente como parece apreciarse en *La Defensa de Cádiz contra los ingleses*, apoyándose en grabados de Durero, por ejemplo (Delenda, O. y Navarrete, B., 1999).

El poco tiempo (menos de un año) que tiene para la realización de más de diez cuadros puede justificar las carencias técnicas que, sin duda, se encuentran en las composiciones que analizaré a continuación. Sin embargo, tanto la confección como la disposición de los cuadros en el interior de la sala parece que no guarden una relación, lo cual denota no un programa expositivo concreto, sino un objetivo primordial que no es otro que la exaltación de la figura del Rey.



Ilustración n° 10. Disposición de pinturas en la sala.

En el tramo más occidental de la pared Sur de la sala se encuentra el cuadro de *La Defensa de Cádiz*, justo a la derecha del velazquiano retrato ecuestre de Felipe IV y *La rendición de Breda*. El cuadro representa el rechazo que Don Fernando Girón hace del ataque inglés al puerto de Cádiz en 1625 con un programa iconográfico claro: un primer plano donde se sitúan los personajes principales de la acción y, en segundo plano, la escenificación de la batalla. Es casi como un telón de fondo teatral. Así, el situar junto a dos grandes victorias sobre los enemigos no católicos el cuadro del rey, como una estatua ecuestre de Marco Aurelio o Cómodo, hace resaltar aún más la majestad de Felipe IV.

LA SERIE DE LOS TRABAJOS DE HÉRCULES

No es extraño que el héroe tebano se encuentre representado en el Salón de Reinos, pues su vinculación con la monarquía hispánica es más que patente. Como señala Manuel Rey, Hércules no solamente aparece representado en el Salón, sino que decora las paredes del Casón del Buen Retiro con obras de Luca Giordano o incluso la bóveda del mismo donde sustituye a Jasón en la entrega del Vellocino de Oro (Rey Rodríguez, M., 2010:17).

Lo cierto es que la presencia de Hércules se hace necesaria para enaltecer a Felipe IV, pues el héroe no es un ser extraño a la Península Ibérica (no olvidemos que al menos dos de sus trabajos se desarrollaron en suelo hispano).

Al parecer, gracias a su relación con Velázquez, a Zurbarán se le encargaron doce cuadros, pero por motivos de espacio tuvo que reducirlos a diez ya que debía colocarlos entre los ventanales superiores. En ellos debía representar diez trabajos escogidos de los doce conocidos del héroe, a saber: el León de Nemea, la Hidra de Lerma, la Cierva de Cerinea, el Jabalí de Erimanto, los Establos de Augias, la Laguna Estínfala, el Toro de Creta, las Yeguas de Diomedes, el Cinturón de Hipólita, los Bueyes de Gerión, las Manzanas de las Hespérides y la Captura de Cerbero.

Para ello, nuestro pintor se documentó en toda una obra literaria que tenía a su disposición producto del clasicismo imperante en la corte de los Austrias. Así, debió documentarse de *Los Doze trabajos de Hércules* del Marqués de Villena, de la *Filosofía Secreta*, de Juan Pérez de Moya o del *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, de Baltasar de Vitoria.³

Lo primero que destaca en las composiciones como característica común es que todas las escenas se desarrollan en ambientes rocosos e inhóspitos, imagen reflejada en los escritos del marqués de Villena o en la obra de Juan Pérez de Moya. Quizás esto haya que entenderlo como una manera de maquillar las carencias técnicas que nuestro pintor presenta a la hora de confeccionar espacios. Por otra parte, es la figura del héroe tebano la que realmente interesa a nuestro artista, por lo que el escenario es puramente circunstancial, no real, y lleno de oscuridad. Y esto lo pone en relación con esa permanente obsesión alegórica por ensalzar al rey. Como apunta Gómez Martín, “las escenas de Hércules no sólo tienen la idea de reflejar el prestigioso destino de la corona española o las virtudes de Felipe IV, sino también la grandeza moral del Monarca católico defensor de la Fe” (Gómez Martí, L. J., 2010:16).

Así, cuando Hércules vence a sus enemigos, también está venciendo el bien sobre el mal, la reencarnación del monarca hispano como vencedor del pecado no católico. Por eso, lo que prima en las obras no es la escena en sí, que es meramente circunstancial, sino el protagonista de las mismas: el héroe tebano. En todas las escenas aparece Hércules centrado la composición con un aspecto rudo y popular, como un verdadero *Homus Hispanicus* de tez tostada al sol y cabellos negros. Es un personaje muy cercano a todo lo español, un personaje del pueblo.

Sin embargo, en la serie no se representan todos los trabajos; incluso algunos de los representados no son considerados trabajos en la mitología propiamente dicha sino *παρεργα*, esto es, 'trabajos colaterales' como el episodio de Anteo. Los que sí vienen representados son al menos los que el autor considera indispensables para la exaltación del rey y entre ellos destacan dos: *Hércules en el estrecho de Gibraltar* y *Hércules dando muerte al rey Gerión*.



Ilustración nº 11. Hércules dando muerte al rey Gerión.



Ilustración nº 12. Hércules lucha contra Anteo.

³ A este respecto ver la obra de López Torrijos, R.: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. 1985. Madrid.

Pero veamos más detenidamente esta cuestión. En la serie solamente aparecen representados siete de los trabajos: *El León de Nemea*, *La Hidra de Lerma*, *El Jabalí de Erimanto*, *Los Establos de Augias*, *El Toro de Creta*, *La Captura de Cerbero* y *Los Bueyes de Gerión*. Los tres cuadros restantes los dedica a la muerte del héroe, la creación del estrecho de Gibraltar y la lucha contra Anteo. ¿Qué pretende el pintor con esta elección? Parece ser que responde al objetivo principal de presentar la personificación del Rey/Hércules como defensor y vencedor del bien sobre el mal. Gerión, Anteo, el león o el jabalí representan los vicios e instintos básicos a los que el Rey Planeta debe imponerse mediante su virilidad, representada por el héroe tebano.

En la serie podemos destacar tres episodios que se pueden situar en nuestra zona: la victoria sobre Gerión, la lucha contra Anteo y, especialmente, la génesis del Estrecho.

La escena representa dos personajes musculosos que recuerdan el prototipo del *Ercole Farnese* del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles: Hércules ataviado con un taparrabo sin sus atributos clásicos (clava y leonté) y Gerión que yace en el suelo. La escena no responde al mito de una manera fiel ya que, según Apolodoro (II, 5, 10), Gerión era un ser tricórpore⁴ hijo de Crisaor y de la oceánide Calírroe, por tanto nieto de Medusa. Fue un personaje de gran actualidad a partir del siglo VI a. C. en el mundo griego occidental, en especial tras la obra *Geryoneida* que Estesícoro de Hímera le dedicó hacia 590 a. C. Tampoco aparecen en el cuadro los bueyes, objeto del trabajo. Además se echa en falta la presencia de personajes secundarios de la escena, como Orthos el perro guardián, o Eurithión el pastor.

El robo de los bueyes de Gerión viene considerado como el décimo de los trabajos que Euristeo le encomienda al héroe tebano. Consistió en traer vivos a Micenas, desde la región del Estrecho, a los bueyes del monstruoso Gerión.



Ilustración n° 13. Ánfora de figuras negras representando el mito. Museo del Louvre.



Ilustración n° 14. Crátera de figuras rojas de Eufonio.
Heracles contra Anteo. Museo de Louvre.

4 Tricéfalo según Hesíodo. Theog., 287.



Ilustración nº 15. Escudo de armas de Carlos I.

Éste habitaba en Erithya, isla del Océano que Apolodoro sitúa en Cádiz. El monstruo tenía los tres cuerpos fundidos en uno. Sin embargo, se trata de uno de los trabajos más laboriosos del héroe. Comienza en Europa pero pasa después a África para terminar en Tartessos, en la región del Estrecho, donde coloca, como recuerdo de su paso, unas columnas que serán epónimas. Sobre esta versión de Apolodoro volveré más adelante al tratar el cuadro del origen del Estrecho.

Otra versión, la transmitida por Silio Itálico (en Plinio, N.H., III, 8), sostiene que nunca abandonó Europa y al llegar a la península conformará la cadena montañosa de los Pirineos. Luego se alojó en casa del rey de los Bébrices con cuya hija Pirene mantiene una relación amorosa. Este será el origen de los Pirineos.

El cuadro de Zurbarán no sigue ninguna de las dos versiones tradicionales pues nos muestra el momento en que Gerión, ya derrotado por el tebano, yace en el suelo. A lo lejos se ve el mar y en segundo plano aparece una construcción cúbica, quizá reflejo de una de las columnas que, según la tradición apolodorea, colocó como recuerdo de su paso en la zona.

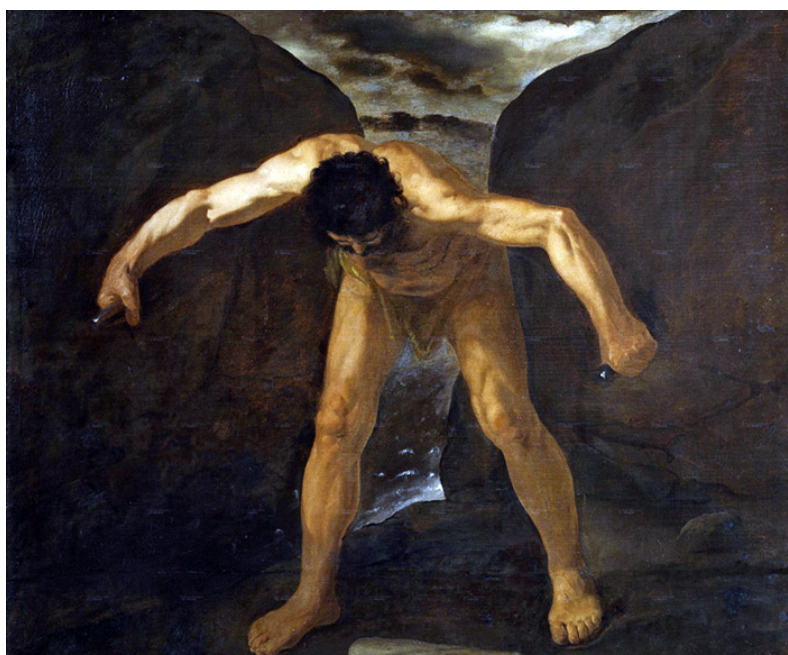


Ilustración nº 16. *Hércules en el estrecho de Gibraltar.*

Quizás el pintor buscara reafirmar ese origen hercúleo de la Monarquía Hispánica mediante el continuo esfuerzo de los soberanos justos para liberar a su pueblo de la opresión de los tiranos.

El undécimo trabajo que Euristeo le encarga a Hércules consistía en traer las manzanas de oro de las Hespérides, cuya custodia correspondía a Atlas. Estos frutos eran un regalo de bodas (ἑρως γάμος) entre Zeus y Hera⁵. Hércules emprende el viaje y tras muchos avatares por la actual Francia (episodios de Cicno y Nereo), llega a África donde en la región de Tánger se encuentra con Anteo, su rey. Era éste hijo de Poseidón y, según las versiones, de Gea/Tierra. Lo cierto es que recibía de ésta una fuerza descomunal. Obligaba a cualquier viajero a enfrentarse con él en singular combate y, gracias a la fuerza emanada de la tierra, les daba muerte a todos. Así nos lo transmite entre otros el propio Apolodoro (II, 5, 11). Comprendiendo que su fuerza residía en el contacto con la tierra, Hércules logra vencerlo levantando su cuerpo mediante un abrazo, escena protagonista de nuestro segundo cuadro.

El pintor extremeño continúa con la técnica del claroscuro creando un ambiente tenebroso y secundario del objeto principal del cuadro: la derrota de Anteo mediante el abrazo fatal del tebano. Las figuras parecen esculpidas, sacadas de un boceto de Miguel Ángel, y los personajes tienen una tez ruda, casi primitiva. Apenas se percibe el entorno en el que se desarrolla debido a la extrema oscuridad de la escenografía. Sí puede destacarse la desproporción de miembros, característica del pintor de Fuente de Cantos (delgadez de las piernas del héroe en contraposición con la musculatura de la pierna derecha de Anteo).

La alegoría de la escena es clara: el rey no solamente debe poseer fuerza, sino que debe actuar con astucia para superar a sus enemigos. Así como Hércules que lucha contra Anteo, Felipe IV luchará contra sus enemigos europeos.

Hércules en el estrecho de Gibraltar. Óleo sobre lienzo 153 x 167 cm.

Según Apolodoro, cuando Hércules arribó al Estrecho, colocó sendas columnas para conmemorar su paso. Sin embargo, hay un episodio que es tratado por pocos autores y es la propia génesis del Estrecho. Séneca, Diodoro, Plinio o Marciano Capela se hacen eco de él, pero es la versión de Pomponio Mela la que más nos interesa por ser oriundo de estas tierras, ya que nació en Traducta. Dice el traductino en su *Chrorographia*, I, 5, 22-27:

“Llaman Abyla a dicho monte, al otro Calpe y a los dos juntos Columnas de Hércules. Da cuenta la fama del origen legendario de ésta denominación diciendo que fue el mismo Hércules quien separó los dos montes unidos anteriormente como una cordillera continua y que así fue como al Océano, contenido antes por la mole de los montes, se le dio entrada a los lugares que ahora inunda: desde aquí el mar se difunde ya más extensamente y avanzando con gran fuerza recorta las tierras que retroceden y quedan bastante más alejadas”.

Efectivamente, Mela nos describe la génesis del estrecho de Gibraltar producto de esa corriente que nació en el helenismo de heracleizar todo el Occidente. Es la concepción de mar interior (*Mare Internum*) o lago interior del Mediterráneo que no será discutida hasta una fecha tan tardía como el siglo VII cuando San Isidoro (Orig, XIII, 16) acune la expresión *mediterranea maria* o *mediterranei sinus* que vemos también en Solino, 18, por ejemplo.

Tras colocar las dos columnas, siguiendo la versión de Apolodoro, prosigue su viaje pero, molestado por el sol, apunta su arco sobre éste; admirado por tanta audacia, el astro rey le regala una copa de oro que le sirve como improvisada embarcación para atravesar el Océano y llegar a la isla de Eritrya donde sucederá el episodio de Gerión.

El pasaje de la creación del Estrecho no puede ser más revelador de las intenciones glorificadoras del de Fuente de Cantos, pues es clara la simbología con la sustitución del *Non terrae plus ultra*, el lema que había imperado desde la antigüedad en el Estrecho, por el emblema de las dos columnas y el lema *Plus Ultra* de la casa de Austria acuñado por Carlos I.

5 Sobre las manzanas de las Hespérides y su implicación en la región del Estrecho ver mi trabajo titulado: “Aspectos mitológicos de Baelo y Mellaria y su relación con el estrecho de Gibraltar” presentado en las Segundas Jornadas de Historia de Tarifa en 2013. (en prensa).



Ilustración nº 16. Estrecho de Gibraltar.

El cuadro de Zurbarán representa el momento en el que Hércules separa los dos promontorios dando libertad al mar interior o Mediterráneo para que sus aguas se fusionen con las del Atlántico. Se trata del mismo personaje rudo con un gran foco de luz en sus axilas, lo cual crea una zona de penumbra y oscuridad que ocupa casi la totalidad de la escena.

La intención del héroe es clara: pone toda la fuerza de la que es capaz a disposición de un bien común que supera las barreras más inquebrantables, así como el Rey Planeta es el dominador de amplios espacios del mundo conocido. Hércules domina las fuerzas de la naturaleza tal y como Felipe IV se constituye en heredero de esos mismos valores en la búsqueda incansable del bien común.

CONCLUSIONES

En el manual mitográfico de Juan Pérez de Moya titulado *Philosophia secreta*, aparece la apostilla: “es materia muy necesaria para el entendimiento de poetas”. Es cierto que la mitología ha jugado y juega un importante papel en lo que a creación artística se refiere. Si seguimos la definición que Antonio Ruiz de Elvira diera del mito, esto es, un relato tradicional pero improbable en su veracidad en contraposición con la ficción o invención imaginativa sin pretensión de veracidad, estaremos de acuerdo en que la serie de cuadros que Zurbarán pintó para la decoración del nuevo Palacio del Buen Retiro estaba bien fundamentada en un relato mítico. Un mito muy bien conocido como era el de los trabajos de Hércules; sin embargo, el artista no supo o pudo sustraerse a la función alegórica que los cuadros debían ejercer: la glorificación del Rey Planeta.

Así, Zurbarán plantea sus obras con dos planos claramente diferenciados: por una parte muestra unas figuras que siguen el patrón del Hercules Farnesio, muy musculoso, que ya se conocía desde 1546 tras su hallazgo en las Termas de Caracalla en Roma. Dicha figura será la protagonista de todas las escenas, ocupando la zona central y presentando una fuerte iluminación que hace captar la atención del receptor casi al instante.

En segundo plano aparecen unos escenarios muy poco creativos, casi insignificantes. Se ha querido ver en éstos un intento por camuflar las carencias técnicas del pintor. También el hecho de que dispusiera de apenas un año para acabar la decoración de la sala y el lugar en el que se situaban pudiera explicar esa renuncia a integrarse en los escenarios.

Lo cierto es que al autor no parece interesarle el ambiente de la escena, sino su protagonista: Hércules, al que compara con el mismísimo rey de forma alegórica. En sus cuadros se representa la lucha entre el bien y el mal, la grandeza de un monarca destinado a ser el más grande de su época, tal y como lo concibió el verdadero artífice del proyecto, Don Gaspar de Guzmán Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, más conocido como el Conde Duque de Olivares.

El Estrecho aparece reflejado de forma alegórica en sus cuadros, pues no debemos olvidar que entre todos los trabajos de Hércules, tres de ellos los escoge debido a su situación geográfica en el Estrecho. Por tanto, aunque Zurbarán no pinte el Estrecho de forma descriptiva o narrativa, sí lo hace en forma de alegoría. La prueba es que de entre los tres trabajos “hispanos” elegidos, dos ni siquiera tienen la consideración de tales, sino de *parerga* o hechos colaterales a uno de los trabajos.

Hoy día esta serie puede admirarse en el Museo del Prado. Aunque fuera de contexto, los cuadros no han perdido su fuerza alegórica y representativa de un monarca que fue el alfa y omega de la Monarquía Hispánica y de un valido que estuvo en lo más alto y en lo más bajo de la Corte. A partir de la caída de Olivares, la Monarquía Hispánica se irá resintiendo para iniciar un lento pero progresivo declive. Hoy día, del palacio solamente queda el Casón del Buen Retiro y restos de la estructura del Salón de Reinos junto al Museo del Ejército. Su colección pictórica se recoge en su inmensa mayoría en el Museo del Prado, lo cual facilita su contemplación.

El estrecho de Gibraltar es y ha sido uno de los lugares geográficos más importantes de los distintos gobernantes que la Península Ibérica ha tenido a lo largo de la historia. Desde la Antigüedad, ha sido una zona muy tratada y mimada por los distintos gobiernos. Prueba de ello es esta interesante serie pictórica que una vez decoró el Salón Grande del Palacio del Buen Retiro de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- BARANDA LETURIO, C. (2000): “La mitología como pretexto: La filosofía secreta de Pérez de Moya (1585)”. *Príncipe de Viana. Anejo*, 18. Madrid. pp. 49-65.
- BERMEJO VEGA, V. (1992): “Acerca de los recursos de la iconografía regia: Felipe IV, de Rey Sol a nuevo Salomón”. *Norba-Arte*, 12. pp. 163-186.
- BROWN, J. y ELLIOT, J., (1981): *Un palacio para el rey. El buen retiro y la corte de Felipe IV*. Alianza Editorial. Madrid.
- CALONGE GARCÍA, G. (1992): “El Teatro de los Dioses de la Gentilidad y sus fuentes: Bartolomé Cassaneo”. *Cuadernos de Filología Clásica y Estudios Latinos*, 3. Madrid. pp. 159-170.
- CRISTOBAL, V. (2000): “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”. *Cuadernos de Filología Clásica y Estudios Latinos*, 18. Madrid. pp. 29-76.
- CRUZ CALDERA, A.: (2013): “El Palacio del Buen Retiro: Una obsesión del Conde Duque de Olivares”. Madrid ELLIOT, J. H. (2006): “Felipe IV Mecenaz”. *Actas del VII Congreso de la AISO. Centro Virtual Cervantes*. pp. 43-59.
- JORDANO BARBUDO, M^a A. (2008): “La imagen del poder a través del arte: la figura de Hércules en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro”. *Una propuesta docente para el EEES: cómo enseñar desde la interdisciplinariedad. El poder en la época Moderna*. Córdoba.
- GÓMEZ MARTÍN, L. J. (2010): “Zurbarán y el Salón de Reinos”. *Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*. N^o 162. Madrid. pp. 1-18.
- REY RODRIGUEZ, M. (2010): “Historia de Hércules en el Casón del Buen Retiro”. *Publicaciones del Museo Cerralbo*. Madrid. pp. 3-26.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (2008): *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*. Museo Nacional del Prado. Madrid.
- VV.AA. (2000): *El Palacio del Buen Retiro y el Nuevo Museo del Prado*. Ministerio de Cultura. Museo Nacional del Prado. Madrid.
- VV.AA. (2005): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Ministerio de Cultura. Museo Nacional del Prado. Madrid.
- http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_11/01022011_02.htm (consulta marzo 2014).
- http://cvc.cervantes.es/arte/museoprado/citas_claroscuro/zurbaran/galeria_zurbaran.htm (consulta marzo 2014).
- <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/hercules-vence-al-rey-gerion/> (consulta marzo 2014).