



EMBAJADA  
DE ESPAÑA  
EN FRANCIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

# Quand les artistes peignaient l'Histoire de l'Espagne

Stéphane Pelletier

anexo a Calanda nº 7, año 2012



Edición bilingüe: versión española de Carlos Lázaro Melús

'12 octubre

[educacion.gob.es](http://educacion.gob.es)

Catálogo de publicaciones del Ministerio:  
mecd.gob.es/  
Catálogo general de publicaciones oficiales:  
publicacionesoficiales.boe.es

**ANEXO A CALANDA**  
**Revista didáctica de la acción educativa española en Francia**

Autor del original francés  
*Quand les artistes peignaient l'Histoire de l'Espagne*  
**Stéphane Pelletier**

Versión al español  
**Carlos Lázaro Melús**

**Editor**  
**José Luis Ruiz Miguel**

**Anexo al número 7, año 2012**



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE**

Subsecretaría

Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita: © SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Embajada de España en Francia

Edición: octubre de 2012

NIPO: 030-12-362-8 (en línea)

ISSN: 1962-4956

Foto de portada: Ejecución de Torrijos y sus compañeros en la playa de Málaga, de A. Gisbert. Museo del Prado

Diseño y maquetación: Antonio Ramos

### Première partie :

## Origines et évolution de la peinture d'histoire en Espagne

1. La peinture d'histoire : vers une iconographie nationale.
2. L'importance des commanditaires.
3. Le substrat idéologique.
4. L'Espagne est une nation catholique.
5. Le crépuscule d'un genre.

### Seconde partie :

## Les œuvres dans leur contexte de réalisation

*La mort de Viriathe*, José de Madrazo.

*Le dernier jour de Numance*, Alejo Vera.

*La conversion de Recarède*, Antonio Muñoz Degraín.

*La bataille de Las Navas de Tolosa*, Francisco de Paula van Halen.

*Portrait de Ferdinand III*, anonyme.

*L'expulsion des juifs d'Espagne*, Emilio Sala y Francés.

*La reddition de Grenade*, Francisco Pradilla.

*Christophe Colomb au monastère de la Rábida*, Eduardo Cabo de la Peña.

*Isabelle la Catholique dictant son testament*, Eduardo Rosales.

*Jeanne la folle devant le cercueil de son époux*, Francisco Pradilla.

*Exécution des comuneros*, Antonio Gisbert.

*Charles Quint à Yuste*, Miguel Jadraque.

*L'expulsion des morisques à Vinaroz*, Pere Oromig y Francisco Peralta.

*La bataille navale de Lépante*, Juan Luna y Novicio.

*La reddition de Juliers*, José Leonardo.

*La reddition de Breda ou les lances*, Diego Velázquez.

*Autodafé sur la Plaza Mayor*, Francisco Rizi de Guevara.

*Le deux mai 1808*, Joaquín Sorolla.

*Le deux mai 1808*, Francisco de Goya.

*Le trois mai ou les fusillés, o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*,

Francisco de Goya.

*Scène d'Inquisition*, Francisco de Goya.

*Exécution de Torrijos*, Antonio Gisbert.

*La charge*, Ramón Casas.

## avant-propos

L'Espagne est une nation européenne riche d'un passé pluriséculaire. Son histoire n'a pas laissé les peintres d'outre-Pyrénées indifférents. Il faut dire que pendant au moins trois siècles, la peinture d'histoire régnait en maître incontesté et que les grands événements ou les figures légendaires de l'Histoire espagnole se retrouvaient fréquemment sur la toile, répondant ainsi à la demande des commanditaires, presque uniquement royaux dans un premier temps puis plus largement institutionnels au fil du temps.

Le lecteur retrouvera dans ce livre des tableaux célèbres des grands maîtres de la peinture espagnole mais il pourra aussi découvrir des œuvres d'artistes moins connus. Si la peinture d'histoire a dominé la scène artistique pendant longtemps, dans le cas de l'Espagne son apogée se situe essentiellement au XIX<sup>e</sup> siècle. On ne s'étonnera donc pas que la plupart des tableaux analysés ici appartiennent à cette période.

Je ne souhaite aucunement entreprendre une quelconque réhabilitation esthétique d'une expression artistique longuement déconsidérée même si elle jouit aujourd'hui d'un nouveau souffle comme en témoigne le succès des expositions organisées des deux côtés des Pyrénées autour des peintres naguère qualifiés sarcastiquement de « pompiers ». Toutefois, il serait regrettable d'ignorer un genre qui a su produire des œuvres de qualité et dont *Les lances ou la reddition de Breda* de Velázquez ou les deux toiles de Goya, *Le deux mai 1808* et *Le trois mai* constituent indéniablement un parangon. Bien peu nombreux furent les tableaux d'histoire qui atteignirent ce degré de maîtrise de la peinture. Cependant, de la contrainte imposée par l'académisme surgissaient de loin en loin d'intéressantes créations qu'il convient de replacer dans le contexte politique, social et idéologique de l'époque qui les vit naître. La place notable qu'occupe la peinture historique au sein de l'histoire de l'art espagnol, ne serait-ce que quantitativement, ainsi que les liens étroits que cette dernière entretient avec l'histoire culturelle de l'Espagne contemporaine constituent les axes de réflexion de cet ouvrage.

La première partie revient sur l'éclosion et l'évolution de la peinture historique jusqu'à son déclin progressif au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

La seconde partie propose une analyse de vingt-trois œuvres, parmi les plus emblématiques de ce genre. C'est donc un voyage à travers l'histoire de l'Espagne en compagnie des peintres qui est proposé au lecteur.

Les reproductions respectent une périodisation classique, des premiers temps de l'Histoire avec Viriathe et le siège de Numance, en passant par le Moyen Âge et les Temps modernes jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, période de profonde dérégulation de la peinture d'histoire. S'agissant d'une production picturale tout à fait considérable, il a fallu opérer des choix, ils sont nécessairement subjectifs. Cependant, certaines périodes furent davantage représentées par les peintres que d'autres. Personne ne s'étonnera que les Siècles d'or, les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, aient suscité une attention particulière s'agissant de l'époque de la grandeur de l'Espagne impériale. L'année 1808 et la guerre d'indépendance contre l'invasion napoléonienne ont également donné lieu à de multiples créations, de Francisco Goya à Joaquín Sorolla pour ne citer que les artistes les plus célèbres. Chaque tableau est accompagné d'un commentaire iconologique sur l'événement représenté ainsi que sur la lecture, l'interprétation que le peintre en propose. Plus généralement, le but de cet ouvrage est de donner à voir la façon dont fut conçue la fabrique picturale de l'imaginaire historique espagnol, comme une « palette nationale » qui met en scène un passé revisité, imaginé car porteur d'images.

Puisse cet ouvrage contribuer à sa façon à mieux faire connaître un trait singulier du patrimoine artistique espagnol, si riche mais encore trop souvent méconnu en France.

**Première partie :**  
**Origines et évolution  
de la peinture d'histoire  
en Espagne**

## 1. La peinture d'histoire : une iconographie nationale

Considérée depuis le XVII<sup>e</sup> siècle comme le grand genre ou genre majeur de la peinture occidentale, la peinture d'histoire s'effacera progressivement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au profit de systèmes de représentation picturaux qui ne privilégient plus l'événement et la volonté de l'inscrire dans l'Histoire. En Espagne, l'avènement, le sacre pourrait-on dire en guise de clin d'œil au célèbre tableau de Jacques-Louis David, *Le sacre de Napoléon*- de la peinture de faits ou d'événements historiques se situe précisément au XIX<sup>e</sup> siècle. Cela s'explique par le lien étroit qui se tisse alors avec la notion de construction nationale, de mise en place de l'État-nation, privilégiant la représentation de thèmes concrets du passé. Car une nation est un univers d'images, en un mot un imaginaire, et l'invention de toute nation exige la fabrique d'un imaginaire historique dans lequel les représentations du passé soient aisément compréhensibles par tous. On crée ainsi des images historiques qui deviennent des images véridiques de l'Histoire dans le but de susciter l'adhésion de la communauté nationale. Rien de mieux que la représentation plastique du passé afin de créer un récit qui se doit d'être cohérent sur les origines, parfois lointaines, de la nation. Selon l'historienne Anne-Marie Thiesse<sup>1</sup>, spécialiste de la création des identités nationales, ce processus de formation identitaire exigeait que l'on déterminât le patrimoine de chaque nation avant d'en diffuser le culte. Les différents nationalismes européens se sont efforcés de couvrir avec la patine du temps leurs inventions. C'est ainsi que, mutatis mutandis, les Ibères sont à l'Espagne ce que les Gaulois sont à la France et Viriathe (Viriato en espagnol) apparaît en quelque sorte comme le Vercingétorix ibérique car ces figures mythiques ont chacune alimenté les fantasmes patriotiques. Le Gaulois hirsute ou le fier Ibère ont lutté contre les Romains et le mythe est né de cette lutte fort éloignée dans le temps. Il faut dire que le XIX<sup>e</sup> siècle marque le début de ce que certains historiens ont appelé la fabrique des héros nationaux car héroïsation et idée nationale ont en effet partie liée, le héros apparaissant comme le représentant d'une collectivité ou d'une nationalité<sup>2</sup>. Il pouvait s'agir de héros mais également d'héroïnes, à l'instar de Mariana Pineda peinte notamment par Juan Antonio Vera et Isidro Lozano ou d'Agustina de Aragón défendant Saragosse lors du siège de la capitale aragonaise par les troupes napoléoniennes, les gravures assurant la diffusion de son image d'icône quasiment nationale.

<sup>1</sup> *La création des identités nationales, Europe XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, collection Points Histoire, 2001.

<sup>2</sup> *La fabrique des héros*, ouvrage collectif, Maison des Sciences de l'Homme, 1998.



En outre, l'invention de la nation espagnole passait également par la création de genres littéraires<sup>3</sup>, on pense notamment aux célèbres *Episodios Nacionales* du très fécond romancier réaliste Benito Pérez Galdós<sup>4</sup>, ou artistiques, c'est à dire par différentes formes d'expression ou de création. C'est ce qui explique l'essor de la peinture d'histoire dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle car c'est le moment où ce genre pictural se trouve en adéquation avec l'idéologie politique dominante.



► Juan Antonio Vera, *Mariana Pineda en prison*, 1862, Archives du Congrès des Députés, Madrid.

Bien qu'il y eût des peintres de batailles précédemment, les historiens de l'art ont pour habitude de situer la naissance de la tradition de la peinture d'histoire au XVII<sup>e</sup> siècle et la rattachent à des peintres tels que Nicolas Poussin, Charles Le Brun pour la France ou Diego Velázquez en Espagne dont le célèbre tableau exposé au Musée du Prado *La reddition de Breda* (« *Les lances* » sous sa dénomination plus familière), peint en 1634-35, constitue un remarquable exemple du genre en ce qu'il est bien plus qu'une peinture de bataille entre Espagnols

<sup>3</sup> C'est le roman, un genre littéraire relativement jeune, qui va servir de vecteur de diffusion d'une vision nouvelle du passé. Voir Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, chapitre 6.

<sup>4</sup> L'éditeur Destino de Barcelone a entrepris la réédition de ces 46 romans historiques, organisés en cinq séries, qui constituent une magnifique fresque de l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle.

et Hollandais hérétiques. En effet, Velázquez laisse de côté la convention et l'emphase inhérentes à ce type de représentation pour s'intéresser à ce que Claude Esteban appelle « une manière d'échange chevaleresque » entre deux grands capitaines qui « composent derechef la figure immémoriale du courage et de l'honneur »<sup>5</sup>. La même année, Jusepe Leonardo (1601-1653), un peintre aragonais à la gloire plus fugitive que celle du grand maître sévillan<sup>6</sup>, réalise deux peintures d'histoire pour le Salon des Royaumes du Palais du Buen Retiro à Madrid, inauguré en décembre 1633, *La reddition de Juliers* et *La prise de Brisach*, dont la composition et le chromatisme révèlent nettement l'influence de Diego Velázquez. Les plus grands peintres du règne de Philippe IV contribuent à la décoration du Salon des Royaumes (el Salón de Reinos) où se trouve le trône et se tiennent les réceptions officielles. La monarchie espagnole passe ainsi commande à Velázquez, au non moins célèbre Francisco de Zurbarán, à Antonio de Pereda, au jeune José Leonardo ou encore au peintre et frère dominicain Juan Bautista Maíno<sup>7</sup> ainsi qu'au peintre ordinaire de la chambre du Roi Vicente Carducho de tableaux de grand format qui se doivent de représenter les faits d'armes les plus marquants des premières années du règne de Philippe IV, les années 1622 à 1633, et de la politique conduite par celui qui est encore son favori mais qui tombera bientôt en disgrâce, don Gaspar de Guzmán, comte-duc d'Olivares. Douze toiles seront finalement retenues afin d'être exposées dans le Salon des Royaumes (appelé également le Salon des Batailles) aux côtés de sujets mythologiques (*les travaux d'Hercule* peints par un autre grand Sévillan, Francisco de Zurbarán, essentiellement peintre de l'univers conventuel et du silence et donc bien moins inspiré par la mythologie) et de portraits équestres de la famille royale. La décoration de ce salon royal constitue indubitablement un moment phare de la peinture d'histoire espagnole, car les meilleurs peintres du royaume sont alors sollicités afin de traduire sur la toile la bravoure des armées ou des flottes de la monarchie ainsi que des capitaines dans la défense des intérêts de la très belliqueuse Espagne catholique du roi Philippe IV<sup>8</sup>. De toute la dynastie des Habsbourg d'Espagne, le mécénat artistique de Philippe IV fut incontestablement le plus important. La relation étroite entre le monarque et Velázquez en constitue un magnifique exemple comme l'a montré Bartolomé Bennassar dans sa biographie du peintre sévillan<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Claude Esteban, *Trois Espagnols, Velázquez, Goya, Picasso*, Farrago, Tours, 2000, p. 24.

<sup>6</sup> Jusepe Leonardo (v.1605-1656) est un peintre castillan dont la carrière fut plutôt brève car il était atteint d'une maladie mentale dégénérative. Il fut l'élève et assistant du peintre Eugenio Cajés.

<sup>7</sup> Le musée du Prado lui a consacré une belle rétrospective à l'automne 2009. Cf. catalogue de l'exposition : *Juan Bautista Maíno 1581-1649*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009.

<sup>8</sup> Sur le dessein iconographique du Salon des Royaumes, on se reportera à Bartolomé Bennassar, *Les lances de Breda de Vélasquez*, collection *Une œuvre, une histoire*, Armand Colin, Paris, 2008 ainsi qu'à Jonathan Brown, *El Salón de Reinos in El Palacio del Buen Retiro y el nuevo museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000.

<sup>9</sup> B. Bennassar, *Vélasquez*, Editions de Fallois, 2010.



► Diego Velázquez, *Portrait équestre de Philippe IV*, détail, 1634-35, Musée du Prado.

La peinture d'histoire ne se cantonne pas aux scènes de batailles victorieuses, à la représentation de la guerre. On représente aussi des scènes où un autre type d'histoire est présent comme dans le tableau de Francisco Rizi de Guevara intitulé *Autodafé sur la Plaza Mayor de Madrid* (1683) et qui reprend quelque deux siècles plus tard le thème de la peinture du peintre castillan Pedro Berruguete<sup>10</sup> *Autodafé présidé par saint Dominique de Guzmán* de 1495 (il répondait à une commande du monastère dominicain Santo Tomás à Avila). Il était somme toute

<sup>10</sup> Pedro Berruguete incarne l'italianisme dans la peinture espagnole (il séjourne à Urbino à la cour de Federico de Montefeltro) : maîtrise de la perspective, de la lumière, etc. On se reportera à Pascal Torres Guardiola, *La peinture en Espagne du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1999.

logique que dans un contexte religieux profondément imprégné de l'esprit du concile de Trente et des préceptes de Charles Borromée, l'archevêque de Milan, relatifs aux images sacrées, la lutte contre l'hérésie et l'apostasie constituât l'une des sources d'inspiration de la peinture d'histoire. L'explication tient au fait que c'est essentiellement l'Église post-tridentine triomphante qui impulse les nouveaux projets iconographiques dans cette Espagne impériale soumise au dogme de la piété (que l'on pense au superbe *saint Sérapion* de Francisco de Zurbarán réalisé dans le cadre de la commande du couvent de la Merced à Séville). Partant, quantitativement, la peinture d'histoire stricto sensu, à savoir limitée aux épisodes proprement historiques, demeure très largement en deçà des tableaux d'inspiration religieuse renvoyant à l'histoire chrétienne ou même des scènes puisées dans la mythologie gréco-latine.



► Pedro Berruguete,  
*Autodafé présidé par saint  
Dominique de Guzmán*, 1495.

Si la notion de peinture d'histoire est profondément liée à l'héritage de la Renaissance humaniste, à compter du XVIII<sup>e</sup> siècle, son essence devient purement académique puisque sa théorisation est le fait de l'Académie de peinture. En Espagne, le XVIII<sup>e</sup> siècle est le temps de la création des académies. Dans le contexte qui nous intéresse, cette expression artistique dépend donc de l'Académie des beaux-arts de San Fernando (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) qui fixe, depuis sa création définitive en 1752<sup>11</sup> sous le règne du roi Ferdinand VI, les normes et les modèles en matière de représentation picturale et qui constitue de ce fait un passage obligé pour tout peintre en quête de reconnaissance officielle. L'Académie des beaux-arts fut instituée afin de « promouvoir l'étude des trois arts nobles, la peinture, la sculpture et l'architecture, tout en stimulant leur pratique et en développant le bon goût artistique par l'exemple et la doctrine ». À son origine, le tableau d'histoire apparaît comme un exercice purement académique puisque l'Académie impose aux élèves qui souhaitent se présenter au concours d'entrée une liste de thèmes dignes d'être représentés. La peinture d'histoire ne peut se limiter à une imitation de la réalité, elle doit représenter une action humaine exemplaire, la scène choisie doit être traitée par le peintre dans une perspective dramatique. Les figures représentées expriment ainsi des sentiments universels et identifiables appartenant à l'histoire d'Espagne. Comme le préconisait Francisco de Mendoza dans son célèbre *Manuel du peintre d'histoire*, publié en 1870, le tableau doit constituer « une page d'histoire qui rappelle un fait notable sous quelque concept que ce soit : car quand bien même serait-il bien réalisé, si le sujet venait à manquer d'intérêt, le mérite de l'œuvre en serait moindre »<sup>12</sup>. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, on constate une prédominance des sujets puisés dans l'histoire de la nation sur les thèmes d'inspiration gréco-romaine ou de caractère strictement religieux. On pourrait dire que sur la toile, les bergers d'Arcadie peints par Poussin tendent à céder leur place, ou à tout le moins à partager l'espace pictural avec les Comuneros de Castille qui se soulevèrent contre la politique de l'empereur Charles Quint ou les héros du libéralisme espagnol dont José María de Torrijos apparaît comme la figure emblématique pour la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>.

Cependant, il serait erroné de penser que la peinture d'histoire ne connut pas d'évolution. À l'instar de tout genre artistique qui s'inscrit dans la durée, cette dernière s'est énormément enrichie de multiples apports extérieurs. De catégorie extrêmement codifiée, elle devient au fil du temps un genre plutôt hybride que les meilleurs peintres investissent de leur personnalité

<sup>11</sup> Son inauguration officielle eut lieu le 12 avril dans le grand salon de la *Casa de la Panadería* à Madrid. Sur la création et les premières décennies de cette institution, on se reportera à C. Bedat, *L'Académie des beaux-arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974, cité par Carlos Reyero, *La pintura de historia en España*, Cuadernos Arte Cátedra, 1989.

<sup>12</sup> *Manual del pintor de Historia*, Fontanet, Madrid, 1870.

<sup>13</sup> Le tableau figure sur la couverture du livre.

et de leur talent, comme cela fut le cas de Francisco Pradilla<sup>14</sup> ou de Antonio Gisbert, peintres très injustement méconnus hors d'Espagne.

On ne peut donc légitimement parler d'étanchéité dans la définition de ce genre et cette remarque est surtout vraie pour le XIX<sup>e</sup> siècle et les dernières décennies de ce siècle qui témoignent d'évolutions artistiques notables. Mais déjà avec Francisco de Goya, la geste héroïque militaire est abandonnée au profit des gens ordinaires qui font en quelque sorte irruption dans la peinture d'histoire. Il s'établit ainsi une relation inédite entre le tableau et le spectateur. Cette remarque s'applique tout à fait à ses deux tableaux magistraux conservés au Prado que sont *Le Deux Mai 1808* et *Le Trois Mai 1808*, que Goya a peints six ans après l'invasion napoléonienne de l'Espagne et la terrible guerre de six ans qui s'ensuivit. Il s'agissait d'une commande qui émanait de la Maison royale, d'un désir exprimé par le roi Ferdinand VII plus précisément.

Si la peinture d'histoire trouve dans le cadre des grandes expositions organisées à l'Académie de San Fernando le lieu privilégié de son expression, il n'en demeure pas moins que l'État espagnol, essentiellement à travers ses grandes institutions nationales que sont les Cortes, contribue aussi largement à la diffusion de cette peinture dont le mode d'expression se trouve plus ou moins assujéti à l'académisme en fonction des artistes choisis. Francisco Pradilla, dont l'activité créatrice ne se cantonnait pas à la peinture d'histoire, réussit à trouver un langage pictural personnel, tout comme le fit avant lui le jeune peintre catalan Mariano Fortuny<sup>15</sup>, qui fait presque totalement défaut à nombre de peintres dont les œuvres n'arrivent que très rarement à se départir des carcans de l'académisme. Il n'est pas inutile de souligner qu'il y eut de très bons tableaux d'histoire et que le dédain dont ils furent l'objet à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avait tôt fait de discréditer injustement tout un genre. Bien entendu, les meilleurs tableaux sont ceux qui parviennent à dépasser la contrainte même d'être une peinture d'histoire obéissant à des canons précis et castrateurs. A cet égard, le philosophe et brillant critique d'art que fut Hyppolite Taine écrivait de Jean Auguste Dominique Ingres que d'aucuns lui avaient reproché à tort son académisme sans comprendre son originalité

<sup>14</sup> Francisco Pradilla Ortiz fut un peintre célèbre de son temps; la riche collection privée Orts-Bosch comporte notamment plusieurs de ses toiles dont un *Estudio de lirios y rocas*, preuve de son talent de peintre paysagiste ainsi qu'une scène de genre intitulée *Lavanderas italianas* où Pradilla Ortiz fait montre d'une indéniable maîtrise du chromatisme que l'on retrouve dans son *Doña Juana la Loca*.

<sup>15</sup> On peut avoir un accès direct à certaines toiles du peintre de Reus en se rendant au MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) de Barcelone. La grande exposition sur Mariano Fortuny organisée en 2004 par cette institution catalane permettait d'approcher la richesse créatrice de cet artiste : peintures d'histoire, portraits, école orientaliste comme en témoigne le superbe *Askari* de 1860 ou encore *Los hijos del pintor en el salón japonés* de 1874. On se reportera au riche catalogue de cette exposition : *Mariano Fortuny*, MNAC, 2004.

profonde<sup>16</sup>. Sans aller jusqu'à reprendre au pied de la lettre cette appréciation de l'auteur de *Philosophie de l'art*, il y a dans le *Doña Jeanne La Folle devant le cercueil de son époux* peint par Francisco Pradilla la marque d'un style personnel, authentique qui repose sur la capacité du peintre aragonais à traduire le désespoir profond de la reine accompagnant le cercueil de son époux, Philippe Le Beau, jusqu'à son ultime demeure. Dans ce tableau, Francisco Pradilla dépasse la monochromie recommandée par le très normatif Francisco Mendoza puisqu'il alterne les couleurs chaudes et froides. C'est précisément cette subtile alternance de tons qui contribue à créer ce halo magique si romantique qui nimbe l'ensemble du tableau. Juste récompense, la toile valut à son auteur la médaille d'honneur lors de l'Exposition nationale de peinture de 1878. Sur ce même thème, on doit à Lorenzo Vallés une toile de grand format (238 x 313), réalisée en 1866, *Démence de doña Jeanne de Castille*<sup>17</sup>, où la reine est représentée comme la gardienne farouche et permanente du cadavre de son mari adoré. Le peintre traduit à merveille la démence de la reine qui est convaincue que ce dernier est sur le point de se réveiller et qu'il n'est en aucun cas décédé. Lorenzo Vallés peut être considéré comme l'un des grands maîtres de la peinture d'histoire d'outre-Pyrénées bien que la connaissance de l'ensemble de son œuvre demeure plutôt confidentielle. Francisco Pradilla ne pouvait ignorer l'existence de ce tableau alors qu'il réalisait sa propre version de doña Jeanne la Folle.



► Lorenzo Vallés, *Démence de doña Jeanne de Castille*, 1866, Musée du Prado.

<sup>16</sup> Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Hermann Editeurs, 2008.

<sup>17</sup> Il est exposé au musée du Prado depuis l'ouverture en 2008 des nouvelles salles consacrées à la peinture espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 2. L'importance des commanditaires

Le rôle des commanditaires a toujours été fondamental dans l'histoire de l'art et la peinture d'histoire, plus que tout autre genre peut-être, n'échappe aucunement à cette règle. Dans un premier temps, au Siècle d'Or, la monarchie des Habsbourg fut le seul commanditaire de peintures d'histoire. La victoire à la bataille de Lépante des armées catholiques liguées contre les Mahométans permit ainsi la création de plusieurs œuvres remarquables, je pense en l'occurrence aux deux tableaux que Titien réalisa pour Philippe II, entre 1571 et 1575. Après Philippe II, on sait le rôle que joua le mécénat royal de Philippe IV par le biais de la création du Salon des Royaumes à partir de 1630. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la monarchie d'Isabelle II (son règne commença en 1843 et prit fin en 1868) et plus tard, à l'époque de la Restauration monarchique, à savoir dès 1874, des institutions telles que le Sénat ou le Congrès des Députés contribuèrent à perpétuer la tradition de la peinture d'histoire dont le rayonnement véritable remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment de la création de l'Académie des beaux-arts de San Fernando. En Espagne, comme dans le reste de l'Europe, le XVIII<sup>e</sup> siècle marque l'essor de ce genre académique qui n'est, par conséquent, ni proprement espagnol ni circonscrit au seul XIX<sup>e</sup> siècle. L'Académie des beaux-arts, qui fut créée sur l'ordre de Philippe V et de son épouse Isabelle de Farnèse, assure ainsi la perpétuation de la tradition par le biais d'un enseignement officiel, en



un mot normatif. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en 1853 exactement, la reine Isabelle II signait le décret qui instituait les expositions nationales des beaux-arts. La première eut lieu à Madrid en 1856 puis tous les deux ans et tous les trois ans par la suite. On en dénombre dix-sept entre 1856 et 1900. Le genre historique y régnait en maître incontesté, de telles expositions favorisèrent en quelque sorte le développement d'un nationalisme artistique. L'âge d'or de la peinture d'histoire se situe entre 1850 et 1880, avec une production quantitativement tout à fait impressionnante, des centaines de tableaux furent alors réalisés, et la gravure se chargeait de diffuser en masse cet art académique.

► Federico de Madrazo, Isabel II, reina de España, Museo del Prado, Madrid.



C'est dans ce contexte que la reine Isabelle II passe commande à trois peintres différents, Francisco de Paula Van Halen, Francisco Galofre Oller et Francisco de Mendoza, d'œuvres qui représentaient différents épisodes de la vie d'Isabelle la Catholique, afin de décorer les différents salons des palais royaux. De telles commandes répondaient tant à des besoins privés qu'à une volonté de projection publique. Les commandes de l'État espagnol visaient dans un premier temps à la décoration monumentale des principaux lieux d'exercice du pouvoir, à savoir les édifices parlementaires déjà mentionnés, mais également à celle des lieux hautement symboliques pour la nation, comme la basilique San Francisco el Grande de Madrid où se déroulaient maintes cérémonies officielles (cette église madrilène servit même un temps de Panthéon national). Quant au chef-d'œuvre de Antonio Gisbert intitulé *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1887-1888), il répondait à une commande du gouvernement libéral présidé alors par Práxedes Mateo Sagasta, afin d'illustrer la défense des libertés à travers le martyre du général libéral José María de Torrijos. Défense des libertés très théorique quand on sait la répression exercée par ce même gouvernement à l'encontre du mouvement ouvrier alors en pleine structuration, mais c'est là un autre débat (on se reportera au tableau de Ramón Casas *La charge* qui est analysé dans la seconde partie de l'ouvrage). Un décret royal signé par Alphonse XII allait jusqu'à stipuler que le tableau de Gisbert fût exposé au Musée du Prado pour servir d'exemple aux générations futures. En somme, on voulait une peinture édifiante et didactique s'il en fût ! Il faudra attendre 2009 pour que ce tableau retrouve pleinement droit de cité au sein du grand musée madrilène où l'on peut dorénavant le contempler à l'envi dans les salles consacrées à la peinture espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, les « députations provinciales » (las Diputaciones) comptaient parmi les principaux commanditaires de tableaux d'histoire ; ce fut le cas de la « Diputación » de Barcelone (ce qui équivaldrait toutes proportions gardées à notre actuel Conseil Général) qui passa commande à Mariano Fortuny de sa toile de grand format *La prise de Tétouan*, qui se devait d'exalter les grandeurs de la conquête et de la colonisation du Rif marocain par les troupes espagnoles alors menées par le général Prim contre le sultan du Maroc. Ne fallait-il pas que les rares entreprises coloniales menées au XIX<sup>e</sup> siècle par une Espagne en plein déclin sur le plan international trouvassent un écho dans l'art officiel afin d'en assurer la diffusion ? Mariano Fortuny accepta de jouer le rôle de chroniqueur graphique de la guerre coloniale au Maroc de 1860. Cette même année il peint *La Bataille de Wad-Ras* conservée au Musée du Prado et qui n'est pas sans rappeler *La prise de la Smalah d'Abd-el-Kader* réalisé par le peintre français Horace Vernet en 1845 (exposé au Château de Versailles). Si l'on s'en tient à la production de Mariano Fortuny, celui-ci réalisa une autre toile qui exaltait un passé catalan plus lointain puisqu'il remontait aux conquêtes du Comté de Barcelone au Moyen Âge : *Ramón Berenguer au château de Foix*. De même que pour la peinture castillane, la volonté pédagogique était patente puisque le tableau devait illustrer un épisode symbolique, un événement phare de l'Histoire médiévale

catalane. Toutefois, il convient de prendre en compte une dimension propre à la Catalogne (et, dans une moindre mesure, au Pays basque et à la Galice) qui voit s'affirmer dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle une aspiration à l'autonomie régionale. En ce sens, la peinture catalane, à l'aune des autres formes d'expression artistique telle que la poésie de Jacint Verdaguer dans un premier temps et plus tard celle de Joan Maragall, contribue pleinement à la valorisation et à l'éveil ou au réveil pour certains de la conscience régionale. Le même esprit régionaliste semble habiter les quelques peintures d'histoire de très grand format qui ornent actuellement l'escalier d'honneur de l'Université Centrale de Barcelone.



► Mariano Fortuny,  
*Ramón Berenguer au château de Foix*, 1856,  
© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
Barcelona. Photographie: Calveras/Mérida/  
Sagristà.

Si, à titre privé, la grande bourgeoisie passe commande de peintures d'histoire, il s'agit dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle d'un phénomène plutôt marginal, les commandes qui émanent de la haute société se portant plus largement vers d'autres thématiques, sans doute plus propices à un usage privé de la peinture comme les nombreux portraits individuels ou de famille qui ornaient les murs des hôtels particuliers des grandes villes espagnoles. Dans la seconde partie de ce siècle, on voit apparaître des tableaux d'histoire de petit format ou d'un format plus à même de répondre à des commandes privées. Ce phénomène, somme toute limité, pouvait correspondre à un désir de faire ostentation d'un attachement à la nation, une volonté délibérée de la part de certaines élites politiques et économiques de prouver qu'elles

étaient attachées à l'histoire nationale. Quoi qu'il en soit, il est indéniable que jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la Couronne et l'État demeurent les principaux commanditaires des peintres d'histoire, bien plus que cette classe sociale montante qu'est la bourgeoisie industrielle et financière si bien décrite par le romancier catalan Narcís Oller dans son roman *La fièvre de l'or* (*La febre d'or*), publié en 1892.



► Mariano Fortuny, *Le massacre des Abencerrajes*, 1870, huile sur toile, 73,5 x 93,5 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

### 3. Le substrat idéologique

L'essor de la peinture d'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle ne peut se comprendre qu'en fonction d'un contexte idéologique imprégné du nationalisme espagnol puisque cette expression artistique particulière apparaît comme le reflet de la conscience nationale, lors de la tentative de mise en place progressive de l'État-nation. Tentative ? Contrairement à la France, la « Grande Nation » issue de la Révolution française, l'Espagne n'avait jusqu'alors presque jamais été un État national. La tâche n'en était que plus ardue en la matière. La nation, en tant que communauté d'appartenance, repose sur une histoire commune qui peut renvoyer à des critères aussi bien historiques, géographiques, ethniques que culturels. Par conséquent, l'idée nationale est une construction imaginaire empruntant des images et des récits. Une telle entreprise reposait sur la transformation du passé en un récit cohérent (certains historiens français parlent du « roman national »), capable de faire de chaque nation concrète le sujet unique de l'identité collective face à d'autres imaginaires possibles. À ce propos, l'historiographie du moment est appelée à jouer un rôle important car elle fixe les moments clefs de l'Histoire de l'Espagne, elle élabore un récit continu, à quelques vicissitudes près, de cette même histoire. Le XIX<sup>e</sup> siècle espagnol vit se succéder les rééditions de *L'Histoire générale de l'Espagne* du Père jésuite Juan de Mariana, rédigée en latin en 1592 (*De rebus Hispaniae*), alors que la première édition en castillan date de 1601. Cet ouvrage constitua de fait la référence en matière d'histoire espagnole pendant plusieurs siècles. Il s'agit avant tout d'une histoire hautement événementielle mais aussi morale, puisque l'auteur y propose une lecture de l'histoire de l'Espagne à travers ce qu'il estime être les grands épisodes historiques depuis les origines jusqu'à la mort du roi Ferdinand d'Aragon en 1516 : Numance, Sagunto, le long processus de Reconquête des territoires aux mains des musulmans, les conquêtes du roi Ferdinand III, la prise de Grenade... Ce sont précisément ces événements fondateurs de la nation qui vont constituer des thèmes de représentation privilégiés pour la peinture d'histoire espagnole du XIX<sup>e</sup>. Parallèlement à ce manuel d'histoire qui avait plus de deux cents ans d'existence, on doit au libéral catholique Modesto Lafuente Zamalloa une autre *Histoire générale de l'Espagne*, rédigée entre 1850 et 1867 et dont le succès fut quasiment immédiat puisque l'on considère que cet ouvrage figure parmi les plus lus de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les quelque trente volumes de cette *Historia general de España* représentent une œuvre essentielle dans la formation de la conscience nationale car l'auteur y inscrit l'histoire de l'Espagne dans la continuité et dans l'unité nationale et religieuse, en sous-estimant quelque peu l'histoire des territoires de la couronne d'Aragon au profit de la Castille. Il n'en fallait pas moins pour assurer le succès de cette entreprise aux yeux des tenants d'un nationalisme centraliste c'est-à-dire avant tout castillan. Plus généralement, Modesto Lafuente souhaite doter ses compatriotes d'une véritable conscience nationale. Il est le grand

propagateur d'une histoire nationale sous le règne d'Isabelle II. De même, *L'Histoire de l'Espagne* de Antonio Cavanilles, qui faisait la part belle aux grands faits du Moyen Âge, et *L'Histoire des Rois Catholiques* de Andrés Bernaldez, publiée en 1856, servirent, elles aussi, de source d'inspiration aux peintres espagnols. Très éloignés d'une historiographie scientifique ou épistémologique rigoureuse, de tels ouvrages constituèrent la source où les principaux représentants de la peinture d'histoire espagnole puisèrent leur inspiration afin de répondre aux exigences d'une nation alors en quête de passé. Cette histoire constitue un instrument d'identification et d'union nationales, c'est une histoire souvent mythique et légendaire reposant sur ses héros et ses hauts faits d'armes, ses épisodes phares<sup>18</sup>. En suivant cette logique, ces différents récits de l'histoire espagnole faisaient fi des « petites vies », des hommes et des femmes ordinaires dont le quotidien fut bien autre chose que la seule construction de l'État-nation.

On passe très rapidement de la page d'histoire à la toile. C'est en quelque sorte une « Histoire illustrée de l'Espagne » que proposèrent José Casado del Alisal, Antonio Gisbert, Francisco Pradilla ou Eduardo Rosales comme le firent leurs homologues français Antoine Gros, peintre officiel de l'épopée napoléonienne et disciple de Jacques-Louis David, Horace Vernet qui réalisa d'importantes commandes pour Louis-Philippe ou Paul Delaroche développant le contenu sentimental de la peinture d'histoire avec la théâtralité et la grandiloquence que l'on sait. L'influence de Paul Delaroche s'exerça essentiellement sur Casado del Alisal et Rosales.

---

<sup>18</sup> *Nations en quête de passé*, sous la direction de Carlos Serrano, Iberica-Essai, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2000. On ne manquera pas de remarquer que les auteurs de cet ouvrage ont reproduit le tableau de Francisco Pradilla, *La rendición de Granada*, sur la couverture, preuve s'il en est que la peinture d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle participa pleinement à cette « quête » du passé espagnol.

## 4. L'Espagne est une nation catholique

La peinture d'histoire va s'affirmer tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle comme un puissant vecteur de développement du concept de nation centralisatrice dont l'État libéral apparaît comme le garant. L'unité de l'Espagne est au centre des préoccupations politiques : or, pour l'historiographie libérale du XIX<sup>e</sup> siècle la naissance de la nation espagnole remonte aux Wisigoths et surtout à la conversion de l'empereur Recarède, en 587, qui abjure l'arianisme (cette hérésie propagée au III<sup>e</sup> siècle, qui niait la divinité du Christ et réfutait le dogme de la sainte Trinité) pour embrasser la foi chrétienne. A l'instar de Recarède, une autre figure historique wisigothe trouve grâce dans cet élan pictural nationaliste chargé de peindre un passé légendaire comme en témoigne la toile de Juan Antonio de Ribera y Fernández, *Wamba renonçant à la couronne*, peinte autour de 1819 et qui représente avec une intensité dramatique évidente, digne des meilleures réalisations néo-classiques de Jacques-Louis David, l'acte d'abdication du roi wisigoth de Tolède<sup>10</sup>. En l'occurrence, on remarquera qu'il s'agit ni plus ni moins d'une adéquation parfaite entre la pensée libérale et l'art pictural. Agustín Argüelles, l'un des pères de la première constitution libérale, promulguée dans la ville de Cadix en 1812, ne déclarait-il pas que « Les Espagnols furent à l'époque des Wisigoths une nation libre et indépendante »<sup>20</sup>?



► Juan Antonio Ribera, *Wamba renonçant à la couronne*, 1819, Musée du Prado.

<sup>19</sup> Juan Antonio de Ribera est l'auteur d'un tableau plus célèbre, *Cincinnatus abandonne sa charrue afin de dicter des lois à Rome* (1806). Il fut l'élève de J. L. David qui voyait en lui l'un de ses meilleurs disciples.

<sup>20</sup> Cité par Santos Julià, *Historia de las dos Españas*, Taurus, 2005, p. 32.

Dans le cadre de cette construction tout à la fois idéologique et esthétique, la peinture académique contribue, sinon à la création, du moins à l'affirmation et à la diffusion de grandes figures mythiques autour desquelles la nation espagnole tente de se constituer. C'est le cas de Viriathe dans le tableau de José de Madrazo, *La mort de Viriathe, chef des Lusitaniens*, qui traduit dans un style fortement néoclassique la résistance de ce célèbre Ibère contre les troupes romaines. Il va sans dire que l'accent est mis sur l'esprit de résistance patriotique. Là encore, l'influence esthétique de Jacques-Louis David ou de son disciple Jean-Auguste-Dominique Ingres est patente puisque l'on ne peut manquer de penser au célèbre *Serment des Horaces* du premier ou encore au superbe *Achille recevant les ambassadeurs d'Agamemnon* du second. La ville de Numance, dont les habitants résistèrent avec acharnement à la conquête romaine, constitue à son tour le sujet d'un tableau peint en 1881. Ce mythe national, qui avait naguère inspiré à Miguel de Cervantes une tragédie (*Le siège de Numance*<sup>21</sup>), est représenté par Alejo Vera dans la plus pure tradition romantique puisque l'artiste met remarquablement en scène le suicide massif des Numantins devant les légionnaires romains qui assiègent la vaillante cité. La destruction de Sagonte, l'antique Saguntun, constitue également un motif récurrent de cette peinture nationale. En outre, l'union des royaumes chrétiens dans la lutte contre les musulmans, Pélage en tant que héros de cette lutte sans merci à l'encontre des envahisseurs infidèles, la figure du roi Ferdinand III, la bataille de Las Navas de Tolosa en tant qu'unificatrice des royaumes chrétiens contre les mahométans constituent autant de thèmes de prédilection de cette peinture d'histoire espagnole puissamment pédagogique et édifiante, puisqu'il s'agit d'illustrer les grands moments de l'histoire de la Patrie. Comparaison n'est pas raison mais la vertu pédagogique de ces images d'histoire n'est pas sans rappeler le rôle dont la peinture religieuse se trouvait investie à l'époque de la Contre-Réforme. C'est surtout le règne des Rois Catholiques, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et la reine Isabelle de Castille, plus particulièrement, qui donnent lieu à un nombre considérable de tableaux dont le message politique réducteur mais néanmoins très clair est celui de l'unité de l'Espagne. Une Espagne que l'on présente comme unie autour de la foi catholique. On peut citer parmi les innombrables toiles qui relèvent de cette thématique le beau tableau de Francisco Pradilla Ortiz, *La reddition de Grenade*, puisque le peintre n'hésite pas à tronquer la vérité historique en représentant la reine Isabelle au premier plan alors qu'on sait qu'elle était absente lors de la capitulation du royaume nasride de Grenade. Mais la vérité historique importait moins que le message politique ou la vérité morale, d'autant plus qu'il s'agissait d'une commande du Président du Sénat. Plus généralement, la représentation récurrente d'Isabelle la Catholique pendant le long règne d'Isabelle II (1843-1868) revêt évidemment une

<sup>21</sup> La tragédie de Miguel de Cervantès est traduite en français et publiée par les éditions Actes Sud. Dans sa version originelle, elle s'intitule *Numancia*.

valeur symbolique qui vise à rendre légitime la présence d'une femme sur le trône dans une Espagne alors en pleine crise carliste<sup>22</sup>.

Les grandes batailles au cours desquelles l'Espagne s'était illustrée sur la scène internationale constituaient une thématique récurrente : Lépante, bien sûr, qui permet l'exaltation d'un passé glorieux et dont la bataille fut représentée à satiété, à l'exemple de cette reconstruction que l'on doit au pinceau de Juan Luna y Novicio en 1887 et qui ne manque pas d'élan. Plus contemporaine fut la représentation de la première victoire militaire des Espagnols contre les armées napoléoniennes du général Dupont lors de la Bataille de Bailén. *La reddition de Bailén* de José Casado del Alisal (1864) est une grande huile sur toile (338 x 500) très réussie qui, en termes de nuances chromatiques et d'organisation de l'espace pictural, s'inspire ouvertement de *La reddition de Breda* de Diego de Velázquez et qui figure parmi les plus intéressantes peintures d'histoire espagnoles. Cependant, l'interprétation de ce fait historique par Casado del Alisal fait apparaître une exagération puisque le général espagnol vainqueur, Castaños, se découvre devant les Français Dupont et Gobert qui sont les vaincus ! Dans ces compositions souvent gigantesques, les peintres ne donnent qu'exceptionnellement une vision panoramique du champ de bataille, ils focalisent sur un groupe de combattants. Dans le tableau de Casado del Alisal prédomine une tonalité dramatique et réaliste. Casado avait séjourné longuement à Paris et sa peinture se trouve imprégnée de la plus pure tradition française, son style évoque Girodet, Vernet ou encore Gérard. En 1880, Casado réalisera une autre toile, aujourd'hui considérée comme son dernier chef-d'œuvre, *La légende du roi Moine* (La leyenda del rey Monje), consacrée à la légende de la campana de Huesca où domine la figure saisissante du roi Ramiro II d'Aragon.



► José Casado del Alisal,  
*La légende du roi moine*,  
Musée du Prado.

<sup>22</sup> Les Carlistes étaient des partisans acharnés de la loi salique qui exclut les femmes de la succession à la couronne.



Si la peinture d'histoire n'est pas l'expression d'un message religieux à proprement parler, l'importance de la religion catholique dans l'Histoire espagnole ne pouvait que donner lieu à un nombre considérable de représentations picturales. Ainsi l'on doit à Emilio Sala un superbe tableau intitulé sobrement *L'expulsion des juifs* (1889) ou à Gabriel Puig Roda une toile empreinte d'une tonalité dramatique inhérente au thème représenté : L'expulsion des morisques (1894). On constate donc une utilisation du fait religieux par les peintres d'histoire qui ambitionnent de mettre en avant l'unité de l'Espagne au nom de la religion catholique. Rien d'étonnant à ce que Recarède et Pélage constituent autant de figures récurrentes dans la peinture d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle : la peinture véhicule un message qui est celui de l'unité des pouvoirs religieux et politique et que la Constitution de 1876, rédigée par Antonio Cánovas del Castillo, ne démentira pas. C'est précisément à Antonio Cánovas del Castillo, l'artisan de la Restauration monarchique en 1874, que l'on doit la transformation de la chapelle des Ordres Militaires de San Francisco el Grande en basilique nationale conçue comme lieu de célébrations officielles et dont la décoration fut confiée au peintre Carlos Luis de Ribera. Plus généralement, cette nation espagnole alors en gestation avait besoin de sa propre liturgie, d'une mise en scène, de ses héros et de ses propres martyrs. Vercingétorix ou Jeanne d'Arc en France, Viriathe ou Isabelle la Catholique outre-Pyrénées... A chaque nation ses mythes fondateurs et ses figures tutélaires.



► Gabriel Puig Roda, *L'expulsion des morisques*, 1894. Propriété. Diputación Provincial de Castellón. Museo de BB.AA. de Castellón.

## 5. Le crépuscule d'un genre

Le déclin progressif de la peinture d'histoire se situe plus ou moins dans les derniers lustres du XIX<sup>e</sup> et les historiens de l'art espagnol considèrent que le tableau de Francisco Pradilla intitulé *Cortège du baptême du prince Don Juan* peint en 1910 représente la fin de cette expression artistique. Pradilla y fait preuve d'une grande maîtrise du genre, d'un raffinement subtil du dessin et d'une utilisation remarquable des couleurs notamment dans les contrastes entre ombre et lumière. Mais ce tableau n'était pas une commande officielle, il devait servir de décor pour la demeure de Luis de Ocharan y Mazas, un riche entrepreneur et écrivain basque, ami du peintre. Francisco Pradilla, qui apparaissait comme le grand maître de la peinture d'histoire depuis le triomphe de son *Doña Jeanne la Folle devant le cercueil de son époux*, contribua à renouveler considérablement le genre de la peinture d'histoire qu'il fit évoluer vers un style plus décoratif et moins grandiloquent qu'auparavant.



► Francisco Pradilla, *Cortège du baptême du prince Don Juan*, 1910, Musée du Prado.

Toutefois, dès 1899, la grande toile de Ramón Casas intitulée sobrement *La charge* signifiait la fin toute proche de la peinture d'histoire tant au plan thématique qu'au niveau du traitement réalisé par le peintre catalan. Mais in fine c'est la question de la modernité dans ses aspects contradictoires qui se trouve ainsi posée : en rupture mais aussi en continuité avec la tradition. Si la thématique retenue par Ramón Casas pouvait, par certains aspects, s'inscrire dans le cycle de la peinture d'histoire, le traitement réaliste, quasiment naturaliste de l'événement inscrivait ce tableau dans un système de représentation moderne qui n'était plus celui qui avait prévalu jusqu'alors. Finalement, on est tenté de dire que Ramón Casas ne garde de la peinture

d'histoire que le grand format propre à ce genre d'œuvres, son tableau mesurant 299,5 x 474 cm. Déjà en 1894 une autre toile de Ramón Casas conservée au musée Reina Sofía à Madrid, *Scène d'exécution au garrot*, annonçait cette évolution vers une nouvelle esthétique qui délaissait progressivement les grands sujets de l'Histoire pour s'intéresser à une Histoire plus immédiate, à un temps présent dans lequel le peuple commençait de trouver sa place en tant que classe sociale. *Le comité rouge*, tableau magistral exécuté en 1901 par un autre peintre catalan, Luis Graner y Arrufi, confirmait pleinement cette tendance en représentant un groupe de prolétaires qui assistent à la lecture d'un journal révolutionnaire ou, toujours du même artiste, *La forge* (1894), où les prolétaires réalisent leur dur labeur, plus que jamais à la sueur de leur front<sup>23</sup>. En 1892, la thématique du prolétariat urbain est au centre de la toile de Vicente Cutanda intitulée *Grève d'ouvriers en Biscaye* ainsi que du tableau de José Uría, *Après une grève*, peint en 1895, tous deux conservés au Musée des Beaux-arts des Asturies. Cette tendance nouvelle qui se manifeste alors ne se cantonne pas à l'Espagne, les tableaux les plus intrinsèquement naturalistes peints par Henri Gervex ou Jules Bastien-Lepage, pour ne mentionner que la peinture française, datent de la même époque. Toujours en 1895, Joaquín Sorolla réalise une très belle toile empreinte de réalisme sur les dures conditions du métier de marin, *Et on dit que le poisson est cher* !



► Joaquín Sorolla, *Et on dit que le poisson est cher*, 1895, Musée du Prado.

<sup>23</sup> Le peintre allemand Adolf von Menzel avait réalisé en 1875 une toile intitulée *La forge ou les nouveaux cyclopes* qui connut un certain succès.

La peinture d'histoire en tant qu'art sans rapport direct avec la société de son temps avait bel et bien entamé son déclin ainsi que le constatait le journaliste et critique d'art Jacinto Octavio Picón dans les colonnes de l'hebdomadaire à la présentation soignée *La Ilustración Española y Americana* en 1897 : « Le tableau d'histoire, s'il n'est pas mort, car les genres artistiques ne meurent pas facilement, est passé de mode ». Le constat était sans appel et la même remarque pouvait s'appliquer aussi à la France où l'art académique descendait la pente à vive allure ! Par conséquent, cette expression artistique, qui avait occupé le devant de la scène espagnole pendant la presque totalité du siècle écoulé, succombait à petit feu sous des coups de pinceaux d'artistes novateurs – ceux qui choisissaient de peindre « la vie moderne » – que plus d'un jugèrent salutaires. Le fait qu'il s'agisse d'une expression quasiment institutionnalisée contribua profondément à son discrédit aux yeux des avant-gardes artistiques qui surgissent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle car celles-ci souhaitent faire table rase de toute la peinture néoclassique. L'écrivain et philosophe basque Miguel de Unamuno ira même jusqu'à qualifier la peinture d'histoire « d'horrible et déshonorante ». On remarquera qu'en France, à la même époque, Emile Zola ne tenait pas un autre discours. Il était tout aussi rosse et fustigeait dans ses écrits critiques cet art académique jugé d'une médiocrité rédhibitoire<sup>24</sup>. S'il fallait fixer une date, 1889 pourrait être considérée comme l'acte de décès de la peinture d'histoire puisque cette année-là, le jury international de l'Exposition Universelle de Paris bouda tous les tableaux qui appartenaient à ce genre et décida de récompenser un autre type de peinture, où dominait la thématique non plus historique mais sociale. C'est ainsi que le tableau de Luis Jiménez Aranda *Une salle d'hôpital lors de la visite du médecin-chef*, reçut une médaille de première catégorie. L'essor de la peinture dite sociale correspond au développement parallèle du réalisme et, a fortiori, du naturalisme en littérature. C'est à cette époque-là que les grands romanciers espagnols tels que Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas dit Clarín, Emilia Pardo Bazán ou, dans une veine ouvertement naturaliste, Vicente Blasco Ibáñez rédigent leurs plus beaux textes. Dorénavant et plus généralement, c'est la vie moderne que l'on va peindre, des ouvriers certes mais aussi des sujets contemporains des spectateurs comme les gares, les vélocipèdes ou les bords de l'eau alors que la peinture d'histoire préférait les altesses et les salles du trône, les batailles et les grandes figures historiques, les héros nationaux. Les impressionnistes libèrent la peinture des références savantes et permettent à tout un chacun de s'approprier leur art. La disparition de la peinture d'histoire tient à la fois au manque de réalisme qui la caractérisait généralement mais aussi à sa surreprésentation dans le cadre des expositions nationales. Plus généralement, c'est au cours des deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle que les informations sur les nouvelles tendances artistiques apparues en France ou ailleurs se propagent en Espagne, notamment à Barcelone.

<sup>24</sup> On se contentera de citer cette remarque assassine à propos des peintres Jean Léon Gérôme et William Bouguereau que Zola qualifiait de « Charybde et Scylla de la peinture académique ».



► Antonio Fillol Granell, *Après l'escarmouche*, 1895, Musée des beaux-arts de Valence.

De plus, la photographie, l'image mécanisée, par son côté direct et populaire, en prise avec l'actualité et l'Histoire, ne fit qu'accélérer la décadence de cette expression picturale dont la longévité en Espagne fut cependant exceptionnelle. Enfin, la peinture académique sera définitivement vaincue sur le terrain de l'imagerie populaire et du spectacle par le cinéma. Si son déclin et sa disparition progressive sont indéniables, l'esprit de la peinture académique laisse néanmoins sa marque sur le nouvel art qui naît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle puisque le cinématographe adopte les héros et les mises en scène de cette peinture.

La peinture d'histoire obéissait à des présupposés esthétiques qui étaient en grande partie ceux des artistes, des critiques et de l'opinion publique, terme quelque peu anachronique, façonnée par ces derniers. Ce genre pictural est avant tout le reflet d'une époque, d'une société à un moment donné de son évolution historique. D'où son intérêt, au-delà des qualités esthétiques de telle ou telle œuvre, de la valeur artistique de tel ou tel peintre. Quoi qu'il en soit, le pouvoir d'attraction de cette peinture naguère qualifiée de « pompière » est réel. Si elle ne suscite pas toujours une émotion artistique en nous, cette iconographie académique nous est relativement familière car elle s'est perpétuée en tant que matériau documentaire dans les manuels d'histoire, les dictionnaires ou les encyclopédies. Cette peinture nous parle comme par instinct en ce qu'elle ressemble à l'image animée moderne, « qu'elle en est l'une des matrices »<sup>25</sup>. Les images de la peinture d'histoire se sont inscrites dans une certaine mémoire

<sup>25</sup> Sophie Cachon, *Peintres pompiers, la fin du purgatoire ?*, Télérama n° 3175 du 20 novembre 2010.

collective des Espagnols même si cette affirmation est incontestablement moins vraie pour les jeunes générations actuelles.



► Ramón Casas, *Scène d'exécution au garrot*, 1893, Musée Reina Sofía.

## Bibliographie indicative

### Sur la peinture d'histoire :

CARLOS REYERO, *La pintura de historia en España*, Madrid, Cátedra, 1989.

CARLOS REYERO y MIREIA FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Cátedra, 1995.

*La pintura de historia del siglo XIX en España*, ouvrage collectif sous la direction de J.L. Díez García, Madrid, Museo del Prado, 1992.

*El siglo XIX en el Prado*, catalogue de l'exposition éponyme, Musée du Prado, 2007.

*Triomphe et mort du héros, La peinture d'histoire en Europe, de Rubens à Manet*, Musée des beaux-arts de Lyon, 1988.

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX*, Encuentro, Madrid, 1998.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología e Historia en las obras maestras del Prado*, Scala Books, 1998.

TOMÁS PÉREZ VEJO, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

### Sur l'histoire de l'Espagne :

BARTOLOMÉ BENASSAR ET BERNARD VINCENT, *Le temps de l'Espagne, les siècles d'or*, Hachette, 1999.

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *España. Tres milenios de Historia*, Marcial Pons, 2001.

JOSEPH PÉREZ, *Histoire de l'Espagne*, Fayard, 1996.

E. TÉMIME, A. BRODER, G. CHASTAGNERET, *Histoire de l'Espagne contemporaine*, Aubier Montaigne, 1979.

MANUEL TUÑÓN DE LARA, *La España del siglo XIX*, Librería española, 1971.

**Seconde partie :**  
**Les œuvres**  
**dans leur contexte**  
**de réalisation**





José de Madrazo y Agudo,  
*La mort de Viriathe, Chef des Lusitaniens*,  
1818,  
307 x 462 cm,  
huile sur toile,  
Musée du Prado, Madrid.

## La mort de Viriathe

Ce jeune pâtre des monts de Lusitanie, l'une des provinces constitutive de l'Hispanie romaine, devint le chef des Lusitaniens qui se soulevèrent contre le propréteur romain Servius Galba, en ~ 149. De façon générale, dans la péninsule Ibérique les Scipions se heurtèrent à une opposition souvent opiniâtre.

Alors que Viriathe et ses partisans réussissaient, bon an mal an, à tenir tête aux troupes romaines depuis presque dix années et contrôlaient une grande partie de la Lusitanie, le consul Quintus Servilius Caepio parvint à soudoyer des membres de la garde rapprochée du caudillo (Audas, Ditalcon et Minuro). Il fut poignardé dans son sommeil. L'assassinat de Viriathe annonça la défaite à venir des Lusitaniens et la victoire des Romains dans cette partie de l'Hispanie car le successeur de Viriathe, Tautanus, ne tardera pas à tomber à son tour lors du passage du Bétis.

Le tableau de José de Madrazo représente cet épisode précis des guerres lusitaniennes contre les Romains. Le peintre met en scène la mort du héros qui luttait contre l'invasion étrangère. Il s'agissait ni plus moins que d'élever Viriathe au rang de héros national hispanique contre l'oppression de Rome. De l'histoire au mythe, il n'y a qu'un pas que Madrazo franchit aisément. Comme le rappelle l'historien Joseph Pérez, « Il serait vain de se représenter cette lutte de deux siècles [contre les Romains] comme une manifestation de la volonté d'indépendance des peuples de la péninsule et de leurs capacités guerrières, caractéristiques d'un tempérament espagnol avant la lettre... »<sup>26</sup>. Pour l'historien espagnol Antonio Domínguez Ortiz « Il ne faut pas magnifier exagérément les bandes de brigands dont celle que conduisait Viriathe »<sup>27</sup>.

José de Madrazo, peintre de la Chambre du roi Charles IV (il le suivit jusque dans son exil à Rome), peut légitimement être considéré comme le chef de file du Néoclassicisme espagnol. Il partage avec Vicente López le devant de la scène artistique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle espagnol. L'influence de Jacques-Louis David dans cette composition est patente, il n'est que de se remémorer son célèbre *Serment des Horaces* (1785) exposé au Musée du Louvre. Ici, la règle classique des trois unités semble respectée étant donné que la scène est extrêmement théâtralisée. Les toiles de la tente où l'assassinat a eu lieu contribuent à centrer le regard du spectateur sur la scène principale. Pureté des lignes, lumière diaphane, tous les ingrédients du néoclassicisme sont réunis au service de l'expression de la douleur et de la tragédie qui

<sup>26</sup> *Histoire de l'Espagne*, Fayard, p. 17.

<sup>27</sup> *España. Tres milenios de Historia*, Marcial Pons, p. 19.

frappe les Lusitaniens bien que les personnages soient traités comme s'il s'agissait de sculptures classiques. L'émotion est contenue, plus que dans la peinture de David, mais le dramatisme inhérent à cette scène d'assassinat n'en est pas moins présent. Le courant romantique ne fit qu'exprimer son dédain pour ce Viriathe à la mort si tranquille<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Pascal Torres Guardiola, *La peinture en Espagne du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Que sais-je, PUF, p. 113.



Alejo Vera,  
*Le dernier jour de Numance*,  
1881,  
432 x 317cm,  
propriété du musée du Prado,  
exposé à la Diputación de la province de Soria.

## Le dernier jour de Numance

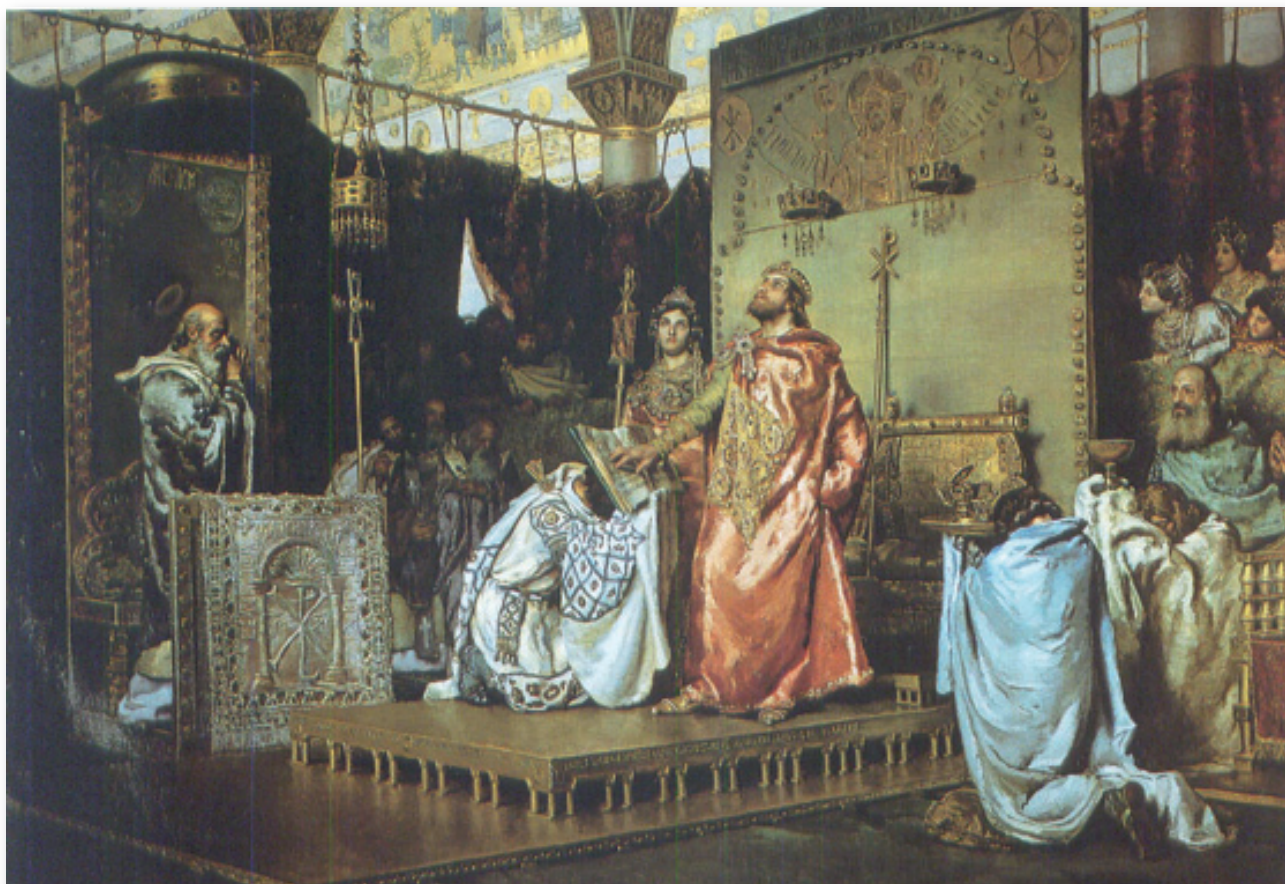
Selon les récits mythologiques, Numance apparaît comme le symbole de la résistance celtibère face à Rome. Pendant vingt ans (154-133), Numantins et Romains épuisèrent leurs forces dans un affrontement inégal qui éleva les défenseurs de cette cité située entre les fleuves Douro et Tera à la qualité de guerriers quasiment invincibles. Lorsque les légions romaines déferlèrent dans les plaines castillanes où se dressait Numance, la cité existait depuis plus de trois mille ans. Les légionnaires, rassérénés par leurs récents exploits au cours des guerres puniques, manifestaient leur volonté de conquérir toute la péninsule Ibérique dans le but d'affaiblir Carthage. « L'intervention romaine en Espagne ne peut être dissociée du conflit plus général avec Carthage ».<sup>29</sup> Numance constitua le premier obstacle que rencontra le consul romain Caton en 196. Aux années de guerre succédèrent les années d'une paix relative, de traités successifs avant que ne surviennent de nouveaux affrontements. En 154, les Romains reprirent leurs attaques mais en vain, Numance résistait vaillamment. Un nouveau traité de paix fut signé entre les deux parties adverses en 151, il fut respecté jusqu'en 143. Les différents revers subis par les légions romaines renforcèrent le sentiment de supériorité des Numantins mais la fierté des Romains ne pouvait souffrir plus longtemps un tel outrage. Scipion Emilien (appelé aussi Scipion le Numantin) saura réparer cet affront. Il fit creuser un fossé et construire une muraille de neuf kilomètres de long afin d'unir les différents campements romains entre eux. Tout ravitaillement devint impossible pour Numance et après neuf mois d'une résistance héroïque, ses habitants déposèrent les armes et se rendirent en 134. Quel que fût le dénouement de cet épisode, le mythe de la résistance celtibère était né, il allait se perpétuer dans la mémoire des Espagnols comme l'expression même d'un courage tenace face aux envahisseurs.

Ce tableau de la fin du dix-neuvième siècle participe pleinement de la construction d'un mythe national que Cervantes avait déjà alimenté en composant sa célèbre tragédie en quatre actes : *Le siège de Numance*.

La toile du peintre castillan Alejo Vera exalte l'insoumission des Numantins qui luttèrent jusqu'au dernier instant afin de défendre leur cité. Le suicide collectif des personnages situés au centre de la composition s'inscrit dans la plus pure tradition de la peinture romantique, plutôt morts que captifs ! Le tableau repose sur une grande théâtralité, une mise en scène ainsi qu'une gestuelle inhérentes à ce genre de composition. Toutefois, tant la structure de la cité antique aux imposantes murailles que les cuirasses des légionnaires romains n'obéissent à aucune vérité historique. Les fouilles archéologiques entreprises en 1906 firent apparaître une

<sup>29</sup> Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Fayard, p. 17.

ville aux dimensions bien plus modestes. Quant aux cuirasses, elles sont postérieures de quatre siècles et il est probable qu'Alejo Vera se soit directement inspiré de la Colonne de Trajan lors de son séjour à Rome en 1860. Ce tableau fut récompensé par une première médaille à l'Exposition nationale des beaux-arts de 1881.



Antonio Muñoz Degraín,  
*La conversion de Recarède*,  
1888,  
350 x 550 cm,  
huile sur toile,  
collection du Sénat, Madrid.

## La conversion de Recarède

Recarède I<sup>er</sup> appartenait à la monarchie wisigothe, il est resté célèbre dans l'histoire espagnole pour sa conversion au catholicisme et son abjuration de l'arianisme qui était la religion de son père Léovigild et de ses ancêtres. C'est sous l'influence de Léandre, lors du troisième Concile de Tolède (en 589) que Recarède décida de se convertir afin de mettre fin aux luttes religieuses qui déchiraient son royaume. L'arianisme était la religion des élites aristocratiques wisigothes alors que le catholicisme était la religion des élites latines et urbaines. Recarède entreprend l'alliance de ces deux cultures au sein de la monarchie wisigothe. Nous assistons à la cérémonie de sa conversion en présence de son épouse, la reine Badda ainsi que de l'archevêque Léandre que le peintre fait figurer au premier plan de cette scène qui se déroula dans l'église Santa Leocadia de Tolède, le 8 mai 589.

Dorénavant, seuls les juifs échappaient à cette unité autour du catholicisme. La fusion entre wisigoths et hispano-romains devenait possible et une nouvelle étape s'ouvrait en Espagne. En accédant au statut de religion d'État, l'influence du catholicisme s'en trouva fortement accrue. Selon les historiens, il semblerait que cette évolution se fit sans trop de heurts notables. Ainsi naissait l'alliance du trône et de l'autel, une idée qui fera son chemin dans l'histoire des Hommes.

Tolède, du fait de sa position géographique centrale et de son caractère imprenable sur les rives du Tage, était devenue la capitale du royaume depuis 555. En Espagne, l'époque wisigothique dura environ trois siècles mais elle demeure relativement mystérieuse. L'invasion arabe de la péninsule en 711 n'y est pas pour rien puisque de précieux documents furent alors détruits.

Le Valencien Antonio Muñoz Degraín réalisa de célèbres peintures d'histoire dont *Les amants de Teruel* conservé au Musée du Prado. Sa palette comprenait aussi de fort beaux paysages. Pablo Picasso, qui fut son élève à l'école des Beaux-arts de Madrid, le tenait pour l'un de ses premiers maîtres. On retiendra de son style qu'il se situe à mi-chemin entre le romantisme et le réalisme. Il participa également à la décoration de la basilique de San Francisco el Grande à Madrid. Avec *La conversion de Recarède*, il est possible de se faire une idée assez juste de ses indéniables qualités artistiques, particulièrement en matière d'unité chromatique et de réflexion sur l'utilisation de la lumière.

Ce tableau correspond à une commande du Sénat espagnol afin d'exalter le rôle de la religion catholique dans l'histoire de la nation. En effet, l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle voyait dans cette conversion le premier signe de l'unité religieuse de l'Espagne, ce qui avait valeur de symbole. Cette toile fait toujours partie des collections de cette institution, détentrice d'un riche



patrimoine artistique. Toutefois, plus que la valeur patriotique de cette composition du peintre valencien, on retiendra son caractère plutôt mystérieux qui tranche avec la plupart des peintures d'histoire.



Francisco de Paula van Halen,  
*Bataille de Las Navas de Tolosa*,  
1864,  
huile sur toile,  
200 x 282 cm,  
collection du Sénat, Madrid.

## La bataille de Las Navas de Tolosa

Pour l'histoire événementielle qui tint longtemps le haut du pavé, cette bataille revêtait une grande importance dans le processus pluriséculaire de Reconquête des chrétiens contre les musulmans. Après la chute de l'empire almoravide en 1144, les almohades (originaires des montagnes de l'Atlas) exercèrent peu à peu leur emprise sur le Maghreb puis sur la péninsule Ibérique. Jusqu'en 1195 les rois almohades réussirent à maintenir l'unité d'*al-Andalus* face aux avancées des chrétiens. Cette année-là, ils battirent les troupes du roi de Castille et de Léon, Alphonse VIII, à Alarcos. L'empire almohade s'étendait sur les deux rives du détroit de Gibraltar mais ses bases étaient néanmoins peu solides. Le 6 juillet 1212 marque la revanche de la coalition des royaumes chrétiens du nord (l'Aragon, la Castille et la Navarre), avec l'aide des croisés fournie par le Pape, lors de la bataille de Las Navas de Tolosa. Si les conséquences de cette victoire ne furent pas immédiates, l'empire almohade n'en entamait pas moins son déclin, ce qui entraînait de fait le déclin de tout l'islam dans le bassin du Guadalquivir. Les causes de la chute de l'empire almoravide (1090-1144), mécontentement populaire, mépris des *andalusies* pour leurs dirigeants berbères, pression fiscale accrue, manque de soldats, jouèrent à leur tour contre les almohades et accélérèrent le délitement de l'empire.

Cette composition de Francisco de Paula Van Halen offre une vision panoramique de la bataille acharnée que se livrèrent musulmans et chrétiens. Contrairement à la tradition de la peinture de batailles du XIX<sup>e</sup> siècle qui mettait en valeur des foudres de guerre, Van Halen décida de représenter l'ensemble du champ de bataille comme s'il s'agissait d'un grand paysage avec une multiplicité de figures humaines, toutes aussi importantes les unes que les autres car toutes de la même taille<sup>30</sup>. On y repère bien évidemment les trois rois chrétiens mais ils apparaissent parmi tant d'autres, tels des combattants au milieu de cette mêlée. C'est l'impression de multitude qui s'impose à nous. Des cadavres de chrétiens et de mahométans jonchent le sol au premier plan alors que d'impressionnantes troupes surgissent du fond du tableau. Van Halen était surtout connu pour ses peintures de paysage, ce qui se traduit ici par l'importance qu'il accorde aux contreforts de la Sierra Morena ainsi qu'à la végétation. Les montagnes occupent la totalité du dernier plan de cette composition à tout le moins originale pour ce genre de peinture.

Enfin, la leçon historique que les Espagnols de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle devaient retenir de cette toile était bel et bien l'union des royaumes chrétiens réalisée dès le Moyen Age contre l'islam. Une vision certes simplificatrice mais à valeur hautement symbolique pour une nation en quête de passé.

<sup>30</sup> Carlos Reyero, *El arte en el Senado*, Senado, 1999, Madrid.



Anonyme,  
*Portrait du roi Ferdinand III de Castille et León,*  
vers 1620,  
huile sur toile,  
Mairie de Séville.

## Portrait du roi Ferdinand III

Ferdinand III (1201-1252) était le fils du roi Alphonse IX de Léon et de Berenguela de Castille. Il hérita du trône de Castille à la mort d'Henri I<sup>er</sup>, en 1217, et de celui de León, en 1230, après la mort de son père, réalisant ainsi l'union définitive des deux royaumes. On parlera dorénavant de Castille et León (c'est actuellement le nom d'une des dix-sept Communautés Autonomes que compte l'Espagne). Le règne de Ferdinand III fut marqué par sa volonté opiniâtre de lutter contre les musulmans. La prospérité économique de son royaume lui permit de mener avec succès la conquête de Cordoue en 1236, puis de Lorca et Mula en 1244. Après la prise de Jaén, au nord de l'actuelle Andalousie, il poursuivit son avancée vers la vallée du Guadalquivir. La ville de Carmona fut prise aux musulmans en 1247 et Séville tomba aux mains des chrétiens en 1248. Il ne s'arrêta pas à la conquête de cette cité puisque les places de Xérès et Cadix furent remportées à leur tour par ses troupes. L'une des idées majeures de Ferdinand III consista à maintenir les populations musulmanes dans les territoires nouvellement conquis et à limiter la présence chrétienne à l'occupation des villes. Cette politique avait déjà été mise en pratique lors de la conquête de Tolède ainsi que des terres du Levant. Un traité fut signé avec le royaume de Grenade qui devenait un état vassal de la Castille et León. La mort surprit Ferdinand alors qu'il pensait continuer son entreprise de conquête sur les Maures en Afrique du nord. Il fut inhumé dans la cathédrale de Séville.

Ce portrait en pied du roi fut réalisé par un peintre anonyme à l'époque de la Contre-Réforme. Il appartient à cette kyrielle d'images que le concile de Trente avait à cœur de diffuser dans toute la chrétienté. A travers l'adoration des saints et des mystiques et aussi de tous ceux qui avaient consacré leur existence à la propagation de la religion catholique, il s'agissait ni plus ni moins de contrecarrer les thèses de l'Eglise réformée. Dans ce contexte, le choix de Ferdinand III comme motif pictural s'imposait donc logiquement. Il faisait partie de ces hérauts de la vraie foi triomphante. Dans ce portrait, le roi arbore les symboles de sa puissance tant politique (son épée, appelée Lobera, dans la main droite et non le sceptre posé sur la table) que religieuse (le globe crucifère dans sa main gauche). L'épée et le globe crucifère étaient devenus les attributs de la chrétienté. Sur le manteau royal figurent les emblèmes aisément identifiables de la Castille et du León. L'inscription latine figurant au bas du tableau rappelle son rôle dans la Reconquête chrétienne contre les sarrasins. Quant à l'autre inscription située en haut du tableau « DNS MIHI ADIUTOR » elle signifie « Dieu est une aide pour moi ». L'expression de son visage révèle un état de béatitude, un roi certes, sa couronne le rappelle si besoin en était, mais également un saint homme qui apparaît en sa demeure intemporelle. Le portrait est resserré, le décor réduit à sa plus simple expression, une colonne et une étoffe rouge. C'est un tableau de l'époque baroque sur une figure héroïque du Moyen Age et c'est ce qui explique

## Quand les artistes peignaient l'Histoire de l'Espagne

un détail vestimentaire anachronique puisque la fraise à l'espagnole (*la gorguera*) que porte le roi n'est apparue en Espagne qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il fallut attendre 1671 pour que Ferdinand III fût canonisé par le Pape Clément X.



Emilio Sala y Francés,  
*L'expulsion des juifs d'Espagne*,  
1889,  
huile sur toile,  
313 x 281 cm,  
Musée du Prado, Madrid.

## L'expulsion des juifs

Dès le début du règne des Rois Catholiques, ceux de leurs sujets qui avaient choisi de rester fidèles à leur religion pouvaient encore la pratiquer. Mais les juifs n'en étaient pas moins astreints à porter un signe distinctif, une rouelle, ainsi qu'à vivre dans un quartier fermé, la *judería*. Le tribunal de l'Inquisition entend tout faire pour forcer les *conversos* (les juifs convertis) à s'assimiler. Pour Torquemada, l'inquisiteur général, il fallait expulser les juifs d'Espagne afin d'accélérer la conversion authentique des nouveaux chrétiens. Comme le précise Joseph Pérez, l'idée se répandait que « par leur seule présence, les juifs représentaient, pour les *conversos*, une invitation permanente à judaïser »<sup>31</sup>. Quels que fussent les motifs réels qui poussèrent les Rois Catholiques à décréter l'expulsion en 1492, la haine envers les juifs et même les convers était indéniable au sein du petit peuple chrétien qui doutait de la sincérité de ces nouveaux chrétiens. Qu'ils fussent sincères ou pas, les nouveaux chrétiens étaient indistinctement confondus dans l'appellation injurieuse de *marranes*. Ce mépris n'avait pas cours parmi les Rois Catholiques car il y avait des juifs et des *conversos* dans leur entourage immédiat, à l'image d'un Hernando de Talavera, qui n'était autre que le confesseur d'Isabelle. Les Rois promulguent le décret d'expulsion en 1492 en se rangeant aux thèses de Torquemada qui pensait qu'en privant le judaïsme du droit de cité, on découragerait les judaïsants. Le décret envisage l'exil pour les juifs qui ne se seraient pas convertis à l'expiration d'un délai de quatre mois. En revanche, ceux qui se baptisent ne seront pas expulsés.

Comme l'atteste une de ses lettres, l'expulsion des juifs représentait pour Emilio Sala l'une des nombreuses pages d'intolérance de l'histoire espagnole. Aussi choisit-il de représenter le moment où les Rois Catholiques (identifiables grâce à leur devise *Tanto monta monta tanto*) accordent une audience au représentant de la communauté juive qui vient leur offrir 30 000 ducats en échange de leur protection et pour qu'ils puissent mener à bien leur guerre contre le royaume de Grenade. C'est à cet instant précis que l'inquisiteur général, Tomás de Torquemada, fait irruption dans la salle du trône afin de déposer un crucifix sur la table située devant le couple royal, signe manifeste de son intransigeance envers les juifs. Il manifeste ainsi son opposition radicale à toute négociation entre la couronne et ses sujets non catholiques. Ferdinand et Isabelle semblent comme figés, atterrés par la scène qui se déroule sous leurs yeux. Torquemada est le personnage le plus noir du tableau, au propre comme au figuré, son visage est hostile, renfrogné, voire haineux. Son geste de la main n'exprime que dédain envers le représentant des communautés juives. Le peintre fait preuve d'un indéniable talent dans

<sup>31</sup> Joseph Pérez, *Isabelle la Catholique*, Biographie Payot, 2004, p. 81.



## Quand les artistes peignaient l'Histoire de l'Espagne

le rendu des différents vêtements et dans l'expression des personnes assistant à cet esclandre inquisitorial. Parmi les nombreux tableaux ayant pour thématique l'expulsion des juifs, celui d'Emilio Sala est de loin le plus intéressant en ce qu'il rend compte de la complexité de cette Espagne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.



Francisco Pradilla y Ortiz,  
*La reddition de Grenade*,  
1882,  
huile sur toile,  
330 x 550 cm,  
collection du Sénat, Madrid.

## La reddition de Grenade

La prise de Grenade par les Rois Catholiques, Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille, met un point final à la conquête de l'émirat de Grenade, dernier vestige de la puissance musulmane d'*al-Andalús*, et au processus de *Reconquista* qui s'étend sur plusieurs siècles. Le petit royaume nasride de l'émir Abu al-Hasan Alí (Muley Hacén dans les chroniques chrétiennes) puis de son fils Abu abd-Allah (Boabdil, le « petit roi ») tenta de résister pendant dix ans aux attaques conjuguées des Aragonais et des Castillans. Il faut dire qu'il s'agissait d'une guerre par intermittence car les combats s'arrêtaient l'hiver à cause de la neige. Après la chute de Málaga en 1487, le territoire du royaume de Grenade se trouvait quasiment réduit à sa seule capitale. En outre, les rivalités dynastiques entre le parti des Zegrís et celui des Abencérages avaient considérablement affaibli le petit émirat. Boabdil négocia en secret la capitulation et s'engagea à remettre les clés de Grenade aux Rois Catholiques. Boabdil est accusé de trahison envers ses coreligionnaires et il s'empresse de livrer l'Alhambra aux Rois Catholiques le 2 janvier 1492, avant de prendre le chemin d'un exil définitif au Maroc. Pour l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle, la prise de Grenade fixe le début de l'unité de l'Espagne autour d'une seule et unique religion, la catholique.

Cette toile de Francisco Pradilla y Ortiz répond à une commande du président du Sénat espagnol qui, en 1878, adresse une lettre au peintre aragonais lui demandant de réaliser une œuvre à la gloire de l'unité de l'Espagne. Francisco Pradilla va exceller dans la représentation des détails, qu'il s'agisse de la nature (les cyprès, le sol jonché de boue au premier plan), des vêtements des différents protagonistes (les tuniques, les superbes brocarts) ou encore des chevaux et de l'architecture (le palais de l'Alhambra au dernier plan sur la colline éponyme)... L'artiste fait preuve d'une grande maîtrise picturale, il s'en dégage une impression générale de réalisme et de sensualité. La composition du tableau fait apparaître une très grande harmonie et la séparation entre vainqueurs et vaincus n'en est que plus nette. Toutefois, on ne peut taire le fait que Pradilla a choisi de représenter la reine Isabelle de Castille en bonne place lors de cet événement historique que constitue la remise des clefs de la ville de Grenade par *Boabdil*. Or, aucune des chroniques de l'époque ne mentionne sa présence à cette occasion. Par ailleurs, Boabdil remit les clés de Grenade au comte de Tendilla, le futur capitaine général de l'Alhambra, et non à Ferdinand comme il semble être sur le point de le faire ici. La vérité historique importait moins que le symbole en ces temps de construction nationale puisque la toile fut exécutée en 1882, époque à laquelle l'Espagne de la Restauration monarchique était en quête de passé.

Incontestablement, ce tableau fait partie des plus célèbres peintures d'histoire espagnoles. Cependant, il n'échappera pas aux invectives dont la peinture d'histoire dans son ensemble

fera l'objet quelques années plus tard sous la pression des avant-gardes. Il s'agissait d'un genre qui entamait son inexorable déclin et dont *La reddition de Grenade* constitue en quelque sorte le chant du cygne.



Eduardo Cano de la Peña,  
*Christophe Colomb au monastère de La Rábida*,  
1856,  
huile sur toile,  
228 x 257cm,  
collection du Sénat, Madrid.

## Christophe Colomb au monastère de La Rábida

A l'été 1491, Christophe Colomb se rend de nouveau au monastère de La Rábida – où il avait déjà séjourné en 1485 – pour y retrouver son fils Diego. La scène représentée met en présence de Colomb deux frères franciscains dont le prieur Juan Pérez, l'astronome et médecin Fernández, ainsi que des marins et armateurs du port andalou de Palos. La main droite de Juan Pérez repose sur l'épaule de Diego qui assiste à la scène sans y prêter attention, rien que de très normal pour un enfant de son âge. Colomb essaie de convaincre ses interlocuteurs de la justesse de ses vues, en leur indiquant d'un geste de la main le chemin qu'il estime être le plus court pour atteindre les Indes occidentales. Les moines franciscains décideront d'apporter leur soutien au marin génois, à la suite de cet entretien, le prieur se rendra en personne auprès d'Isabelle la Catholique, alors présente au camp de Santa Fe, d'où étaient planifiés les assauts contre le royaume de Grenade. « Il obtiendra vite la promesse d'un nouvel examen et un pécule de 20000 maravédís pour aider son protégé à effectuer le voyage... et à s'armer de patience ». <sup>32</sup> Les *Capitulaciones de Santa Fe* ne seront signées qu'en avril 1492 et Colomb recevra les titres de Vice-roi, Gouverneur et Amiral des terres et des mers qu'il prétendait être à même de découvrir.

Cette toile du peintre sévillan Eduardo Cano nous montre un Christophe Colomb animé d'une belle énergie car il se sait porteur des progrès de la navigation et de la cartographie. Bien entendu, les attributs du navigateur, cartes de navigation et un astrolabe posé à côté d'elles, figurent en bonne place sur la table. Le peintre se montre très attentif aux détails – comme en témoigne la tranche abîmée d'un des livres au sol –, son dessin est précis et délicat, à l'instar de son utilisation raffinée des couleurs. Il fait preuve d'une grande maîtrise dans le rendu des différents vêtements et des meubles. Pour l'historien d'art Carlos Reyero<sup>33</sup>, on peut déceler plusieurs influences dans ce tableau d'histoire. Tout d'abord celle du peintre français Paul Delaroche pour la clarté du propos – le tableau fut exécuté lors du séjour de Cano à Paris – ainsi que l'influence de la peinture sévillane pour le traitement en clair-obscur. Pour certains critiques de l'époque, le portrait du navigateur manquait de vraisemblance et de grandeur. Il est vrai qu'il diffère assez de l'iconographie habituelle du grand navigateur. Par la fenêtre de la pièce, on aperçoit la mer qui permettra aux vaisseaux commandés par l'Amiral de la mer océane d'aborder les rivages du Nouveau Monde en octobre 1492. Le pillage des richesses du Nouveau Monde pourra alors commencer.

<sup>32</sup> Jacques Heers, *Christophe Colomb*, Hachette, 1991, p. 117.

<sup>33</sup> *El arte en el Senado*, Senado, 1999, p. 244.

## Quand les artistes peignaient l'Histoire de l'Espagne

Cette toile connut un véritable succès puisque Eduardo Cano obtint la première médaille à l'occasion de l'exposition nationale de 1856. Elle fait partie des tableaux d'histoire les plus reproduits tant pour ses qualités picturales que pour le sujet traité, à savoir la foi d'un homme dans son incroyable destin.



Eduardo Rosales,  
*Isabelle la Catholique dictant son testament*,  
1864,  
huile sur toile,  
290 x 400 cm,  
Musée du Prado, Madrid.



## Isabelle la Catholique dictant son testament

En 1504, Isabelle la Catholique sentant sa mort prochaine fit venir son notaire, Gaspar de Gricio, et lui dicta son testament. Il s'agit d'un épisode empreint de tristesse mais aussi d'une grande importance pour l'histoire de l'Espagne. Dans une lettre adressée à Fernando Martín de Pedrosa, Eduardo Rosales parle « d'un des plus beaux moments de la glorieuse vie » de la reine ainsi que de l'importance de son testament « pour notre Histoire du fait des clauses qui y sont consignées ». Le peintre madrilène nous présente cette scène avec une grande véracité mais en prenant des libertés avec l'histoire. Ainsi, parmi les personnages qu'il représente autour du lit à baldaquin de la reine, figurent à la tête du lit, son époux Ferdinand d'Aragon, et leur fille doña Jeanne, au pied du lit, le futur cardinal Cisneros, et de l'autre côté du lit, les marquis de Moya. Or, il est presque certain qu'aucun d'entre-eux n'assista à la scène. La volonté de Rosales était de faire figurer sur sa toile les personnages clés à ce moment si particulier de l'histoire espagnole. Nous n'avons aucune certitude sur les deux hommes qui figurent derrière Cisneros, Rosales n'ayant laissé aucune précision à cet égard. Il peint une page d'histoire qu'il souhaite édifiante, quitte à tronquer quelque peu la vérité historique.

Ce qui prédomine dans cette composition, c'est l'harmonie de l'ensemble. Chaque personnage y trouve parfaitement sa place, on remarque un grand sens des proportions. L'attitude statique des protagonistes obéit à l'état de méditation dans lequel ils semblent plongés alors qu'Isabelle dicte ses dernières volontés à propos du futur de la nation. La mort de la reine provoqua une grave crise institutionnelle car entre l'Aragon et la Castille, il n'existait qu'une union personnelle, l'unité de la double monarchie n'étant que formelle. Dans son testament, Isabelle désignait sa fille Jeanne comme l'héritière du trône de Castille, et en cas d'incapacité à régner, don Ferdinand devait assurer le gouvernement du royaume. La démence de plus en plus prononcée de celle qui restera dans l'histoire espagnole sous le nom de Jeanne dite « la Folle », fit de Ferdinand le régent de Castille. Toutefois, la Castille fut un temps divisée entre les partisans de Philippe dit « le Beau », qui confirma son désir de gouverner au nom de son épouse Jeanne, et ceux du roi d'Aragon. La mort prématurée de Philippe le Beau, loin de calmer la noblesse castillane opposée au roi d'Aragon, engendra un climat de guerre civile. Ce n'est qu'à partir de 1507, grâce à ses troupes italiennes, que Ferdinand put imposer son autorité sur le royaume dont il assumera la régence jusqu'à sa mort, survenue en 1516.

La lumière joue un grand rôle dans cette toile. Des variantes chromatiques de blanc nimbent la couche de la reine alors que les autres personnages se retrouvent dans une légère pénombre qui engendre un effet de contraste. L'affliction de Ferdinand est patente, le rouge vif de son habit contraste fortement avec la pâleur des draps et de la chemise d'Isabelle. En outre, Eduardo Rosales n'a pas négligé les détails, de la tapisserie mudéjare qui orne la chambre aux

motifs du tapis qui figure au premier plan. Enfin, l'horloge posée sur un guéridon contre le mur du fond rappelle que les jours de la reine de Castille sont comptés.

Lors de l'Exposition nationale de 1864, Eduardo Rosales reçut la première médaille. Il fut de nouveau récompensé à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, en 1867.



Francisco Pradilla y Ortiz,  
*Jeanne la Folle devant le cercueil de son époux*,  
1877,  
huile sur toile,  
340 x 500 cm,  
Musée du Prado, Madrid.

## Jeanne la Folle devant le cercueil de son époux

Jeanne lère de Castille, fille cadette des Rois Catholiques, avait épousé Philippe de Habsbourg dit « Philippe le Beau » en 1496. Dans son testament, Isabelle la Catholique désigna Jeanne comme son héritière légitime au trône de Castille. Bien que Jeanne succédât officiellement à sa mère, l'aliénation mentale dont elle souffrait obligea son père à exercer la régence du royaume. Jeanne aimait son bel époux avec passion et les fréquentes infidélités de ce dernier la rendirent très jalouse et la plongèrent dans le désespoir. Elle finit sans doute par l'aimer à la folie... En l'occurrence, il est difficile de discerner ce qui relève de l'histoire proprement dite de ce qui appartient à la légende tissée au fil du temps. Toutefois, sa maladie fut bien réelle et ne fit qu'empirer. A la mort de son mari, survenue en 1506 à Burgos après qu'il eut contracté de fortes fièvres, Jeanne refusa longtemps de l'enterrer, elle parcourut les terres de Castille et d'Andalousie avec le cercueil de son époux. Philippe sera finalement inhumé à Grenade. C'est un épisode de cette errance mortuaire que le peintre aragonais Francisco Pradilla choisit de représenter ici avec un sens manifeste du tragique. En 1509, Jeanne fut internée à Tordesillas en Vieille-Castille, sur ordre de son père, elle y finira ses jours en avril 1555 après une réclusion forcée de quarante-sept ans.

Voici une œuvre de jeunesse peinte en 1877 par Pradilla au sortir de l'Ecole Espagnole de Rome dont il fut le pensionnaire pendant trois années. On peut parler de romantisme historique tant les éléments de ce courant de la peinture y sont présents. C'est un tableau d'histoire dans lequel le paysage acquiert un rôle fondamental, il en est même l'un des protagonistes. La scène de recueillement de doña Jeanne devant la dépouille de son époux se situe dans un paysage hivernal désolé, sous un ciel de plomb couvert de nuages noirs menaçants, annonciateurs de pluie, voire de tempête. La nature est hostile, les arbres réduits à l'état de maigres troncs. Le vent fouette les personnages dans une lumière intensément grise que le pauvre feu du premier plan n'atténue pas. Le peintre traduit à merveille l'affliction de la reine, son visage et son attitude hébétée expriment la tristesse qui la ronge, les regards des autres personnages posés sur elle ne faisant que renforcer cette sensation. La scène est très théâtralisée, en un mot mélodramatique. Tourments du personnage et nature tourmentée.

On peut affirmer avec García Melero que « le motif représenté peut-être considéré comme la récupération d'une scène puisée dans l'Histoire, dont les valeurs éthiques et esthétiques coïncident avec l'attitude sentimentale d'un moment historique nouveau et complexe qui correspond à la Restauration d'une monarchie récemment perdue et récupérée ». <sup>34</sup> Autrement dit, on va puiser dans l'histoire de l'Espagne les grandes figures mythiques qui assurent en

<sup>34</sup> José García Melero, *Lugar de encuentros de tópicos románticos*, Historia del Arte, tome 12, 1999.

quelque sorte la légitimité de la monarchie restaurée en 1874 après une expérience républicaine qui fit long feu.

Le succès de Jeanne la Folle fut immédiat, Pradilla reçut la médaille d'honneur lors de l'Exposition Nationale des Beaux-arts de 1878. Le jeune peintre remporta le même succès à l'occasion des Expositions Universelles de Paris et de Vienne.



Antonio Gisbert,  
*Les Comuneros de Castille sur l'échafaud*,  
1860,  
huile sur toile,  
255 x 365 cm,  
Archives du Congrès des députés, Madrid.

## Les comuneros de Castille

L'élection de Charles I d'Espagne à la tête du Saint Empire romain germanique le 28 juin 1519 est mal accueillie dans le royaume de Castille. Le mécontentement gronde, notamment à Tolède où se cristallise un mouvement d'opposition à l'empereur. La crainte de la municipalité tolédane est d'avoir à financer dorénavant une politique qui va bien au-delà de ses propres intérêts, c'est-à-dire qu'elle ne veut pas payer pour un empire dont elle ne se sent pas partie prenante, qu'elle ressent comme lointain et étranger. Les termes *comunidades* et *comuneros* désignent le mouvement de révolte qui se propage en Castille dans les mois qui suivent l'élection de Charles Quint. Alors que l'empereur se voit obligé, du fait de ses nouvelles fonctions, à quitter le sol espagnol en mai 1520, des émeutes éclatent dans plusieurs villes castillanes où les *corregidores*, les hauts fonctionnaires de la couronne, sont évincés par des *comuneros*. Les riches communes de Castille ne se résignent pas à la tutelle que le pouvoir royal renforcé tente de leur imposer<sup>35</sup>. Une assemblée des rebelles voit le jour en août 1520 regroupant seulement quatre villes : Tolède, Ségovie, Salamanque et Toro. Toutefois, les *comunidades* prennent de l'ampleur puisque, ainsi que le relate Joseph Pérez<sup>36</sup>, le mouvement gagne les campagnes. Des bourgeois, des ouvriers spécialisés ainsi que des moines appartenant à des ordres mendiants forment le noyau de la révolte. C'est finalement l'alliance de l'aristocratie et du pouvoir royal qui viendra à bout de cette révolution. Le phénomène est circonscrit à la partie centrale de la Castille alors que les mauvaises récoltes, la famine et une pression fiscale accrue dans les années 1504-1506 avaient créé un climat défavorable. Mais c'est essentiellement parce que le roi n'a pas cru bon de consulter le royaume avant d'accepter de devenir empereur que cette révolte s'est produite.

Le tableau du peintre d'Alcoy Antonio Gisbert représente l'exécution à Villalar, en 1521, des trois principaux *comuneros* qui menèrent la révolte : Padilla, Bravo et Maldonado. La scène se déroule sur la place principale de la ville castillane où se dresse l'échafaud. La masse imposante de l'église se détache sur un ciel quelque peu chargé de nuages. Au centre de la composition, en axe central, se trouve Juan de Padilla. Il écoute les paroles d'un frère dominicain qui d'un geste de la main lui désigne l'au-delà. Le chef des *comuneros* reste digne en dépit des circonstances, il regarde avec résignation le corps de Juan Bravo tandis que le bourreau montre au peuple la tête tranchée du supplicié. Francisco Maldonado

<sup>35</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *España. Tres milenios de Historia*, op. cit., p. 133.

<sup>36</sup> Je me réfère aux pages qu'il consacre aux *comunidades* dans son *Histoire de l'Espagne*, op. cit., p. 186-190.

apparaît au premier plan, il s'apprête à monter sur l'échafaud alors qu'un moine âgé lui présente un petit crucifix.

Gisbert construit cette scène dramatique autour de la figure de Padilla mais les autres personnages sont parfaitement répartis sur la toile, l'ensemble fait preuve d'un parfait équilibre. On assiste aux trois moments de leur exécution en fonction de la place occupée par les condamnés dans l'espace pictural. En outre, le dessin est pleinement maîtrisé et l'utilisation d'une perspective en contre-plongée permet au peintre de faire ressentir au spectateur l'effroi provoqué par le corps mutilé de Juan Bravo, comme si l'on assistait à la scène sur la Plaza Mayor de Villalar.





Miguel Jadrake,  
*Charles Quint à Yuste*,  
1877,  
huile sur toile,  
146 x 194 cm,  
propriété du musée du Prado,  
exposé à la Casa de la Tierra de Salamanca.

## Charles Quint à Yuste

Après avoir pris la décision de se retirer des affaires en abdiquant la couronne d'Espagne en faveur de son fils, le futur Philippe II, l'empereur Charles Quint<sup>37</sup> (Charles I d'Espagne depuis 1516) arrive le 3 février 1557 au monastère de Yuste, dans la province de Cáceres, en Estrémadure. Vieux, malade et profondément affecté par la mort de son épouse l'impératrice Isabelle, sa décision de passer la main est irrévocable. Il faut dire que l'empereur n'avait cessé de voyager dans les possessions européennes de son empire tout au long des presque quarante ans que dura son règne. Il mourra à Yuste en 1558, entouré d'atlas, de boussoles et d'horloges comme nous le rappelle l'historien Antonio Dominguez Ortiz<sup>38</sup>.

La toile de Miguel Jadrake représente l'empereur en compagnie de l'ingénieur italien Juanelo Turriano qui réalisait pour lui de petits automates dont les mouvements imitaient ceux du corps humain. Plusieurs moines hiéronymites assistent à la scène, tout interdits par les mouvements de deux petits automates situés sur la seule table de la pièce. Charles Quint fait montre d'une extrême concentration autour des deux réalisations. Il est vêtu presque entièrement de noir, il porte le deuil de sa femme, ce qui contraste fortement avec les habits blancs des moines qui lui font face.

La scène se déroule dans une pièce du monastère où sont situés les appartements aménagés pour y accueillir l'empereur. Afin que la vraisemblance historique ne fasse pas défaut, trois tableaux du grand maître vénitien Titien sont accrochés au mur. A gauche, un *Portrait de l'Empereur*, au centre une *Mater dolorosa* et à droite, le célèbre *Portrait de l'impératrice Isabelle* qui accompagna Charles Quint dans son ultime refuge de Yuste comme en témoignent plusieurs chroniques de l'époque. Ce portrait, placé dans la lumière, se détache très nettement des deux autres, Miguel Jadrake empruntant ici certains éléments de la technique du clair-obscur.

Cette composition de Jadrake reçut un bon accueil, la critique de l'époque apprécia la qualité du dessin, le soin apporté par le peintre dans la représentation des personnages. Les visages des cinq moines sont très expressifs et la toile dans son ensemble ne manque pas d'allure. Une médaille de deuxième catégorie lui fut attribuée lors de l'Exposition nationale des beaux-arts de 1878. Le Sénat espagnol en fit l'acquisition en 1881. Depuis 1919, année de décès du peintre, il se trouve en dépôt à la Casa de la Tierra de Salamanca.

Miguel Jadrake ne se contenta pas d'être un peintre d'histoire, il fut connu également pour ses peintures de genre.

<sup>37</sup> Il est le cinquième titulaire du Saint Empire romain germanique à porter ce nom.

<sup>38</sup> *España. Tres milenios de Historia*, p. 134.



Pere Oromig et Francisco Peralta,  
*L'expulsion des morisques à Vinaroz*,  
1613,  
huile sur toile,  
110 x 173 cm,  
colección Bancaja,  
Photographie: Juan García Rosell.

## L'expulsion des morisques à Vinaroz

Ce tableau fait partie de la collection de la Fondation Bancaja qui en comporte sept. Ils ont tous pour point commun la description réaliste de l'expulsion des morisques d'Espagne au début du XVII<sup>e</sup> siècle. On désignait du nom de morisques les descendants des Maures d'Espagne, contraints de se convertir au christianisme au début du XVII<sup>e</sup> siècle, une fois le lent processus de Reconquête mené à terme.

En 1610, fut décrétée l'expulsion des morisques des royaumes d'Espagne. Ils représentaient 300 000 sujets, environ 5% de la population totale, une proportion qui s'élevait à 20% en Aragon – notamment dans les villages de la vallée de l'Ebre – et à plus de 30% dans le royaume de Valence (la ville de Vinaroz où se déroule la scène représentée en faisait partie et par son port transitèrent 15 208 morisques afin d'être expulsés)<sup>39</sup>. Cette décision politique de Philippe III aura des conséquences économiques puisque l'Espagne perdait notamment une main d'œuvre agricole efficace ainsi que de nombreux muletiers ou artisans. Pour certaines instances de la monarchie espagnole, le Conseil d'État notamment, les morisques représentaient un danger « face à la recrudescence de la piraterie turque et barbaresque sur les côtes levantines dans l'éventualité d'un débarquement ennemi ou d'une invasion française par les Pyrénées aragonaises ».<sup>40</sup> C'est en quelque sorte l'idée d'une cinquième colonne au sein des royaumes d'Espagne qui l'emporte et qui conduit le monarque à prendre une mesure qui n'eut rien de populaire. Depuis le concile de Trente, l'Espagne est incontestablement le bastion du catholicisme en Europe et ne tolère plus sur son sol aucune autre croyance. Bien que convertis d'office à la très catholique religion d'État, on soupçonne les morisques de continuer de professer leur ancienne foi. Les statuts de pureté du sang (*la limpieza de sangre*) imprègnent profondément l'Espagne du Siècle d'Or.

La toile de Pere Oromig et Francisco Peralta répond à une commande de Philippe III qui désirait qu'une représentation réaliste des lieux de l'expulsion des morisques fût exécutée par des peintres locaux, comme en prise directe sur l'événement. Par voie de conséquence, ce tableau possède une valeur didactique certaine, il devait témoigner de la mise en œuvre d'une décision politique hautement symbolique.

Sur la toile apparaissent la ville fortifiée de Vinaroz, le port et les bateaux chargés d'éloigner définitivement les populations morisques d'Espagne ainsi que les représentants du pouvoir local qui veillent au bon déroulement de l'expulsion forcée. On soulignera le souci du détail qui

<sup>39</sup> Ricardo García Cárcel et al., *Los moriscos*, Cuadernos historia 16, n° 225, 1985.

<sup>40</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *España, tres milenios de Historia*, Marcial Pons, p. 162.

est apporté par les peintres dans la représentation des vêtements des morisques ainsi que des navires. La valeur de témoignage qui fait la force de ce tableau prime sur ses qualités proprement picturales.

Sous le règne de Philippe IV, Velázquez réalisa une toile intitulée *L'expulsion des morisques* mais qui fut malheureusement détruite dans l'incendie de l'Alcazar en 1734.



Juan Luna y Novicio,  
*La bataille navale de Lépante*,  
1887,  
huile sur toile,  
350 x 550 cm,  
collection du Sénat, Madrid.

## La bataille navale de Lépante

La bataille de Lépante constitue indubitablement un grand événement historique du règne de Philippe II, une victoire navale remportée contre les Ottomans par don Juan d'Autriche, représentant du roi et général en chef de la Sainte Ligue, le 7 octobre 1571. Don Juan était le fils naturel de Charles Quint et le demi-frère de Philippe II. La victoire des catholiques alliés – l'Espagne, le Saint Siège, le Duché de Savoie, la République de Gênes et la République de Venise opportunément associée à l'Espagne afin de défendre ses possessions méditerranéennes orientales des offensives turques – met un frein définitif à l'avancée ottomane en Europe. Les combats furent d'une extrême violence et, à en croire certains chroniqueurs, ce jour-là la mer se teignit de rouge. Il ne fait aucun doute que si Lépante fut un triomphe pour les catholiques, ce fut aussi une épouvantable boucherie maritime qui fit environ 61 000 morts et victimes confondus. 200 000 soldats et plus de 500 galères, frégates, brigantins et navires s'affrontèrent dans les eaux de la Méditerranée, non loin de l'Ithaque d'Homère. Contrairement à une idée couramment répandue, Lépante fut un succès mais sa portée géostratégique ne doit pas être exagérée. Elle signifie cependant la fin de la suprématie ottomane dans le monde méditerranéen.

Le peintre hispano-philippin Juan Luna représente ici le moment où la galère royale de la flotte chrétienne commandée par don Juan d'Autriche, reconnaissable à son heaume emplumé, rentre de plein fouet dans un galion turc et provoque son naufrage. L'embarcation ottomane est littéralement fracassée par la violence du choc, et ses marins projetés à la mer. Au premier plan du tableau apparaît une petite embarcation sur laquelle le peintre représente le célèbre créateur de *Don Quichotte*, Miguel de Cervantès, qui prit effectivement part à cette bataille où il laissa une main, le *manchot de Lépante* sera dorénavant son surnom.

Le traitement pictural opéré par Juan Luna est tout à fait exceptionnel s'agissant d'une peinture d'histoire. Contrairement aux visions panoramiques habituelles des grandes batailles qui célèbrent la nation en armes, il privilégie une impression de chaos, il souligne la furie de cet affrontement entre Turcs et alliés de la Sainte Ligue. A l'optique panoramique classique, il préfère la vision fragmentaire de l'événement. La scène représentée semble se poursuivre au-delà de la toile, comme dans un hors-champ photographique. En revanche on peut être surpris, voire déçu, par le chromatisme de l'œuvre tant certaines couleurs semblent criardes, peu harmonieuses, à l'instar de ce bleu vif du premier plan ou de l'habit rouge du second plan.

Cette toile obéissait à une commande du Sénat espagnol qui souhaitait qu'elle figurât dans le Salon des conférences du Palais où elle devait se retrouver à côté de *La reddition de Grenade*

de Pradilla, ou de *La conversion de Récarède* de Muñoz Degraín. Mais le tableau n'eut pas l'heur de plaire aux grands hommes de la nation, probablement pour les raisons esthétiques expliquées précédemment, il fut alors relégué dans les réserves du Sénat.





Jusepe Leonardo,  
*La reddition de Juliers*,  
1635,  
huile sur toile,  
307 x 381 cm,  
Musée du Prado, Madrid.

## La reddition de Juliers

Juliers (Jülich), en Basse Rhénanie, était une place forte hollandaise dont l'intérêt stratégique aiguïsait la convoitise des Espagnols. En effet, en prenant possession de Juliers, l'accès des troupes et le transport des marchandises sur le Rhin s'en trouvaient facilités. La cité était entourée de fortifications et de digues comme on le voit au second plan du tableau. Après un siège à la fois long, il dura six mois environ, et dispendieux, le général espagnol Ambrosio Espínola – descendant d'une branche de la famille Spinola de Gênes – obtint finalement la reddition de la ville en 1622. Juliers figure parmi les victoires espagnoles remportées par ce célèbre militaire qui se verra récompensé de sa bravoure par le titre de marquis des Balbases.

Cette toile du peintre aragonais Jusepe Leonardo fait partie d'un ensemble destiné à la décoration du Salon des Royaumes ou Salon des Batailles du Palais du Buen Retiro, siège du trône de Philippe IV (surnommé alors le « Roi Planète » du fait de ses grands succès militaires). Ce palais édifié en 1630 et aujourd'hui disparu servait de lieu privilégié pour les fêtes et divertissements de la cour. Le monarque passa commande d'une série de tableaux qui devaient exalter la grandeur de la politique impériale de l'Espagne tant au plan militaire que diplomatique. A ce titre, José Leonardo est également l'auteur d'une autre peinture d'histoire consacrée à *La prise de Brisach*, peinte à la suite de *La reddition de Juliers*, en cette même année 1635. Il s'agit de deux épisodes de la guerre contre les Pays Bas, un conflit qui survient après une trêve de douze ans entre les deux nations.

Fidèle à l'iconographie traditionnelle, Leonardo représente l'acte de soumission du gouverneur hollandais de Juliers qui remet au général Espínola les clefs de la cité, la tête découverte, son chapeau posé à même le sol à côté du bâton de commandement, le genou en terre devant les vainqueurs espagnols. Du haut de son cheval, Espínola tend la main pour recevoir les clefs. Cet acte de soumission occupe le premier plan alors qu'une large ouverture à droite du tableau nous laisse percevoir le mouvement de retrait des troupes hollandaises vaincues qui n'ont d'autre choix que d'évacuer la ville.

José Leonardo apparaît ici comme un bon portraitiste et le dessin soigné des deux chevaux est particulièrement réussi ainsi que les somptueux coloris des vêtements que portent tous les personnages. L'influence ou la compénétration avec les idées de Velázquez semblent évidentes. Les similitudes avec *La reddition de Breda* du maître sévillan sont nombreuses, en particulier les lances des soldats que l'on retrouve dans les deux tableaux – celui de Velázquez est célèbre aussi sous le titre *Les lances* – ainsi que les bannières des vainqueurs qui n'ondoient guère car le temps est à l'accalmie, à l'armistice. Les lances sont aussi présentes dans *La prise de Brisach*.



Diego de Velázquez,  
*La reddition de Breda (Les lances)*,  
1635,  
huile sur toile,  
307 x 367 cm,  
Musée du Prado, Madrid.

## Les lances ou la reddition de Breda

C'est l'un des tableaux les plus connus et les plus reproduits de Diego de Velázquez. Réalisé pour le Salon des Royaumes du Palais du Buen Retiro, il orna les murs de cette demeure royale entre 1635 et 1703, figurant à côté des toiles de Zurbarán, Pereda, Maíno, Leonardo, Carducho, Castelo et Cajés. Toutes ces œuvres illustraient les victoires des Espagnols au cours des guerres entreprises par Philippe IV de Habsbourg, le « Roi-Planète », afin d'assurer son hégémonie en Europe. Comme le précise l'hispaniste Bartolomé Bennassar, la décoration de ce salon devait avoir une grande force symbolique<sup>41</sup>.

Nommé peintre du roi dès 1623, Diego de Velázquez contribua largement à la décoration du Salon des Royaumes où devaient alterner les représentations des *Travaux d'Hercule* et celles des batailles victorieuses. Le grand maître sévillan choisit de représenter la reddition de la place hollandaise de Breda, le 2 juin 1625, et la remise des clefs de la ville par le gouverneur hollandais Justin de Nassau qui se produisit en fait trois jours après. Velázquez fusionne les deux épisodes afin de mettre en présence deux figures emblématiques du conflit hispano-hollandais, Justin de Nassau qui appartient à la famille la plus impliquée dans la guerre pour l'indépendance des Pays Bas – il était le fils illégitime de Guillaume le Taciturne – et Ambroise Spinola, le général en chef de l'Armée des Flandres de Philippe IV, membre d'une illustre famille génoise. C'est donc une représentation imaginée et même idéalisée que Velázquez nous propose mais avec toutes les apparences de la réalité historique. S'il se montre fidèle à l'esprit de la capitulation de Breda, le peintre n'en prend pas moins des libertés avec l'Histoire.

La clef de la ville se retrouve au centre de la composition car tous les personnages se situent de part et d'autre de ce symbole, les Espagnols vainqueurs sur la droite alors que le groupe des Hollandais défaits se trouve à gauche. On ne peut que remarquer le geste affectueux et d'une grande courtoisie du vainqueur qui est descendu de cheval et qui évite tout acte de soumission de son adversaire en l'empêchant ainsi de s'agenouiller. On peut y voir la manifestation d'un certain idéal chevaleresque qui perdure dans le temps.

Le titre du tableau vient de la présence des lances des soldats espagnols qui forment comme une grille de protection contrastant puissamment avec les cinq hallebardes ou piques des Hollandais, aux dimensions bien plus réduites.

Au fond de la composition apparaissent les fortifications, les digues et les fossés de la place forte de Breda ainsi qu'une grande partie des troupes. Plusieurs nuages de fumée s'élèvent vers le ciel et constituent autant de preuves de la dureté des combats que les deux

<sup>41</sup> *Les lances de Breda de Vélasquez*, Armand Colin, 2008.

parties se livrèrent pendant plusieurs mois. De ce fait, le ciel et la terre se confondent dans des tons où dominent les nuances de gris. Science de l'espace et dégradé des couleurs créent la perspective.

*La reddition de Breda* apparaît comme la relecture d'un événement historique opérée par un peintre espagnol talentueux qui réussit à imposer sa vision sur la réalité des faits. Ce sera en quelque sorte tout le dessein de la peinture d'histoire à venir.



Francisco Rizi de Guevara,  
*Autodafé sur la Plaza Mayor de Madrid*,  
1683,  
huile sur toile,  
277 x 438 cm,  
Musée du Prado, Madrid.

## Autodafé sur la Plaza Mayor de Madrid

Le mot « autodafé », d'origine portugaise, signifie un « acte de foi ». Ces cérémonies publiques visaient à défendre haut et fort la foi catholique en persécutant les hérétiques et les apostats. On y lisait des extraits de procès instruits par l'Inquisition et les sentences des condamnés en présence des coupables ou devant leurs effigies<sup>42</sup>. Il convient de distinguer l'autodafé général de l'autodafé particulier, ce dernier étant célébré dans une église ou la chapelle d'un couvent. Le premier pouvait être présidé par le roi comme c'est ici le cas. Dans le tableau de Francisco Rizi, au fond de la scène, Charles II, le dernier des Habsbourg d'Espagne, la reine Marie-Louise d'Orléans et sa mère président une cérémonie qui se déroule le 30 juin 1680 sur la place la plus importante de la capitale de la monarchie hispanique (d'où le nom de *Plaza Mayor*, la Grand-Place). Le couple royal est entouré d'ambassadeurs et de ministres. Dans cette composition minutieuse, l'Inquisiteur Général se trouve au pied de la tribune où siège le roi. Dans ce type de célébrations, la foule est d'autant plus considérable que le nombre de condamnés au bûcher est important. La lecture des sentences par des ecclésiastiques constitue le climax de cette célébration qui tient beaucoup du spectacle baroque. En effet, cet événement obéit à une mise en scène très précise, extrêmement codifiée. La foule se presse aux fenêtres alors que sur une estrade à gauche se trouvent les membres de l'Inquisition et sur une autre, à droite, les condamnés revêtus du *sambenito*, l'habit d'infamie, et coiffés de la *coroza*. Sur cette même tribune ont pris place les familiers du Saint-Office, des auxiliaires laïcs chargés d'arrêter les suspects d'hérésie ou d'apostasie. Devant les autorités religieuses, on a déroulé un riche tapis rouge où se dresse l'autel surmonté de la croix verte, symbole de l'espoir de pardon des réconciliés, ceux des condamnés qui avaient abjuré leurs fautes. Au premier plan du tableau, on voit les soldats de la foi et les ânes qui conduiront les condamnés à mort de par les rues de la ville avant que leur exécution ne se déroule hors les murs de celle-ci. Le bras séculier de l'Église se charge de l'exécution des sentences de mort.

Les autodafés généraux étaient exceptionnels dans la capitale. Le dernier remontait à 1632, ce qui peut expliquer la solennité de celui que Francisco Rizi représente ici. On notera que l'autodafé de 1680 fut le dernier auquel assista un souverain<sup>43</sup>.

Ce tableau peint pour Charles II apparaît comme le reflet des indications du familier de l'Inquisition José del Olmo.

<sup>42</sup> Annie Molinié-Bertrand, *Vocabulaire historique de l'Espagne classique*, Nathan, 1993.

<sup>43</sup> Bartolomé Bennassar et Bernard Vincent, *Le temps de l'Espagne*, Hachette, 1999.

Francisco Rizi, né à Madrid mais italien par ses origines, appartient à l'école madrilène du baroque espagnol qui comprend des peintres tels que Carreño de Miranda et Francisco Camilo. En dehors des commandes passées par la Maison royale, il réalisa de nombreuses fresques dans les églises et couvents de Madrid, probablement du fait de ses origines italiennes.





Joaquín Sorolla y Bastida,  
*Le deux mai 1808*,  
1884,  
huile sur toile,  
400 x 580 cm,  
propriété du musée du Prado,  
exposé au musée Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú (Barcelone).

## Le deux mai 1808

En Espagne, l'épisode est tout aussi célèbre dans l'imaginaire collectif que celui du soulèvement de la Puerta del Sol représenté par Goya dans son tableau du Prado. Il s'agit ici de la défense héroïque de la caserne d'artillerie de Monteleón à Madrid. Sur ordre de la Junte militaire et du capitaine général Francisco Javier Negrete, les troupes espagnoles se trouvent recluses dans leurs casernes alors que les Français tentent d'enlever les infants d'Espagne afin de les conduire en France auprès de Ferdinand VII. L'infant don Francisco pleure, il ne veut pas quitter Madrid. Le peuple madrilène a vent du projet, il se masse devant le Palais royal et s'en prend aux troupes napoléoniennes qui occupent la capitale. Inquiet de la tournure que prend cet événement, Murat ordonne d'ouvrir le feu sur la foule déclenchant sans le savoir un soulèvement et concomitamment le début d'une guerre (*la guerra del francés*) qui allait durer six ans, jusqu'à la défaite de Napoléon et la restauration de Ferdinand VII sur le trône d'Espagne. A Madrid, la *Puerta del Sol* et le *Parque de Monteleón* deviennent les lieux d'une résistance désespérée de la part d'une population civile quasiment dépourvue d'armes. Face à l'avancée des troupes françaises, une partie de la foule accourt vers la caserne de Monteleón afin d'y obtenir les armes tant convoitées. Le capitaine Luis Daoiz donne l'ordre d'ouvrir les portes de la caserne et avec l'aide de Pedro Velarde, ils distribuent fusils et munitions au peuple. Les canons sont sortis, ils ne tarderont pas à faire feu contre les troupes de Murat. Les combats sont acharnés comme le montre Joaquín Sorolla dans cette reconstitution picturale de 1884. Les cadavres des patriotes espagnols jonchent le sol, l'intrépide Pedro Velarde meurt sous les balles des Français, c'est un carnage comparable à celui de la Puerta del Sol.

La composition comporte plusieurs lignes de force, une diagonale de droite à gauche et de bas en haut, une horizontale passant par la partie centrale du tableau. Le rôle de la fumée est important, elle traduit l'impression de mouvement et d'agitation frénétique qui caractérise cette scène. La dimension épique est bien entendu très présente, le peintre novice (il n'a alors que vingt et un ans) souligne l'acharnement et le courage des combattants espagnols. Daoiz et Velarde sont mis en valeur par le blanc de leurs habits, ils sont au centre des lignes de force. Deux figures héroïques étaient nées<sup>44</sup>... Le cadavre d'une femme au premier plan rappelle que le peuple dans son ensemble participait au soulèvement.

Cette toile de Joaquín Sorolla fut réalisée dans le cadre du concours d'entrée à l'Académie de San Fernando, c'est donc un exercice de style au sens propre du terme et une indéniable

<sup>44</sup> On retrouve ces deux figures héroïques dans le récit d'Arturo Pérez Reverte, *Un jour de colère*, Seuil, 2008.

réussite. Le jury ne s'y trompa pas. Le thème de la résistance populaire lors du deux mai 1808 est récurrent dans la peinture d'histoire espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle.

Joaquín Sorolla est l'un des grands maîtres espagnols de la fin du XIX<sup>e</sup> et des premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Claude Monet célébra Sorolla pour ses recherches sur la lumière mais ce dernier ne fut pas un peintre impressionniste pour autant. Le luminisme qui caractérise sa peinture postérieure constitue l'une des voies de la modernité espagnole. En 1900, à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris, Sorolla reçoit le Grand Prix des pavillons espagnol et portugais, signe d'une reconnaissance qui ne cessa de s'étendre au fil de sa carrière.



Francisco de Goya,  
*Le deux mai 1808*,  
1814,  
huile sur toile,  
266 x 345 cm,  
Musée du Prado, Madrid.

En 1814, parce qu'il est à court d'argent, Goya propose au régent le cardinal don Luis de Bourbon de peindre le soulèvement des Espagnols contre les mamelouks de Napoléon qui eut lieu le 2 mai 1808 à la Puerta del Sol à Madrid. Le 9 mars 1814, il est chargé officiellement de traduire sur la toile « les actions ou les scènes les plus remarquables et héroïques de la glorieuse insurrection contre la tyrannie ». Comme le souligne justement l'historien de l'art Valeriano Bozal, c'est le dramatisme de la scène qui est mis en avant par le peintre aragonais dans *Le deux mai*, à la différence des nombreuses gravures sur la guerre d'indépendance alors en circulation.<sup>45</sup> Le peuple madrilène en est l'acteur unique, il se dresse couteau à la main, contre des troupes aguerries. La superposition de masses de couleur contrastées traduit parfaitement le caractère dramatique et sanglant de cet affrontement. La force d'évocation de ce tableau est, à tous égards, remarquable.

---

<sup>45</sup> Voir le catalogue de l'exposition *Goya* édité par le Musée du Prado, 1996, p. 412.



Francisco de Goya,  
*Le Trois Mai 1808*,  
1814,  
huile sur toile,  
268 x 347 cm,  
Musée du Prado, Madrid.

## Le Trois Mai 1808

Cette toile est indissociable du non moins célèbre tableau *Le Deux Mai 1808*, peint par Goya la même année. Alors que *Le Deux Mai* s'attachait à la représentation du soulèvement populaire à la *Puerta del Sol* contre les troupes napoléoniennes qui envahissent la capitale espagnole, *Le Trois Mai* nous plonge avec une indéniable intensité dramatique dans la répression exercée par les Français à l'encontre des patriotes espagnols.

Dans une lettre datée du 24 février 1814 et qu'il adresse au régent, don Louis de Bourbon, Goya déclare qu'il souhaite « perpétuer par le biais du pinceau les actions les plus marquantes et les plus héroïques ou les scènes de notre glorieuse insurrection contre le tyran d'Europe ». Son dessein iconographique est dépourvu d'ambiguïté. Il s'agit de magnifier le peuple de Madrid, d'exalter son héroïsme face à l'envahisseur honni et témoigner aussi de la brutalité de ce dernier, qui fusille sur la colline de la Moncloa les insurgés arrêtés la veille. Le régent accepte sans tarder la proposition de Francisco de Goya et lui alloue à cet effet une somme de 1500 réaux ainsi que le matériel nécessaire à la réalisation des œuvres. Il ne fait aucun doute que *Le Deux Mai* et le *Trois Mai* sont conçus comme des tableaux de grand format devant faire l'objet d'une exposition publique.

Dans le *Trois Mai*, la représentation du peloton d'exécution vient clore un projet pictural qui aurait dû, selon certains spécialistes de l'œuvre goyesque, comporter quatre toiles. Afin de représenter cette scène d'exécution, Goya s'est beaucoup documenté, notamment en consultant les très nombreuses estampes populaires sur les événements de la guerre d'Indépendance. Contrairement à ce qui fut souvent affirmé, ce tableau ne présente pas l'aspect réaliste qui caractérisait l'iconographie traditionnelle de ce conflit. Généralement, les estampes restituaient un événement précis dans le but de constituer un récit cohérent de la guerre. Goya préfère mettre l'accent sur la dramatisation. Il y a cette lanterne posée à même le sol qui illumine une scène d'équarrissage et c'est le Peuple de Madrid que l'on équarrit. L'homme à la chemise blanche, de plus grande taille que ses compagnons insurgés, meurt sous les balles de l'armée napoléonienne dans une attitude quasiment christique, les bras en croix. Il symbolise le martyr de tout un peuple massacré par les envahisseurs. Cadavres amoncelés et sang répandu figurent au premier plan. Cette représentation du défenseur de la liberté allait connaître par la suite un indéniable succès iconographique. Dans *Exécution de l'empereur Maximilien* d'Edouard Manet (1867), l'influence de Goya est patente. Un autre Espagnol célèbre, Pablo Picasso, s'inspira lui aussi du *Trois Mai* pour témoigner par la peinture des massacres commis lors de la Guerre de Corée, quelque cent cinquante ans après les exactions napoléoniennes sur le sol espagnol.



Francisco de Goya,  
*Scène d'Inquisition*,  
entre 1808 et 1812,  
huile sur bois,  
0,46 x 0,73 cm,  
Musée de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

## Scène d'Inquisition

Aboli par la Constitution de Cadix en 1813, le Saint-Office fut restauré par le roi Ferdinand VII dès son retour d'exil en 1814, de nouveau supprimé pendant le *Trienio liberal* puis réactivé dès 1823 avant sa suppression définitive par le décret du 15 juillet 1834 signé par la régente Marie-Christine. L'Inquisition espagnole était née à l'époque des Rois Catholiques afin de faire face à la question des judaïsants. Par la suite, cette institution garante du dogme catholique s'en est pris aux morisques, aux protestants, aux vieux-chrétiens soupçonnés de sorcellerie ou d'actes contre nature (le péché abominable) ainsi qu'aux hétérodoxes de toute sorte. L'Inquisition était un tribunal ecclésiastique soumis à la fois au pape et au roi<sup>46</sup>. A l'époque de Goya, le Saint-Office continue de maintenir la société espagnole sous étroite surveillance, notamment à travers une censure très rigoureuse<sup>47</sup>.

Dans ce tableau de petit format, Goya représente une scène d'Inquisition se déroulant dans une grande salle voûtée, le tribunal ecclésiastique siège en présence d'une foule compacte. Les condamnés sont aisément identifiables grâce au *sambenito* dont ils sont revêtus tout comme à la caroche (*la coroza*) qu'ils portent sur la tête, signes d'infamie s'il en est. Ils sont abattus, regardent fixement le sol alors que se dressent face à eux les membres du Saint Tribunal. Une nette sensation d'oppression se dégage de cette scène où alternent, en un jeu subtil, lumières et ombres. Vision noire et réaliste de cette Espagne du début du XIX<sup>e</sup> siècle où domine encore l'obscurantisme, cette composition de Goya fut sélectionnée par l'Académie des Beaux-Arts en 1885 afin de figurer parmi les gravures publiées comme *Tableaux choisis de la Real Academia de Bellas Artes*<sup>48</sup>.



Dans les gravures de la série des *Caprices*, terminée en 1799, Goya fait une satire féroce de la société de son temps. La religion n'y échappe pas et le Caprice n°23 intitulé *Aquellos polvos* (Ces poussières-là) représente un condamné assistant à la lecture de la sentence rendue par le Saint-Office en présence d'une foule de moines satisfaits. C'est l'aspect cruel – voire sadique – de la cérémonie que Goya souligne ici. Une autre gravure, le caprice n°24, *Il n'y eut pas de remède*,

<sup>46</sup> Annie Molinié-Bertrand, *Vocabulaire historique de l'Espagne classique*, op. cit., p. 60.

<sup>47</sup> Colette Rabaté, *Le temps de Goya*, Editions du Temps, 2006, p. 80.

<sup>48</sup> *Los Goyas de la Academia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.



traite aussi de l'Inquisition, preuve de l'intérêt porté par ce grand créateur à ces questions essentielles pour l'époque. En effet, Goya ne fut pas étranger aux idées éclairées propagées par l'*Ilustración*, cette version espagnole des Lumières.



Antonio Gisbert,  
*Exécution de Torrijos et ses compagnons sur la plage de Málaga*,  
1887-1888,  
huile sur toile,  
390 x 600 cm,  
Musée du Prado, Madrid.

## Exécution de Torrijos et ses compagnons sur la plage de Málaga

A juste titre, ce tableau de Gisbert est souvent cité comme le parangon de la peinture d'histoire espagnole. Il est vrai qu'il impressionne tant par ses dimensions que par ses qualités proprement esthétiques. Mais il s'agit aussi d'un manifeste politique en faveur de la liberté des individus face à un pouvoir autoritaire et cruel.

La scène représentée renvoie à l'exécution du général Torrijos et de ses plus fidèles partisans par l'armée de Ferdinand VII, monarque absolutiste qui n'eut point de cesse que le libéralisme politique fût éradiqué du sol espagnol. Aussi toutes les personnalités qui avaient participé ou apporté leur soutien au gouvernement du *Trienio liberal* mené par Rafael de Riego se virent-elles menacées et pourchassées par le pouvoir réactionnaire. A l'époque du *Trienio liberal* (1820-1823), José María Torrijos avait assumé la charge de capitaine général de Valence avant d'être nommé ministre de la guerre. Exilé en Angleterre, terre de refuge pour nombre de libéraux espagnols après le retour au pouvoir de Ferdinand VII, Torrijos ourdit plusieurs complots afin de renverser le monarque. En décembre 1831 il fut victime d'une embuscade tendue par le gouverneur de Málaga qui l'avait trompeusement assuré de son ralliement à la cause libérale si Torrijos débarquait à Málaga en provenance de Gibraltar. Le piège se referma sur ces quelque soixante libéraux qui souhaitaient ardemment qu'un vent de liberté soufflât de nouveau sur l'Espagne. Faits prisonniers à bord de leur embarcation, ils furent conduits sur la plage de Fuen-girola afin d'y être exécutés sans aucune autre forme de procès. C'est ce martyr historique que Gisbert choisit de représenter pour honorer la commande du ministre Montero Ríos, membre du gouvernement de tendance libérale que présidait alors Práxedes Mateo Sagasta.

Les prisonniers forment une rangée au bord d'une mer agitée, certains d'entre eux ont les poings liés, d'autres les yeux bandés, ils attendent tous le moment de leur exécution par les soldats au garde à vous qui occupent le plan postérieur de la composition. Les différentes tenues vestimentaires très réalistes permettent au peintre de représenter des guérilleros issus aussi bien des classes populaires que des membres des classes privilégiées de la société. Torrijos est mis en avant, il tient la main de deux de ses compagnons, l'un fut Ministre de la guerre, l'autre, situé à sa droite, Président des Cortes de Séville. Au premier plan figurent les cadavres de quatre libéraux qui viennent d'être fusillés.

Ce tableau impressionne par l'extrême tension qui s'en dégage, Gisbert traduit à merveille les sentiments contrastés qui habitent ces hérauts du libéralisme espagnol : désespoir, rage ou résignation... Il s'agit là d'hommes face à leur fin toute proche mais de résistants avant tout, d'hommes dignes dans leur combat.

Quant aux membres du clergé, ils sont associés à l'absolutisme le plus abject, ils se font les complices de ce martyr puisque certains d'entre eux se tiennent aux côtés des soldats. La charge anticléricale du tableau de Gisbert ne fait pas de doute, le peintre d'Alcoy adoptant un point de vue dépourvu d'ambiguïté politique.

Il lui fallut quasiment dix ans pour réaliser cette toile qui laisse sur celui qui la contemple un sentiment d'émotion sincère et profonde.



Ramón Casas,  
*La charge*,  
1899-1900,  
huile sur toile,  
298 x 475 cm,  
Musée d'Art Moderne d'Olot, Catalogne.

## La charge

C'est le prolétariat qui fait irruption dans la peinture. Cette toile du peintre catalan Ramón Casas met clairement en scène la répression d'une manifestation ouvrière par la Garde Civile, institution créée en 1844. Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, Barcelone devient un important centre industriel qui attire une masse de travailleurs venus notamment des terres du sud de l'Espagne. Les idées anarchistes de Proudhon et de Bakounine trouvent un terrain propice à leur diffusion au sein de cette classe ouvrière qui ne cesse de grossir. La grève et la manifestation constituent autant d'armes de conquête sociale pour ces travailleurs du textile ou de la métallurgie dont la journée de travail excède encore dix heures. Leurs conditions de travail sont souvent déplorables. En 1890, 16 000 ouvriers de Barcelone se mettent en grève afin d'apporter leur soutien à leurs camarades de la ville catalane de Manresa, victimes du lockout exercé par le patronat. Entre 1890 et 1910, des vagues de grèves et même d'attentats anarchistes déferlent sur la capitale catalane. Les affrontements avec la force publique, chargée de protéger les intérêts de la bourgeoisie industrielle, sont fréquents. Parfois, de véritables batailles rangées se produisent, avec leur cortège de victimes, voire de morts parmi les manifestants. La scène représentée au premier plan ne laisse aucun doute à cet égard puisque l'homme au sol est sans doute tombé sous les coups de sabre portés par le Garde Civil à cheval. Est-il mort ou simplement blessé ? Quoi qu'il en soit, la violence de la répression est indéniable. En outre, la toile ne s'inscrit dans aucun espace géographique concret, il s'agit d'un paysage industriel avec les cheminées d'une usine au dernier plan. On pense à Barcelone et au quartier de *La España industrial*. Quant aux couleurs rougeoyantes du ciel qui laissent entrevoir une trouée bleue (un espoir ?), elles semblent faire écho au motif représenté par le peintre. A la même époque, le peintre valencien Antonio Fillol avait représenté les conséquences de la répression sanglante exercée par la Guardia civile dans un tableau très réaliste intitulé *Après l'escarmouche*.

Bien que sur le tableau figure la date de 1903 à côté de la signature de l'artiste, Ramón Casas l'a peint avant, probablement en 1899, car on sait qu'il voulut le présenter à l'Exposition Universelle de Paris de 1900. En vain car la commission espagnole refusa de le sélectionner. Le thème de cette œuvre dérangeait certaines consciences. En revanche, quatre ans plus tard, Casas obtint une médaille de première classe lors de l'Exposition Générale des Beaux-arts de 1903 et l'État espagnol se porta acquéreur du tableau à cette occasion. Ramón Casas peut être légitimement considéré comme l'un des meilleurs peintres espagnols de ce tournant de siècle. C'est en quelque sorte un passeur de siècles. Il apparaît comme le digne représentant de ce courant artistique dénommé *Modernisme catalan* (Art Nouveau) et qui fit entrer la peinture

espagnole dans son destin moderne. La peinture d'histoire classique se trouve dorénavant quasiment reléguée aux oubliettes de l'art.

Cette thématique sociale nouvelle apparaît aussi dans la peinture française de la même époque puisqu'en 1902, André Devambez peignait *La charge*, un beau tableau dans lequel la police disperse sans ménagement une manifestation sur les grands boulevards parisiens.

Créditos fotográficos

Imágenes cedidas por:

Museo del Prado: págs. 12, 13, 16, 17, 23, 24, 26, 27, 33, 36, 47, 56, 59, 65, 73, 75, 78, 81, 83, 85, 90

(también es la imagen de portada).

Colección del Senado: págs. 39, 42, 50, 53, 70.

Archivo del Congreso de los Diputados: págs. 10, 62.

Museo Reina Sofía: págs. 30, 93.

Palacio de la Generalitat de Catalunya: pág. 18.

MNAC: pág. 19.

Museo de Bellas Artes de Castellón: pág. 25.

Museo de Bellas Artes de Valencia: pág. 29.

Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla: pág. 44.

Colección Fundación Bancaja: 67.

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: pág. 87.





EMBAJADA  
DE ESPAÑA  
EN FRANCIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN



EMBAJADA  
DE ESPAÑA  
EN FRANCIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

# Quand les artistes peignaient l'Histoire de l'Espagne

Stéphane Pelletier

anexo a Calanda nº 7, año 2012



Edición bilingüe: versión española de Carlos Lázaro Melús

'12 octubre

[educacion.gob.es](http://educacion.gob.es)

Catálogo de publicaciones del Ministerio:  
mecd.gob.es/  
Catálogo general de publicaciones oficiales:  
publicacionesoficiales.boe.es

**ANEXO A CALANDA**  
**Revista didáctica de la acción educativa española en Francia**

Autor del original francés  
*Quand les artistes peignaient l'Histoire de l'Espagne*  
**Stéphane Pelletier**

Versión al español  
**Carlos Lázaro Melús**

**Editor**  
**José Luis Ruiz Miguel**

**Anexo al número 7, año 2012**



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE**

Subsecretaría

Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita: © SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Embajada de España en Francia

Edición: octubre de 2012

NIPO: 030-12-362-8 (en línea)

ISSN: 1962-4956

Foto de portada: Ejecución de Torrijos y sus compañeros en la playa de Málaga, de A. Gisbert. Museo del Prado

Diseño y maquetación: Antonio Ramos

## Primera parte:

### Orígenes y evolución de la pintura de historia en España

1. La pintura de historia: hacia una iconografía nacional.
2. La importancia de quienes hacían los encargos.
3. El sustrato ideológico.
4. España, una nación católica.
5. El crepúsculo de un género.

## Segunda parte:

### Las obras en su contexto de realización

*La muerte de Viriato*, José de Madrazo.

*El último día de Numancia*, Alejo Vera.

*La conversión de Recaredo*, Antonio Muñoz Degraín.

*La batalla de las Navas de Tolosa*, Francisco de Paula van Halen.

*Retrato de Fernando III*, anónimo.

*La expulsión de los judíos de España*, Emilio Sala y Francés.

*La rendición de Granada*, Francisco Pradilla.

*Cristóbal Colón en el monasterio de La Rábida*, Eduardo Cabo de la Peña.

*Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, Eduardo Rosales.

*Juana la Loca*, Francisco Pradilla.

*Ejecución de los comuneros*, Antonio Gisbert.

*Carlos V en Yuste*, Miguel Jadraque.

*La expulsión de los moriscos en Vinaroz*, Pere Oromig y Francisco Peralta.

*La batalla naval de Lepanto*, Juan Luna y Novicio.

*La rendición de Juliers*, José Leonardo.

*La rendición de Breda*, o el cuadro de *Las Lanzas*, Diego Velázquez.

*Auto de fe en la plaza Mayor de Madrid*, Francisco Rizi de Guevara.

*El dos de mayo de 1808*, Joaquín Sorolla.

*El dos de mayo de 1808*, Francisco de Goya.

*El tres de mayo de 1808, o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*,  
Francisco de Goya.

*Escena de Inquisición*, Francisco de Goya.

*Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, Antonio Gisbert.

*La carga*, Ramón Casas.

## preámbulo

España es un país europeo con un rico pasado plurisecular. Y su historia no ha dejado indiferentes a los pintores del Sur de los Pirineos. Hay que precisar que al menos durante tres siglos la pintura de historia gozó de un protagonismo innegable y que era frecuente encontrar reflejados en los lienzos los grandes acontecimientos o los protagonistas legendarios de la Historia de España. Se trataba de obras realizadas por encargo. En un primer momento fueron encargos casi exclusivamente de los reyes, pero con el tiempo pasaron a ser más ampliamente institucionales.

El lector encontrará en este libro cuadros célebres de los grandes maestros de la pintura española, pero también podrá descubrir obras de artistas menos conocidos. Si la pintura de historia predominó en la escena artística durante mucho tiempo, en el caso de España su apogeo se sitúa esencialmente en el siglo XIX. No será de extrañar por lo tanto que la mayor parte de los cuadros analizados aquí pertenezcan a este período.

En ningún modo es mi deseo emprender rehabilitación estética alguna de una expresión artística minusvalorada durante mucho tiempo, incluso aunque goce hoy en día de un nuevo impulso, como demuestra el éxito de las exposiciones que se organizan a ambos lados de los Pirineos sobre pintores considerados hace tiempo como excesivamente academicistas. Sin embargo, sería lamentable ignorar un género que supo producir obras de calidad como *Las Lanzas* o *La Rendición de Breda* de Velázquez, o las dos telas de Goya, *El Dos de mayo de 1808* y *El Tres de mayo*, que constituyen, sin ningún tipo de duda, un punto de referencia y un modelo. No son muchos los cuadros de historia que alcanzaron este grado de maestría en pintura. No obstante, de los límites que imponía el academicismo surgían de vez en cuando interesantes creaciones que conviene insertar en el contexto político, social e ideológico de la época que las vio nacer. La importancia del lugar que ocupa la pintura histórica en el seno de la historia del arte español, aunque solo sea cuantitativamente, así como los estrechos lazos que ésta última mantiene con la historia cultural de la España contemporánea, conforman los ejes de reflexión de este libro.

La primera parte versa sobre la eclosión, la evolución de la pintura histórica y su declive progresivo en los albores del siglo XX.

La segunda parte propone un análisis de veintitrés obras, elegidas entre las más emblemáticas de este estilo, proponiendo al lector un viaje a través de la historia de España de la mano de sus pintores.

Las reproducciones respetan una periodización clásica, desde los primeros tiempos de la historia con Viriato y el sitio de Numancia, pasando por la Edad Media y la Edad Moderna hasta el final del siglo XIX, período de profundo desinterés y abandono de la pintura de historia. Teniendo en cuenta que se trata de una producción pictórica de dimensiones considerables, ha sido necesario hacer elecciones; elecciones que son necesariamente subjetivas. Sin embargo, algunos períodos fueron más representados que otros por los pintores. No es de sorprender que el Siglo de Oro (siglos XVI y XVII) despertara un interés especial, tratándose de la época de la grandeza de la España imperial. El año 1808 y la Guerra de la Independencia contra la invasión napoleónica también dieron lugar a múltiples creaciones, desde Francisco de Goya hasta Joaquín Sorolla, por no citar sino a los artistas más célebres. Cada cuadro está acompañado por un comentario iconológico sobre el acontecimiento representado, así como sobre la lectura, la interpretación que el pintor propone del mismo. De un modo más general, el objetivo de esta obra consiste en dar a conocer cómo se concibió la fábrica pictórica del imaginario histórico español, como una “paleta nacional” que trae a escena un pasado reinterpretado, imaginado en tanto que portador de imágenes.

Esta obra pretende a su manera facilitar un mejor conocimiento de un rasgo singular del patrimonio artístico español, muy rico pero todavía mal conocido.

**Primera parte:**  
**Orígenes y evolución  
de la pintura de historia  
en España**



## 1. La pintura de historia: una iconografía nacional

Considerada desde el siglo XVII como el gran género o género mayor de la pintura occidental, la pintura de historia se irá eclipsando progresivamente a fines del siglo XIX en pro de sistemas de representación pictóricos que dejan de favorecer la representación de acontecimientos y la voluntad de inscribirlos en la historia. En España, el advenimiento –la coronación se podría decir a modo de guiño al célebre cuadro de Jacques-Louis David, *La coronación de Napoleón*– de la pintura de hechos o de acontecimientos históricos se sitúa precisamente en el siglo XIX. La explicación hay que buscarla en el estrecho vínculo que se crea en aquel momento con la noción de construcción nacional, de puesta en marcha del Estado-nación, que favorece la representación de temas concretos del pasado. Porque una nación es un universo de imágenes; en una palabra, un imaginario. Y la invención de cualquier nación exige la fabricación de un imaginario histórico en el que las representaciones del pasado sean fácilmente comprensibles para todos. Se crean así imágenes históricas que se convierten en imágenes verídicas de la historia con el objetivo de originar la adhesión de la comunidad nacional. Nada mejor que la representación plástica del pasado para crear un relato que se precie de ser coherente con los orígenes, a veces lejanos, de la nación. Según la historiadora Anne-Marie Thiesse<sup>1</sup>, especialista en la creación de las identidades nacionales, este proceso de formación de la identidad exigía que se estableciera el patrimonio de cada nación antes de difundir su culto. Los diferentes nacionalismos europeos se esforzaron en cubrir con la pátina del tiempo sus ficciones. De este modo, mutatis mutandis, los iberos son a España lo que los galos son a Francia, y Viriato de algún modo ejerce el papel de Vercingetorix ibérico, ya que ambas figuras míticas fomentaron los fantasmas patrióticos. El galo hirsuto o el ibero noble lucharon contra los romanos y de esta lucha tan alejada en el tiempo nació el mito. Hay que precisar que el siglo XIX marcó el principio de lo que algunos historiadores franceses han llamado la fábrica de los héroes nacionales, puesto que la creación de héroes y la idea nacional actúan en connivencia, siendo el héroe el representante de una colectividad o de una nacionalidad<sup>2</sup>. Podía tratarse de héroes, pero igualmente de heroínas: Mariana Pineda, por ejemplo, pintada sobre todo por Juan Antonio Vera e Isidro Lozano, o los grabados de Agustina de Aragón defendiendo Zaragoza sitiada por las tropas francesas, que aseguraron la difusión de su imagen de icono poco menos que nacional.

<sup>1</sup> *La création des identités nationales. Europe XVIII-XIXème siècle*, collection Points Histoire, 2001.

<sup>2</sup> *La fabrication des héros*, obra colectiva, Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

Es más, a la invención de la nación española también contribuía la creación de géneros literarios<sup>3</sup> –pensemos sobre todo en los célebres Episodios Nacionales del fecundo escritor realista Benito Pérez Galdós<sup>4</sup>– o artísticos, es decir, de diferentes formas de expresión o de creación. Así se explica el desarrollo de la pintura de historia a partir de fines del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX, ya que éste es el momento en el que el género pictórico se encuentra en consonancia con la ideología política dominante.



► Juan Antonio Vera, *Mariana Pineda en capilla*, 1862, Archivo del Congreso de los Diputados, Madrid.

A pesar de que hubo pintores de batallas con anterioridad, los historiadores del arte suelen situar el nacimiento de la tradición de la pintura de historia en el siglo XVII y la relacionan con pintores como Nicolás Poussin o Charles Le Brun, en el caso de Francia, o Diego Velázquez en España, cuya *Rendición de Breda* (más conocido como *Las Lanzas*), pintado en 1634-35, constituye un notable ejemplo del género, puesto que es mucho más que una pintura de batallas entre españoles y holandeses herejes. En efecto, Velázquez deja de lado la convención y el

<sup>3</sup> Se trata de la novela, género literario relativamente joven, que servirá como vector de difusión de una nueva visión del pasado. Ver Anne-Marie Thiesse, op. cit., capítulo 6.

<sup>4</sup> La editorial Destino de Barcelona ha decidido reeditar estas 46 novelas históricas, organizadas en cinco series, que constituyen un magnífico fresco de la España del siglo XIX.

énfasis inherentes a este tipo de representación para interesarse por lo que Claude Esteban llama “un modo de intercambio caballeresco” entre dos grandes capitanes que “conforman nuevamente la imagen inmemorial del valor y del honor”<sup>5</sup>. El mismo año, José Leonardo (1601-1653), un pintor aragonés de gloria más efímera que la del gran maestro sevillano<sup>6</sup>, realiza dos pinturas de historia para el Salón de Reinos del Casón del Buen Retiro en Madrid, inaugurado en diciembre de 1633: *La rendición de Juliers* y *La toma de Brisach*, cuya composición y cromatismo revelan claramente la influencia de Diego Velázquez. Los más grandes pintores del reinado de Felipe IV contribuyen a la decoración del Salón de Reinos, donde se encuentra el trono y tienen lugar las recepciones oficiales. La monarquía española encarga de este modo a Velázquez, al no menos conocido Francisco de Zurbarán, a Antonio de Pereda, al joven José Leonardo, incluso al pintor y fraile dominicano Juan Bautista Maíno<sup>7</sup>, así como al pintor de cámara de la corte, Vicencio Carducho, cuadros de gran formato que han de representar los hechos de armas más notables del reino de Felipe IV y de la política que había puesto en marcha quien aún es su valido, pero que caerá pronto en desgracia, don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares. Finalmente, se seleccionan doce lienzos para ser expuestos en el Salón de Reinos, al lado de temas mitológicos (*Los trabajos de Hércules*, pintados por otro gran sevillano, Francisco de Zurbarán, fundamentalmente pintor del universo conventual y del silencio y por tanto mucho menos inspirado por la mitología) y de retratos ecuestres de la familia real. La decoración de este salón real constituye indudablemente un momento clave de la pintura de historia española, pues se acude a los mejores pintores del reino para plasmar en los lienzos la valentía de los ejércitos y de los generales en la defensa de los intereses de la belicosa España católica del rey Felipe IV<sup>8</sup>. De toda la dinastía española de los Habsburgo, el mecenazgo artístico de Felipe IV fue incuestionablemente el más importante, como demuestra la estrecha relación entre el monarca y Velázquez, como destacó Bartolomé Bennassar en su biografía del pintor sevillano<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Claude Esteban, *Trois Espagnols, Velázquez, Goya, Picasso*, Farrago, Tours, 2000, pág. 24.

<sup>6</sup> José Leonardo (1605-1656) es un pintor castellano cuya carrera fue más bien breve debido a una enfermedad mental degenerativa.

<sup>7</sup> El museo del Prado le dedicó una hermosa retrospectiva en otoño de 2009. Cf. Catálogo de la exposición: *Juan Bautista Maíno 1581-1649*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009.

<sup>8</sup> Sobre el diseño iconográfico del Salón de Reinos, nos remitimos a Bartolomé Bennassar, *Les lances de Breda de Velasquez*, Collection *Une oeuvre, une histoire*, Armand Colin, París, 2008, así como a Jonathan Brown, *El Salón de Reinos in El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000.

<sup>9</sup> B. Bennassar, *Velasquez*, Editions de Fallois, 2010.



► Diego Velázquez, *Retrato ecuestre de Felipe IV*, detalle, 1634-35, Museo del Prado.

La pintura de historia no se limita a las escenas de batallas victoriosas, a la representación de la guerra. Se plasman también escenas en las que otro tipo de historia está presente, como en el cuadro de Francisco Ricci de Guevara titulado *Auto de fe en la plaza Mayor de Madrid* (1683) y que retoma un par de siglos más tarde el tema de la obra del pintor castellano Pedro Berruguete<sup>10</sup> *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, de 1495 (fruto de un encargo del monasterio dominicano de Santo Tomás de Ávila). Era de todo punto lógico que en un

<sup>10</sup> Pedro Berruguete encarna la influencia italianizante en la pintura española (pasa un tiempo en Urbino en la corte de Federico de Montefeltro): dominio de la perspectiva, de la iluminación, etc. Nos remitimos a Pascal Torres Guardiola, *La peinture en Espagne du XVème au XXème siècle*, PUF, 1999.

contexto religioso profundamente impregnado del espíritu del Concilio de Trento y de los preceptos de Carlos Borromeo, arzobispo de Milán, sobre las imágenes sagradas, la lucha contra la herejía y la apostasía constituyera una de las fuentes de inspiración de la pintura de historia. La explicación hay que buscarla en el hecho de que es esencialmente la iglesia post-tridentina triunfante quien impulsa los nuevos proyectos iconográficos en esta España imperial sometida al dogma de la piedad (pensemos en el magnífico San Serapio, de Francisco de Zurbarán realizado como parte del encargo del convento de la Merced en Sevilla). En consecuencia, la producción cuantitativa de la pintura de historia stricto sensu, es decir, limitada a los episodios propiamente históricos, es inferior a la de los cuadros de inspiración religiosa que reflejan la historia sagrada o incluso escenas tomadas de la mitología greco-latina.



► Pedro Berruguete, *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, 1495, Museo del Prado.

Si la noción de pintura de historia está profundamente unida a la herencia del Renacimiento humanista, a partir del siglo XVIII su esencia evoluciona hacia el academicismo ya que la Academia de pintura establece sus bases teóricas. En España, el siglo XVIII es el momento en el que se crean las academias. En el contexto que nos ocupa, esta expresión artística depende de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que fija, desde su creación definitiva en 1752<sup>11</sup> bajo el reinado de Fernando VI, las normas y los modelos en materia de representación pictórica y que constituye, por consiguiente, un pasaje obligado para cualquier pintor que desee contar con reconocimiento oficial. La Academia de Bellas Artes se fundó para *promover el estudio de las Tres Nobles Artes: la pintura, la escultura y la arquitectura, estimulando su práctica y desarrollando el buen gusto artístico a través del ejemplo y la doctrina*. En origen, el cuadro de historia surge como un ejercicio puramente académico ya que la Academia impone a los alumnos que se presentan a las pruebas de admisión una lista de temas dignos de ser representados. La pintura de historia no puede limitarse a una imitación de la realidad, debe representar una acción humana ejemplar, la escena elegida debe ser tratada por el pintor con una perspectiva dramática. Las figuras representadas expresan de este modo sentimientos universales e identificables que pertenecen a la historia de España. Como preconizaba Francisco de Mendoza en su célebre *Manual del pintor de historia*, publicado en 1870, el cuadro debe componer *una página de historia que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea; por bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra*.<sup>12</sup> A partir del siglo XVIII, se confirma una predominancia de los temas inspirados en la historia de la nación sobre los temas de inspiración greco-romana o de carácter estrictamente religioso. Se podría decir que sobre el lienzo, los pastores de la Arcadia pintados por Poussin tienden a ceder el puesto, o, por lo menos, a compartir el espacio pictórico con los Comuneros de Castilla que se alzaron contra la política del emperador Carlos V o con los héroes del liberalismo español, entre los que resalta como figura emblemática de la primera mitad del siglo XIX José María de Torrijos.<sup>13</sup>

Sin embargo, sería erróneo pensar que la pintura de historia no sufrió evolución alguna. Como cualquier género artístico que se asiente en el tiempo, esta última se enriqueció enormemente con múltiples aportaciones exteriores. De categoría extremadamente codificada, con el tiempo llegó a ser un género más bien híbrido que los mejores pintores impregnaban con su

<sup>11</sup> La inauguración oficial tuvo lugar el 12 de abril en el Gran salón de la Casa de la Panadería en Madrid. En cuanto a la creación y los primeros decenios de esta institución, es de referencia C. Bedat, *L'Académie des beaux-arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974, citado por Carlos Reyero, *La pintura de historia en España*, cuadernos Arte Cátedra, 1989.

<sup>12</sup> *Manual del pintor de Historia*, Fontanet, Madrid, 1870.

<sup>13</sup> El cuadro figura en la portada del libro.

personalidad y su talento, como fue el caso de Francisco Pradilla<sup>14</sup> o de Antonio Gisbert, pintores muy injustamente desconocidos fuera de España.

Por lo tanto, no se puede hablar fidedignamente de estanqueidad a la hora de definir este género y esta reflexión es especialmente válida para el siglo XIX y sus últimas décadas, que ven aparecer evoluciones artísticas destacables. Pero ya con Francisco de Goya, el gesto heroico militar se ve relegado para dejar paso a personajes cotidianos que hacen, de algún modo, irrupción en la pintura de historia. Se establece así una relación inédita entre el cuadro y el espectador. Esta observación se aplica perfectamente a sus dos obras maestras del Museo del Prado que son *El dos de mayo de 1808* y *El tres de mayo de 1808*, que Goya pintó tras la invasión napoleónica de España y la terrible guerra de la Independencia que se prolongó durante seis años. Se trataba de un encargo procedente de la Casa Real y fue un deseo expreso del rey Fernando VII, más específicamente.

Si la pintura de historia encuentra en las grandes exposiciones que se organizaban en la Academia de San Fernando el marco preferente de su expresión, no es menos cierto que el Estado español, principalmente a través de las Cortes, importantísima institución nacional, contribuye también enormemente a la difusión de esta pintura cuyo modo de expresión se encuentra más o menos sometido al academicismo en función de los artistas elegidos. En este sentido, Francisco Pradilla, cuya actividad creadora no se limitaba a la pintura de historia, consiguió encontrar un lenguaje pictórico personal, como lo había hecho antes que él el joven pintor catalán Mariano Fortuny<sup>15</sup>, del que carecen casi totalmente muchos pintores cuyas obras no llegan a desprenderse en la mayoría de los casos del corsé del academicismo. No es vano poner de manifiesto que hubo magníficos cuadros de historia y que el menosprecio que sufrieron a partir de fines del siglo XIX no hizo sino desacreditar injustamente todo un género. Por supuesto, los mejores cuadros son aquellos que consiguen superar el propio límite que supone ser una pintura de historia sometida a cánones estrictos y castradores. En este sentido, el filósofo y brillante crítico de arte que fue Hyppolite Taine escribía sobre Jean Auguste Dominique Ingres que algunos le habían reprochado erróneamente su academicismo sin comprender

<sup>14</sup> Francisco Pradilla Ortiz fue un pintor célebre en su tiempo; la rica colección privada Orts-Bosch incluye particularmente varias de sus telas, entre las que destaca un *Estudio de lirios y rocas*, prueba de su talento de pintor paisajista, así como una escena de género titulada *Lavanderas italianas*, en la que Pradilla Ortiz hace prueba de un innegable dominio del cromatismo que encontramos en *Doña Juana la Loca*.

<sup>15</sup> Se puede tener acceso directo a ciertos cuadros del pintor de Reus en el MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) en Barcelona. La gran exposición sobre Mariano Fortuny organizada en 2004 por esta institución catalana posibilitó el acercamiento a la riqueza creativa de este artista: pinturas de historia, retratos, escuela orientalista de la que es exponente el magnífico *Askari* de 1860 o también *Los hijos del pintor en el salón japonés*, de 1874. Es de referencia el destacable catálogo de esta exposición: Mariano Fortuny, MNAC, 2004.

su profunda originalidad<sup>16</sup>. Sin llegar a retomar al pie de la letra esta apreciación del autor de *Filosofía del arte*, aparece en *Doña Juana la Loca ante el sepulcro de su esposo* pintado por Francisco Pradilla el sello de un estilo personal, auténtico, que emana de la capacidad del pintor aragonés para traducir la desesperanza profunda de la reina que no se separará del ataúd de su esposo, Felipe el Hermoso, hasta su lugar de entierro. En este cuadro, Francisco Pradilla trasciende el monocromatismo recomendado por las normas dictadas por Francisco Mendoza a través de la alternancia de colores cálidos y fríos. Precisamente es esta alternancia de tonos lo que contribuye a crear ese halo mágico tan romántico que emana del conjunto del cuadro. La tela supuso para su autor la merecida recompensa de la medalla de honor en la Exposición nacional de pintura de 1878. Sobre este mismo tema, debemos a Lorenzo Vallés un cuadro de gran formato (328 x 313 cm), realizado en 1866, *Demencia de doña Juana de Castilla*<sup>17</sup>, en el que la reina está representada como escolta tenaz y permanente del cadáver de su marido adorado. El pintor traduce de maravilla la demencia de la reina que está convencida de que éste último está a punto de despertarse y que no se halla, en ningún caso, muerto. Lorenzo Vallés puede ser considerado como uno de los grandes maestros de la pintura de historia española, a pesar de que el conocimiento del conjunto de su obra sea un tanto restringido. Francisco Pradilla no podía ignorar la existencia de este cuadro cuando estaba realizando su propia versión de *Doña Juana la Loca* puesto que la realizó once años más tarde.



► Lorenzo Vallés, *Demencia de Juana de Castilla*, 1866, Museo del Prado.

<sup>16</sup> Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Hermann Editeurs, 2008.

<sup>17</sup> Expuesto en el Museo del Prado desde la apertura en 2008 de las nuevas salas dedicadas a la pintura española del siglo XIX.



## 2. La importancia de quienes encargaban las pinturas

El papel de quienes hacían los encargos siempre ha sido fundamental en la historia del arte. La pintura de historia, quizá más que cualquier otro género, no escapa a esta regla. En un primer momento, durante el Siglo de Oro, fue la monarquía de los Habsburgo quien únicamente encargaba pinturas de historia. La victoria en la batalla de Lepanto de las armadas católicas, aliadas contra los mahometanos supuso la creación de unas cuantas obras notables; pensemos en este caso en los dos cuadros que Tiziano realizó para Felipe II, entre 1571 y 1575. Tras Felipe II, ya conocemos el papel que jugó el mecenazgo de Felipe IV a través de la construcción del Salón de Reinos a partir de 1630. En el siglo XIX, la monarquía de Isabel II (su reinado comenzó en 1843 y duró hasta 1868) y más tarde, en la época de la Restauración monárquica, a partir de 1874, instituciones como el Senado o el Congreso de Diputados contribuyeron a perpetuar la tradición de la pintura de historia cuyo auténtico esplendor se remonta al siglo XVIII, es decir al momento de la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En España, como en el resto de Europa, el siglo XVIII marca el impulso inicial de este género académico que no es, consecuentemente, ni propiamente español, ni se encuentra circunscrito exclusivamente al siglo XIX. La Academia de Bellas Artes, creada por mandato de Felipe V y de su esposa Isabel de Farnesio, garantiza la continuación de la tradición mediante una enseñanza

oficial, normativa en el fondo. A mediados del siglo XIX, en 1853 exactamente, la reina Isabel II firmaba el decreto que instituía las exposiciones nacionales de Bellas Artes. La primera tuvo lugar en Madrid en 1856 y posteriormente tuvieron lugar cada dos años, para finalmente pasar a celebrarse cada tres. Entre 1856 y 1900 se suceden diecisiete exposiciones en las que el género histórico predominaba incuestionablemente; tales exposiciones favorecieron de algún modo el desarrollo de un nacionalismo artístico. La edad de oro de la pintura de historia se sitúa entre 1850 y 1880, con una producción impresionante desde el punto de vista cuantitativo; se realizaron en este intervalo cientos de cuadros y el grabado se utilizaba para difundir en masa este arte académico.



► Federico de Madrazo, Isabel II reina de España, Museo del Prado, Madrid.

En este contexto, la reina Isabel II encarga a tres pintores diferentes, Francisco de Paula Van Halen, Francisco Galofre Oller y Francisco de Mendoza, obras que representaban diferentes episodios de la vida de Isabel la Católica para decorar los diferentes salones de los palacios reales. Estos encargos respondían tanto a necesidades privadas como a una voluntad de proyección pública. Los encargos del Estado español tenían como primer objetivo la decoración monumental de los principales escenarios del poder, a saber, los edificios del parlamento ya citados, pero igualmente la de los lugares dotados de gran simbolismo para la nación, como la basílica de San Francisco el Grande de Madrid donde tenían lugar numerosas ceremonias oficiales (esta iglesia madrileña incluso sirvió durante algún tiempo como panteón nacional). En cuanto a la obra maestra de Antonio Gisbert titulada *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1887-1888), respondía a un encargo del gobierno liberal presidido en aquel momento por Práxedes Mateo Sagasta, con el fin de ilustrar la defensa de las libertades a través del martirio del general liberal José María de Torrijos. Defensa de las libertades muy teórica, cuando es conocida la represión que este mismo gobierno ejerció contra el movimiento obrero en plena estructuración en aquel momento. Pero ése es otro debate (nos remitimos al cuadro de Ramón Casas *La carga*, que se analiza en la segunda parte de la obra). Un real decreto firmado por Alfonso XII estipuló incluso que el cuadro de Gisbert fuera expuesto en el Museo del Prado para servir como ejemplo para las generaciones futuras. En síntesis, se deseaba una pintura instructiva y didáctica donde las hubiera. Habrá que esperar hasta 2009 para que este cuadro encuentre su lugar de pleno derecho en el gran museo madrileño, donde se puede contemplar actualmente en las salas dedicadas a la pintura española del siglo XIX.

Por otro lado, las diputaciones provinciales también efectuaban a su vez numerosos encargos de pinturas de historia, como la Diputación de Barcelona, que encargó a Mariano Fortuny el lienzo de gran formato *La toma de Tetuán*, con la intención de que el cuadro exaltara la grandeza de la conquista y colonización del Rif marroquí por las tropas españolas, capitaneadas por el General Prim contra el sultán de Marruecos. ¿No era necesario que las escasas empresas coloniales emprendidas en el siglo XIX por una España en pleno declive en el plano internacional encontrasen su eco en el arte oficial para asegurar su difusión? Mariano Fortuny aceptó desempeñar el papel de cronista gráfico de la guerra colonial en Marruecos de 1860. Este mismo año pintó *La batalla de Wad-Ras*, conservada en el Museo del Prado y que recuerda *La prise de la Smalah d'Abd-el-Kader*, realizada por el pintor francés Horace Vernet en 1845 (expuesta en el castillo de Versalles). Si nos atenemos a la producción de Mariano Fortuny, éste compuso otro lienzo que exaltaba un pasado catalán más lejano, ya que se remontaba hasta las conquistas del condado de Barcelona en la Edad Media: *Ramón Berenguer en el castillo de Foix*. Del mismo modo que en la pintura castellana, la voluntad didáctica quedaba patente puesto que el cuadro debía ilustrar un episodio simbólico, un acontecimiento clave de la historia medieval catalana. Sin embargo, conviene tener en cuenta la dimensión propia de Cataluña

(y, en menor medida, del País Vasco y de Galicia) que ve afirmarse en el último cuarto del siglo XIX una aspiración de autonomía regional. En este sentido, la pintura catalana, en relación con las demás formas de expresión artística como la poesía de Jacinto Verdaguer en un primer momento y más tarde la de Joan Maragall, contribuye plenamente a la valoración y al despertar, o al retorno al estado latente para algunos, de la consciencia regional. El mismo espíritu regionalista parece vivir en algunas pinturas de historia de gran formato que adornan actualmente la escalera de honor de la Universidad Central de Barcelona.



► Mariano Fortuny,  
*Ramón Berenguer en el castillo de Foix*, 1856,  
© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
Barcelona. Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristà.

Si, a título privado, la gran burguesía encarga pinturas de historia, se trata en la primera mitad del S. XIX de un fenómeno más bien marginal; los pedidos que surgen de la alta sociedad se orientan más bien hacia otras temáticas, sin duda más propicias a un uso privado de la pintura, como los numerosos retratos individuales o de familia que adornan las paredes de las mansiones de las grandes ciudades españolas. En la segunda parte de este siglo, aparecen cuadros de historia de pequeño formato que responden a encargos privados. Este fenómeno, de limitada extensión, podía corresponder a un deseo de hacer ostentación de una adhesión a los ideales nacionales, una voluntad deliberada por parte de ciertas élites políticas y económicas de demostrar que se sentían ligados a la historia nacional. Sea como fuere, es innegable que

hasta finales del S. XIX, la Corona y el Estado son, principalmente, quienes hacen pedidos de pinturas de historia, mucho más que esta clase social emergente que es la burguesía industrial y financiera tan bien descrita por el novelista catalán Narcís Oller en su novela *La fiebre del oro* (*La febre d'or*), publicada en 1892.



► Mariano Fortuny, *La matanza de los Abencerrajes*, 1870, óleo sobre lienzo 73,5 x 93,5 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

### 3. El sustrato ideológico

El desarrollo de la pintura histórica en el siglo XIX no se comprende sino en función de un contexto ideológico impregnado de nacionalismo español ya que esta expresión artística particular aparece como reflejo de la consciencia nacional en el momento de la tentativa de puesta en marcha del Estado-nación. ¿Tentativa? Contrariamente a Francia, la “Gran Nación” surgida de la Revolución Francesa, España casi nunca había sido hasta aquel momento un Estado nacional. Por ello, la tarea no era en absoluto sencilla. La nación, en tanto que comunidad de adhesión, se fundamenta en una historia común que puede buscar su fuente en criterios tanto históricos, geográficos y étnicos como culturales. En consecuencia, la idea nacional es una construcción imaginaria formada a base de imágenes y de relatos. Esta empresa se cimenta en la transformación del pasado en un narración coherente (algunos historiadores franceses hablan de la “novela nacional”), capaz de hacer de cada nación concreta el tema único de la identidad colectiva frente a otros imaginarios posibles. En este sentido, la historiografía del momento jugará un papel importante al fijar los momentos clave de la historia de España, al elaborar un relato continuo, con la salvedad de algunas vicisitudes, de esta misma historia. El siglo XIX español ve cómo se suceden las reediciones de la *Historia general de España* del padre jesuita Juan de Mariana, redactada en latín en 1592 (*De rebus Hispaniae*), mientras que la primera edición en castellano data de 1601. Esta obra constituyó, de hecho, la referencia en materia de historia de España durante varios siglos. Se trata ante todo de una historia principalmente de acontecimientos, pero también moral, puesto que el autor propone en ella una lectura de la historia de España a través de lo que a él le parecen ser los grandes episodios históricos desde los orígenes hasta la muerte del rey Fernando de Aragón en 1516: Numancia, Sagunto, el largo proceso de la Reconquista, las conquistas del rey Fernando III, la toma de Granada... Son precisamente estos acontecimientos fundadores de la nación los que constituirán los temas de representación favoritos de la pintura de historia española del XIX. Paralelamente a este manual de historia que contaba con más de doscientos años de existencia, debemos al liberal católico Modesto Lafuente Zamalloa otra *Historia general de España*, redactada entre 1850 y 1867 y cuyo éxito fue casi inmediato: se considera que esta obra figura entre las más leídas de la segunda mitad del siglo XIX. Los casi treinta volúmenes de esta *Historia general de España* representan una obra esencial en la formación de la consciencia nacional al inscribir el autor la historia de España en la continuidad y en la unidad nacional y religiosa, subestimando un poco la historia de los territorios de la corona de Aragón en beneficio de Castilla. Esto era cuanto necesitaban los partidarios de un nacionalismo centralista, es decir, castellano ante todo, para que el éxito de la empresa estuviera asegurado ante sus ojos. La intención más general de Modesto Lafuente era dotar a sus compatriotas de una verdadera

consciencia nacional. Es el gran promotor de una historia nacional bajo el reinado de Isabel II. Asimismo, la *Historia de España* de Antonio Cabanilles, que daba mayor relevancia a los grandes hechos de la Edad Media, y la *Historia de los Reyes Católicos* de Andrés Bernaldez, publicada en 1856, sirvieron ambas de fuente de inspiración a los pintores españoles. Muy alejadas de una historiografía científica o epistemológica rigurosa, estas obras constituyeron la fuente de la que los principales representantes de la pintura de historia española obtuvieron la inspiración para responder a las exigencias de una nación que en aquellos momentos iba en busca de un pasado. Esta historia constituye un instrumento de identificación y de unión nacionales, es una historia a menudo mítica y legendaria, basada en sus héroes y en sus grandes hechos de armas, sus episodios clave<sup>18</sup>. Siguiendo esta lógica, estos diferentes relatos de la historia española hacían caso omiso de las “pequeñas vidas” de hombres y mujeres comunes para quienes la construcción del Estado-nación no era ni la menor de sus preocupaciones cotidianas.

El paso de la página de historia al lienzo es muy rápido. Lo que proponen José Casado del Alisal, Antonio Gisbert, Francisco Pradilla o Eduardo Rosales es, de algún modo, una “Historia ilustrada de España”, lo mismo que hicieron sus homólogos franceses Antoine-Jean Gros (pintor oficial de la epopeya napoleónica y discípulo de Jacques-Louis David) Horace Vernet (realizó importantes pedidos para Louis-Philippe) o Paul Delaroche, que desarrolló el contenido sentimental de la pintura de historia con la teatralidad y la grandilocuencia que lo caracteriza. Paul Delaroche influyó esencialmente en Casado del Alisal y Rosales.

---

<sup>18</sup> *Nations en quête de passé*, dirigida por Carlos Serrano, Iberica-Essai, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2000. No se puede dejar de señalar que los autores de esta obra reprodujeron el cuadro de Francisco Pradilla, *La rendición de Granada*, en la portada, prueba evidente de que la pintura de historia del siglo XIX participó activamente en esta búsqueda del pasado español.

## 4. España, nación católica

La pintura de historia se irá afirmando a lo largo de todo el siglo XIX como un potente vector de desarrollo del concepto de nación centralizadora, garantizada por el Estado liberal. La unidad de España aparece en el centro de las preocupaciones políticas: ahora bien, para el historiógrafo liberal del siglo XIX, el nacimiento de la nación española se remonta a los visigodos y sobre todo a la conversión del emperador Recaredo, en 587, quien abjura del arrianismo (herejía propagada en el siglo III que negaba la divinidad de Jesucristo y rechazaba el dogma de la Santísima Trinidad) para abrazar la fe cristiana. Del mismo modo que Recaredo, otra figura histórica visigoda, incentivó el impulso pictórico nacionalista encargado de plasmar un pasado legendario, como atestigua la tela de Juan Antonio de Ribera y Fernández, Wamba renunciando a la corona, pintada hacia 1819 y que representa con una intensidad dramática evidente, digna de las mejores realizaciones neoclásicas de Jacques-Louis David, el acto de abdicación del rey visigodo de Toledo<sup>19</sup>. En esta ocasión, hay que precisar que se trata, ni más ni menos, de una adecuación perfecta del pensamiento liberal al arte pictórico. Agustín Argüelles, uno de los padres de la primera constitución liberal, promulgada en Cádiz en 1812, ¿no declaró que *los españoles fueron en la época de los visigodos una nación libre e independiente?*<sup>20</sup>



► Juan Antonio Ribera, *Wamba renunciando a la corona*, 1819, Museo del Prado.

<sup>19</sup> Juan Antonio de Ribera es el autor de un cuadro más célebre: *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma* (1806). Fue alumno de J.L. David, quien veía en él a uno de sus mejores discípulos.

<sup>20</sup> Citado por Santos Julià, *Historia de las dos Españas*, Taurus, 2005, pág. 32.

En el marco de esta construcción a la vez ideológica y estética, la pintura académica contribuye, si no a la creación, al menos a la afirmación y a la difusión de las grandes figuras míticas en torno a las cuales la Nación española intenta constituirse. Es el caso de Viriato en el cuadro de José de Madrazo, *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*, que traduce, en un estilo fuertemente neoclásico, la resistencia de este célebre ibero contra las tropas romanas. No hay que precisar que el acento se pone en el espíritu de resistencia patriótica. De nuevo la influencia estética de Jacques-Louis David o de su discípulo Jean-Auguste-Dominique Ingres está patente ya que es imposible dejar de pensar en el célebre *Juramento de los Horacios* del primero o en el espléndido *Aquiles recibiendo a los embajadores de Agamenón* del segundo. La ciudad de Numancia, cuyos habitantes se opusieron tenazmente a la conquista romana, constituye igualmente el tema de un cuadro pintado en 1881. Este mito nacional, que había inspirado tiempo atrás a Miguel de Cervantes una tragedia (*La Numancia*) es retomado por Alejo Vera en la más pura tradición romántica ya que el artista escenifica magníficamente el suicidio masivo de los numantinos ante los legionarios romanos que asedian la valerosa ciudad. La destrucción de Sagunto, la antigua Saguntum, constituye igualmente un motivo recurrente de esta pintura nacional. Además, la unión de los reinos cristianos en la lucha contra los musulmanes, don Pelayo como héroe de esta lucha sin tregua contra los invasores infieles, la figura del rey Fernando III el Santo, la batalla de Las Navas de Tolosa como unificadora de los reinos cristianos contra los mahometanos, constituyen otros tantos temas predilectos de esta pintura de historia española poderosamente didáctica e instructiva, puesto que se trata de ilustrar los grandes momentos de la historia de la Patria. Comparar no es razonar, pero el valor pedagógico de estas imágenes de historia no deja de recordar el papel que tuvo la pintura religiosa en la época de la Contrarreforma. Es sobre todo el reinado de los Reyes Católicos, a finales del siglo XV, y la reina Isabel de Castilla, más particularmente, lo que da lugar a un número considerable de cuadros cuyo mensaje político reductor, pero sin embargo muy claro, es el de la unidad de España. Una España que se presenta como unida en torno a la fe católica. Se puede citar entre las innumerables telas que reflejan esta temática el hermoso cuadro de Francisco Pradilla Ortiz, *La Rendición de Granada*, en el que el pintor no duda en trocar la verdad histórica al representar a la reina Isabel en primer plano cuando es sabido que se encontraba ausente en el momento de la capitulación del Reino Nazarí de Granada. Pero la verdad histórica importaba menos que el mensaje político o la verdad moral, tanto más cuanto que se trataba de un pedido del Presidente del Senado. Más ampliamente, la representación recurrente de Isabel la Católica durante el largo reinado de Isabel II (1843-1868) se carga evidentemente con un valor simbólico que tiene por objetivo legitimar la presencia de una mujer en el trono de una España en plena crisis carlista<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Los Carlistas eran partidarios acérrimos de la ley sálica que excluía a las mujeres de la sucesión a la corona.



Las grandes batallas que permitieron a España brillar en la escena internacional constituían una temática recurrente: Lepanto, por supuesto, que permitía la exaltación de un pasado glorioso, fue una batalla representada hasta la saciedad, como hizo, por ejemplo, Juan Luna y Novicio en 1887 con una versión cargada de movimiento. Más contemporánea es la representación de la primera victoria militar de los españoles contra los ejércitos franceses del general Dupont en la Batalla de Bailén. *La Rendición de Bailén* de José Casado del Alisal (1864) es un gran óleo sobre lienzo (338 x 500) muy conseguido que, en términos de matices cromáticos y de organización del espacio pictórico se inspira abiertamente en *La Rendición de Breda* de Diego de Velázquez y que figura entre las pinturas de historia españolas más interesantes. Sin embargo, la interpretación de este hecho histórico por Casado del Alisal pone de manifiesto una exageración, ya que el general español vencedor, Castaños, ¡se descubre ante los franceses Du Pont y Gobert que son los vencidos! En estas composiciones a menudo gigantescas, los pintores sólo dan una visión del campo de batalla en ocasiones excepcionales, focalizando la atención sobre un grupo de combatientes. En el cuadro de Casado del Alisal predomina una tonalidad dramática y realista. Casado había vivido bastante tiempo en París y su pintura aparece impregnada de la más pura tradición francesa; su estilo evoca a Girodet, Vernet o incluso Gérard. En 1880, Casado realizará otra tela, hoy considerada como su última obra maestra, *La leyenda del rey monje*, consagrada a la leyenda de la Campana de Huesca, donde predomina la figura sobrecogedora del rey Ramiro II de Aragón.



► José Casado del Alisal, *La leyenda del rey monje*, 1880, Museo del Prado.

Si la pintura de historia no es la expresión de un mensaje religioso propiamente dicho, la importancia de la religión católica en la historia española no podía sino dar lugar a un número considerable de representaciones pictóricas. Así, debemos a Emilio Sala un magnífico cuadro titulado sobriamente *La expulsión de los judíos* (1889) o a Gabriel Puig Roda una tela impregnada de una tonalidad dramática inherente al tema representado: *La expulsión de los moriscos* (1894). Se verifica, pues, una utilización del hecho religioso por los pintores de historia que anhelan poner de relieve la unidad de España en nombre de la religión católica. Nada sorprendente que Recaredo y Pelayo aparezcan como sendas figuras recurrentes en la pintura de historia del siglo XIX: la pintura vehicula un mensaje que es el de la unidad de los poderes religioso y político y que la Constitución de 1876, a la que Antonio Cánovas del Castillo dio vida, no desmentirá. Precisamente, le debemos al artífice de la Restauración monárquica en 1874 la transformación de la capilla de as Órdenes Militares de San Francisco el Grande en basílica nacional, diseñada como lugar de celebraciones oficiales y cuya decoración se confió al pintor Carlos Luis de Ribera. Más generalmente, esta nación española entonces en gestación necesitaba su propia liturgia, una escenografía de sus héroes y de sus propios mártires. Vercingetorix o Juana de Arco en Francia, Viriato o Isabel la Católica al Sur de los Pirineos... A cada nación, sus mitos fundadores y sus figuras tutelares.



► Gabriel Puig Roda, *La expulsión de los moriscos*, 1894. Propiedad. Diputación Provincial de Castellón. Museo de BB.AA. de Castellón.

## 5. El crepúsculo de un género

El declive progresivo de la pintura de historia se sitúa más o menos en los últimos lustros del siglo XIX y los historiadores del arte español consideran que el cuadro de Francisco Pradilla titulado *Cortejo del bautizo del príncipe don Juan*, pintado en 1910, representa el final de esta expresión artística. Pradilla hace prueba en él de un gran dominio del género, de un refinamiento sutil del dibujo y de una utilización notable del color, especialmente en los contrastes entre sombra y luz. Pero este cuadro no era un encargo oficial; tenía que servir como decoración de la vivienda de Luis de Ocharán y Mazas, un rico empresario y escritor vasco, amigo del pintor. Francisco Pradilla, que estaba considerado como el gran maestro de la pintura de historia desde el triunfo de *Doña Juana la Loca ante el sepulcro de su esposo*, contribuyó a renovar considerablemente el género de la pintura de historia, haciéndolo evolucionar hacia un estilo más decorativo y menos grandilocuente que en sus comienzos.



► Francisco Pradilla, *Cortejo del bautizo del príncipe don Juan*, 1910, Museo del Prado.

No obstante, a partir de 1899, el gran lienzo de Ramón Casas titulado sobriamente *La Carga* llevaba consigo el final inminente de la pintura de historia, tanto en el plano temático como en el del tratamiento realizado por el pintor catalán. Pero in fine lo que se plantea es la cuestión de la modernidad en sus aspectos contradictorios: en ruptura, pero también en continuidad, con la tradición. Si la temática elegida por Ramón Casas podía, por ciertos aspectos, inscribirse en el círculo de la pintura de historia, el tratamiento realista, casi naturalista, del evento situaba este cuadro en un sistema de representación moderno que ya no era el que había prevalecido hasta entonces. Finalmente, casi se puede decir que Ramón Casas no tiene

de pintor de historia más que el gran formato propio de este tipo de obras, puesto que su cuadro mide 299.5 x 474 cm. Ya en 1894 otra tela de Ramón Casas, conservada en el museo Reina Sofía de Madrid, *Garrote vil*, anunciaba esta evolución hacia una nueva estética que abandonaba progresivamente los grandes temas de la historia para interesarse por una historia más inmediata, de un tiempo presente en el que el pueblo comenzaba a encontrar su sitio como clase social. *El comité rojo*, cuadro magistral ejecutado en 1901 por otro pintor catalán, Luis Graner y Arrufi, confirmaba plenamente esta tendencia al representar un grupo de proletarios que asisten a la lectura de un diario revolucionario o, siempre del mismo artista, *La forja* (1894), en el que los proletarios cumplen con su dura labor para ganar el pan con el sudor de su frente, nunca mejor dicho<sup>22</sup>. En 1892, el proletariado es el tema central del lienzo de Vicente Cutanda titulado *Huelga de obreros en Vizcaya* así como el del cuadro de José Uría, *Después de una huelga*, pintado en 1895, ambos conservados en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Esta nueva tendencia que se manifiesta en este momento no se limita a España; los cuadros más intrínsecamente naturalistas pintados por Henri Gervex o Jules Bastien-Lepage, por no mencionar más que la pintura francesa, datan de la misma época. Igualmente en 1895, Joaquín Sorolla realiza un hermoso lienzo impregnado de realismo sobre las duras condiciones del oficio de mariner, *¡Y dicen que el pescado es caro!*



► Joaquín Sorolla, *Y dicen que el pescado es caro*, 1895, Museo del Prado.

<sup>22</sup> El pintor alemán Adolf von Menzel había realizado en 1875 una tela titulada *La forja o los nuevos cíclopes* que gozó de cierto éxito.

La pintura de historia, en cuanto arte sin relación directa con la sociedad de su tiempo, había comenzado su declive, sin lugar a dudas, como lo confirmaba el periodista y crítico de arte Jacinto Octavio Picón en las columnas de la prestigiosa y cuidada publicación *La Ilustración Española y Americana*, en 1897: “El cuadro de historia, si no está muerto, porque los géneros artísticos no mueren fácilmente, está pasado de moda”. La afirmación era irrefutable y la misma consideración podía aplicarse también a Francia, donde el arte académico se deslizaba cuesta abajo a marchas forzadas. En consecuencia, esta expresión artística, que había ocupado el primer plano de la escena española durante la práctica totalidad del siglo que se acababa, sucumbía poco a poco ante las pinceladas de artistas innovadores –aquellos que eligieron pintar la “vida moderna”– que más de un crítico encontró saludables. El hecho de que se tratara de una expresión prácticamente institucionalizada contribuyó profundamente a su descrédito a ojos de las vanguardias artísticas que surgen a fines del siglo XIX puesto que éstas desean hacer tabla rasa de toda la pintura neoclásica. El escritor y filósofo vasco Miguel de Unamuno llegará incluso a calificar la pintura de historia como “horrenda y deshonrosa”. Hay que precisar que en Francia, en la misma época, Émile Zola mantenía el mismo discurso. Vapuleaba y fustigaba en sus escritos críticos este arte académico que juzgaba de una mediocridad insalvable<sup>23</sup>. Si fuera preciso establecer una fecha, 1889 podría ser considerado como el año del acta de defunción de la pintura de historia, porque ese año el jurado internacional de la Exposición Universal de París ignoró todos los cuadros que pertenecían a este género y decidió recompensar otro tipo de pintura en la que predominara la temática social en vez de histórica. Así, el cuadro de Luis Jiménez Aranda *La sala del hospital en la visita del médico jefe* recibió una medalla de primera categoría. El surgir de la pintura llamada social corresponde al desarrollo paralelo del Realismo y, a fortiori, del Naturalismo en literatura. En este momento, los grandes novelistas españoles como Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas *Clarín*, Emilia Pardo Bazán o, con una vena abiertamente naturalista, Vicente Blasco Ibáñez, están redactando sus mejores textos. De aquí en adelante, y de modo más amplio, lo que se va a pintar es la vida moderna, obreros, ciertamente, pero también motivos contemporáneos del público, como estaciones, velocípedos o la orilla del agua, mientras que la pintura de historia prefería altezas reales y salones del trono, batallas y grandes personajes históricos, héroes nacionales. Los impresionistas liberan la pintura de las referencias cultas y permiten a todo el mundo apropiarse de su arte. La desaparición de la pintura de historia se debe a la vez a la falta de realismo que la caracterizaba comúnmente, pero también a su presencia excesiva en el marco de las exposiciones nacionales. En general, es durante las dos últimas décadas del S. XIX cuando la información sobre las nuevas tendencias artísticas aparecidas en Francia o en otros lugares se propaga en España, especialmente en Barcelona.

<sup>23</sup> Nos limitaremos con citar este comentario asesino a propósito de los pintores Juan Léon Gérôme y William Bouguereau, que Zola calificaba de “Caribdis y Escila de la pintura académica”.



► Antonio Fillol Granell, *Después de la refriega*, 1895, Museo de Bellas Artes de Valencia.

Además, la fotografía, la imagen mecanizada, por su lado directo y popular, en contacto con la actualidad y la historia, no hizo sino acelerar la decadencia de esta expresión pictórica cuya longevidad en España fue, sin embargo, excepcional. Finalmente, la pintura académica será vencida definitivamente en el terreno de la imaginería popular y del espectáculo por el cine. Si su declive y desaparición progresiva son innegables, el espíritu de la pintura académica deja, sin embargo, su impronta en el nuevo arte que nace a finales del S. XIX: el cinematógrafo adopta los héroes y las escenografías de esta pintura.

La pintura de historia obedecía a supuestos estéticos que eran, en gran medida, los de los artistas, los críticos y la opinión pública, término algo anacrónico, modelado por estos últimos. Este género pictórico es ante todo el reflejo de una época, de una sociedad en un momento dado de su evolución histórica. De ahí su interés, más allá de las cualidades estéticas de una u otra obra, del valor artístico de tal o cual autor. Sea como sea, el poder de atracción de esta pintura antiguamente calificada como encorsetada es real. Si bien no siempre despierta en nosotros una emoción artística, esta iconografía académica nos es relativamente familiar porque se ha perpetuado en cuanto material documental en los libros de historia, los diccionarios o las enciclopedias. Esta pintura nos habla como por instinto en la medida en que se parece a la imagen animada moderna *de la que es una de las matrices*<sup>24</sup>. Las imágenes de la pintura

<sup>24</sup> Sophie Cachon, *Peintres pompiers, la fin du purgatoire?*, Télérama n° 3175 del 20 de noviembre de 2010.

## Cuando los artistas pintaban la Historia de España

de historia se han instalado en una cierta memoria colectiva de los españoles, aunque esta afirmación sea indudablemente menos cierta para las jóvenes generaciones actuales.



▶ Ramón Casas, *Garrote vil*, 1893, Museo Reina Sofía.

## Bibliografía indicativa

### Sobre la pintura de historia:

CARLOS REYERO, *La pintura de historia en España*, Madrid, Cátedra, 1989.

CARLOS REYERO y MIREIA FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Cátedra, 1995.

*La pintura de historia del siglo XIX en España*, obra colectiva dirigida por J.L. Díez García, Madrid, Museo del Prado, 1992.

*El siglo XIX en el Prado*, catálogo de la exposición epónima, Museo del Prado, 2007.

*Triunfo y muerte del héroe, La pintura de historia en Europa, de Rubens a Manet*, Museo de Bellas Artes de Lyon, 1988.

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX*, Encuentro, Madrid, 1998.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología e Historia en las obras maestras del Prado*, Scala Books, 1998.

TOMÁS PÉREZ VEJO, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

### Sobre la historia de España:

BARTOLOMÉ BENASSAR y BERNARD VINCENT, *Le temps de l'Espagne, les siècles d'or*, Hachette, 1999.

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *España. Tres milenios de Historia*, Marcial Pons, 2001.

JOSEPH PÉREZ, *Histoire de l'Espagne*, Fayard, 1996.

E. TÉMIME, A. BRODER, G. CHASTAGNERET, *Histoire de l'Espagne contemporaine*, Aubier Montaigne, 1979.

MANUEL TUÑÓN DE LARA, *La España del siglo XIX*, Librería española, 1971.



**Segunda parte:**  
**Las obras  
en su contexto de  
realización**



José de Madrazo y Agudo,  
*La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*,  
1818,  
307 x 462 cm,  
óleo sobre lienzo,  
Museo del Prado, Madrid.

## La muerte de Viriato

Este joven pastor de los montes de Lusitania, una de las provincias que constituían la Hispania romana, llegó a ser caudillo de los lusitanos que se alzaron contra el propretor romano Servius Galba en 149 A.C. De modo generalizado, en la península Ibérica los Escipiones se encontraron con una oposición a menudo encarnecida.

Mientras Viriato y sus partidarios venían consiguiendo, unos años mejor, otros peor, hacer frente a las tropas romanas desde hacía casi diez años y controlaban una gran parte de Lusitania, el cónsul Quintus Servilius Caepio consiguió sobornar a miembros de la guardia personal del caudillo (Audas, Ditalcon y Minuro). Fue apuñalado mientras dormía. El asesinato de Viriato anunció la próxima derrota de los lusitanos y la victoria de los romanos en esta parte de Hispania pues el sucesor de Viriato, Tautanus, no tardaría mucho en sucumbir, a su vez, al cruzar el Betis.

El cuadro de José Madrazo representa este episodio preciso de las guerras lusitanas contra los romanos. El pintor escenifica la muerte del héroe que luchaba contra la invasión extranjera. Se trataba ni más ni menos que de elevar Viriato al rango de héroe nacional hispánico contra la opresión de Roma. De la historia al mito, no hay más que un paso, que Madrazo da con facilidad. Como recuerda el historiador Joseph Pérez, “sería inútil representar esta lucha de dos siglos [contra los romanos] como una manifestación de la voluntad de independencia de los pueblos de la Península y de sus capacidades guerreras, características de un temperamento español por delante de su tiempo”<sup>25</sup>. Para el historiador español Antonio Domínguez Ortiz, “tampoco hay que magnificar exageradamente a bandas dedicadas tradicionalmente al bandidaje, como serían las que acaudillaba Viriato”<sup>26</sup>.

José de Madrazo, pintor de cámara del rey Carlos IV (a quien siguió hasta su exilio en Roma), puede ser considerado con toda legitimidad como la primera figura del neoclasicismo español. Lleva con Vicente López la batuta de la escena artística de la primera mitad del siglo XIX español. La influencia de Jacques-Louis David en esta composición es evidente, basta con recordar su célebre *Juramento de los Horacios* (1785) expuesto en el Museo del Louvre. Aquí, la regla clásica de las tres unidades parece respetarse, dado que la escena está extremadamente teatralizada. Las telas de la tienda donde ha tenido lugar el asesinato contribuyen a dirigir la mirada del espectador hacia la escena principal. Pureza de líneas, luz diáfana, todos los ingredientes del neoclasicismo se reúnen al servicio de la expresión del dolor y de la tragedia

<sup>25</sup> *Histoire de l'Espagne*, Fayard, pág. 17.

<sup>26</sup> *España. Tres milenios de Historia*, Marcial Pons, pág. 19.

que se ha abatido sobre los lusitanos, a pesar de que los personajes estén tratados como si fuesen esculturas clásicas. La emoción está contenida, más que en la pintura de David, pero el dramatismo inherente a esta escena de asesinato no está menos presente. La corriente romántica no hizo sino expresar su desdén hacia este Viriato, de muerte tan apacible<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Pascal Torres Guardiola, *La peinture du XVème au XXème siècle*, Que sais-je, PUF, pág. 113.



Alejo Vera,  
*El último día de Numancia*,  
1881,  
432 x 317 cm,  
óleo sobre lienzo,  
propiedad del Museo del Prado,  
expuesto en la Diputación provincial de Soria.

## El último día de Numancia

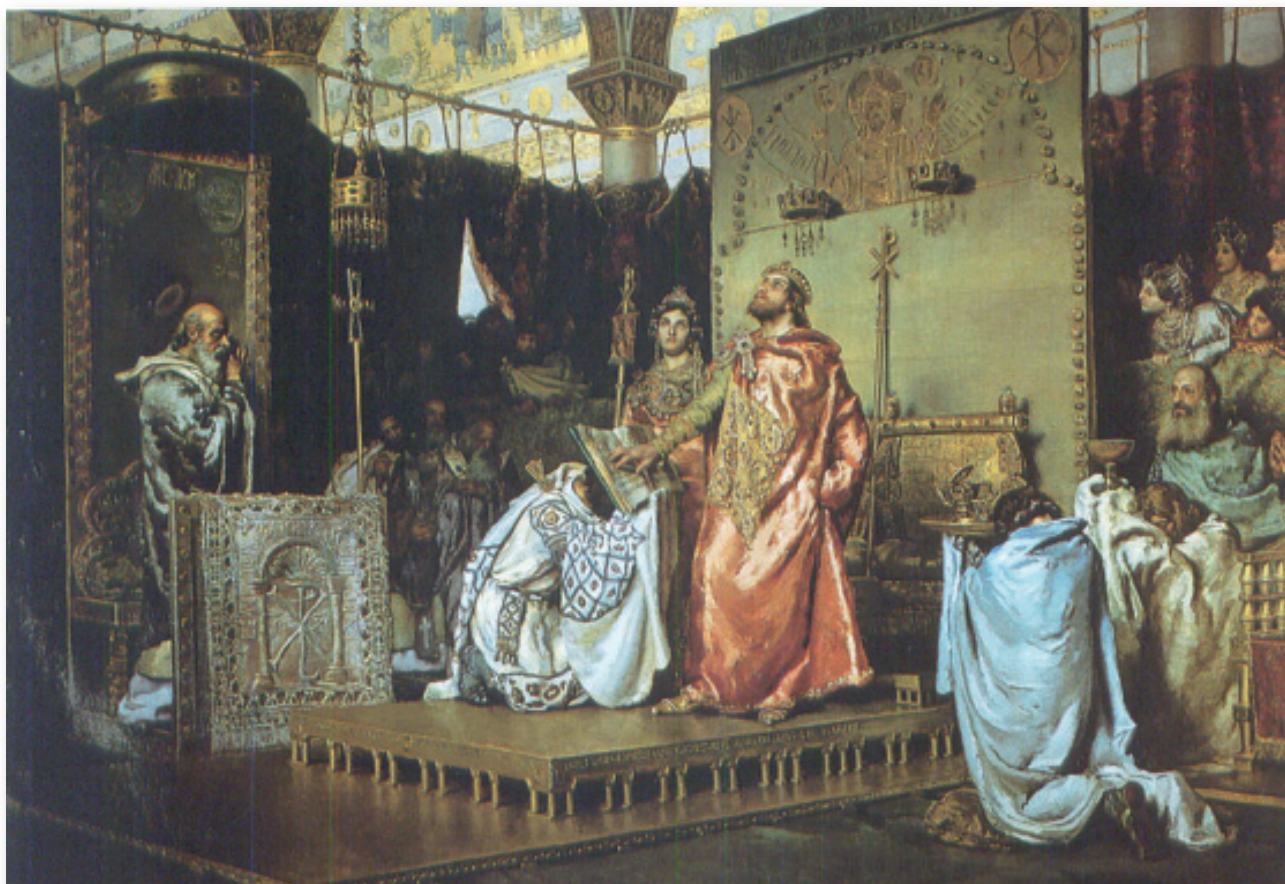
Según los relatos mitológicos, Numancia representa el símbolo de la resistencia celtíbera frente a Roma. Durante veinte años (154-133 AC), numantinos y romanos agotaron sus fuerzas en un enfrentamiento desigual que elevó a los defensores de esta ciudad situada entre los ríos Duero y Tera a la categoría de guerreros casi invencibles. Cuando las legiones romanas llegaron a las llanuras castellanas donde se alzaba Numancia, la ciudad existía ya desde hacía más de tres mil años. Los legionarios, confiados por sus recientes hazañas durante las guerras Púnicas, evidenciaban la voluntad de conquistar toda la península Ibérica con el objetivo de debilitar Cartago. *La intervención romana en España no puede ser disociada del conflicto más amplio con Cartago*<sup>28</sup>. Numancia constituyó el primer obstáculo con el que se encontró el cónsul romano Catón en 196. A años de guerra sucedieron años de una paz relativa, de tratados sucesivos antes de que surgieran nuevos enfrentamientos. En 154, los romanos retomaron sus ataques, pero fue en vano: Numancia resistía valerosamente. Un nuevo tratado de paz fue firmado entre las dos partes en 151; fue respetado hasta 143. Los diversos reveses sufridos por las legiones romanas reforzaron el sentimiento de superioridad de los numantinos, pero el orgullo de los romanos no podía soportar por más tiempo tal ultraje. Escipión Emiliano (llamado también Escipión el Numantino) supo poner fin a esta afrenta. Mandó cavar un foso y construir una muralla de nueve kilómetros de longitud para unir los diferentes campamentos romanos entre ellos, haciendo así imposible cualquier abastecimiento para Numancia y, después de nueve meses de una resistencia heroica, sus habitantes abandonaron las armas y se rindieron en 134. Fuera como fuera el desenlace de este episodio, el mito de la resistencia celtíbera había nacido; se perpetuaría en la memoria de los españoles como la expresión misma de un valor tenaz frente al invasor.

Este cuadro de finales del siglo XIX contribuye plenamente a la construcción de un mito nacional que Cervantes había ya encendido al escribir su célebre tragedia en cuatro actos: *La Numancia*.

El lienzo del pintor castellano Alejo Vera exalta la insumisión de los numantinos que lucharon hasta el último momento para defender su ciudad. El suicidio colectivo de los personajes situados en el centro de la composición se inscribe en la más pura tradición de la pintura romántica: ¡Antes muertos que cautivos! El cuadro está dotado de una gran teatralidad, una escenografía, así como una gestual inherentes a este tipo de composición. Sin embargo, tanto la estructura de la ciudad antigua, de imponentes murallas, como las corazas de los legionarios

<sup>28</sup> Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Fayard, pág. 17.

romanos no obedecen a ninguna verdad histórica. Las excavaciones arqueológicas emprendidas en 1906 descubrieron una ciudad de dimensiones bastante más modestas. En cuanto a las corazas, son cuatro siglos posteriores y es probable que Alejo Vera se inspirara directamente en la Columna de Trajano en su viaje a Roma en 1860. Este cuadro fue recompensado con una primera medalla en la Exposición nacional de Bellas Artes de 1881.



Antonio Muñoz Degraín,  
*La conversión de Recaredo*,  
1888,  
350 x 550 cm,  
óleo sobre lienzo,  
colección del Senado, Madrid.



## La conversión de Recaredo

Recaredo I pertenecía a la monarquía visigoda. Si es famoso en la historia española se debe a su conversión al catolicismo y su abjuración del arrianismo, que era la religión de su padre Leovigildo y de sus antepasados. Bajo la influencia de Leandro, durante el tercer Concilio de Toledo (en 589), Recaredo decidió convertirse para poner fin a las luchas religiosas que estaban despedazando su reino. El arrianismo era la religión de las élites aristocráticas visigodas mientras que el catolicismo era la religión de las élites latinas y urbanas. Recaredo emprende la alianza de estas dos culturas en el seno de la monarquía visigoda. Asistimos a la ceremonia de su conversión en presencia de su esposa, la reina Baddo, así como del arzobispo Leandro, a quien el pintor coloca en primer plano de esta escena que se desarrolla en la iglesia de Santa Leocadia de Toledo, el 8 de mayo de 589.

A partir de este momento, sólo los judíos serán una excepción a esta unidad en torno al catolicismo. La fusión entre visigodos e hispano-romanos ya era posible y una nueva etapa se abría en España. Accediendo al estatus de religión de estado, la influencia del catolicismo se fortaleció enormemente. Según los historiadores, parece que esta evolución se hizo sin demasiados impedimentos de importancia. Así nacía la alianza de trono con altar, una idea que va a prosperar en la historia de la humanidad.

Toledo, gracias a su posición geográfica central y su carácter inexpugnable rodeada por el Tajo, se había convertido en la capital del reino en 555. En España, la época visigoda duró tres siglos, aproximadamente, pero mantiene un relativo misterio. La invasión árabe de la Península en 711 tuvo mucho que ver, ya que tuvo como consecuencia la destrucción de importantes documentos.

El valenciano Antonio Muñoz Degrain realizó célebres pinturas de historia, como *Los amantes de Teruel*, conservado en el Museo del Prado. De su paleta surgieron también hermosísimos paisajes. Pablo Picasso, que fue alumno suyo en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, lo tenía como uno de sus primeros maestros. De su estilo, es de resaltar que se sitúa a mitad de camino entre el Romanticismo y el Realismo. Participa también en la decoración de la basílica de San Francisco el Grande en Madrid. Con *La conversión de Recaredo*, es posible hacerse una idea bastante aproximada de sus innegables cualidades artísticas, particularmente en materia de unidad cromática y de reflexión sobre el uso de la luz.

Este cuadro responde a un encargo del Senado español para exaltar el papel de la religión católica en la historia de la nación. En efecto, la historiografía del siglo XIX veía en esta conversión el primer signo de la unidad religiosa de España, lo que tenía un valor de símbolo. Esta tela forma parte todavía hoy en día de las colecciones de esta institución, depositaria de un

rico patrimonio artístico. Sin embargo, más que el valor patriótico de esta composición del pintor valenciano, destacaremos su carácter algo misterioso que rompe con la mayor parte de las pinturas de historia.



Francisco de Paula van Halen,  
*Batalla de las Navas de Tolosa*,  
1864,  
óleo sobre lienzo,  
200 x 282,  
colección del Senado, Madrid.

## La batalla de las Navas de Tolosa

Para la historia de los acontecimientos o episódica que predominó durante mucho tiempo, esta batalla tenía una gran importancia en el proceso plurisecular de la Reconquista de los cristianos contra los musulmanes. Tras la caída del imperio almorávide en 1144, los almohades (originarios de las montañas del Atlas) extendieron poco a poco su dominio sobre el Magreb y después sobre la península Ibérica. Hasta 1195 los reyes almohades consiguieron mantener la unidad de Al-Ándalus frente a los avances de los cristianos. Aquel año, vencieron a las tropas del rey de Castilla y de León, Alfonso VIII en Alarcos. El imperio almohade se extendía a ambas orillas del estrecho de Gibraltar, pero sus bases eran, sin embargo, poco sólidas. El 6 de julio de 1212 será la fecha del desagravio de la coalición de reinos cristianos del Norte (Aragón, Castilla y Navarra), con la ayuda de los cruzados, proporcionada por el Papa, en la batalla de las Navas de Tolosa. Si las consecuencias de esta victoria no fueron inmediatas, el imperio almohade había comenzado su declive, lo que suponía, de hecho, el declive de todo el Islam en la cuenca del Guadalquivir. Las causas de la caída del imperio almorávide (1090-1144) –descontento popular, desprecio de los andalusíes hacia sus dirigentes bereberes, presión fiscal aguda, falta de soldados– actuaron ahora en contra de los almohades y aceleraron el desmoronamiento del imperio.

Esta composición de Francisco de Paula Van Halen ofrece una visión panorámica de la encarnizada batalla que enfrentó a musulmanes y cristianos. Contrariamente a la tradición de la pintura de batallas del siglo XIX que centraba la atención en generales importantes, Van Halen decidió representar el conjunto del campo de batalla como si se tratara de un gran paisaje con múltiples figuras humanas, tan importantes las unas como las otras: todas del mismo tamaño<sup>29</sup>. Se localizan fácilmente los tres reyes cristianos, pero aparecen entre los demás personajes, como combatientes en el centro de esta marea humana. Es la impresión de multitud lo que nos impresiona. Cadáveres de cristianos y de mahometanos cubren el suelo en primer plano, mientras impresionantes tropas surgen del fondo del cuadro. Van Halen era conocido sobre todo por sus pinturas de paisajes, lo que se traduce aquí por la importancia que da a los contrafuertes de Sierra Morena, así como a la vegetación. Las montañas ocupan la totalidad del último plano de esta composición, cuanto menos original tratándose de este tipo de pintura.

Por último, la lección histórica que los españoles de la segunda mitad del siglo XIX debían extraer de esta tela era, por supuesto, la unión de los reinos cristianos consumada a partir de la Edad Media contra el Islam. Una visión ciertamente simplista, pero de valor altamente simbólico para una nación en búsqueda de pasado.

<sup>29</sup> Carlos Reyero, *El arte en el Senado*, Senado, 1999, Madrid.



Anónimo,  
*Retrato del rey Fernando III de Castilla y de León*,  
hacia 1620,  
óleo sobre lienzo,  
Ayuntamiento de Sevilla.

## Retrato del rey Fernando III

Fernando III el Santo (1201-1252) era hijo del rey Alfonso IX de León y de Berenguela de Castilla. Heredó el trono de Castilla a la muerte de Enrique I, en 1217, y el de León, en 1230, tras la muerte de su padre, consumando así la unión definitiva entre los dos reinos. A partir de este momento, se hablará de Castilla y León. El reinado de Fernando III estuvo marcado por su voluntad incansable de luchar contra los musulmanes. La prosperidad económica de su reino le permitió llevar a cabo con éxito la conquista de Córdoba en 1236 y después la de Lorca y Mula en 1244. Tras la toma de Jaén, prosiguió su avance por el valle del Guadalquivir. La ciudad de Carmona se tomó a los musulmanes en 1247 y Sevilla cayó en manos cristianas en 1248. No se detuvo con la conquista de esta ciudad, ya que las plazas de Jerez y de Cádiz fueron tomadas, a su vez, por sus tropas. Una de las ideas principales de Fernando III consistió en mantener a la población musulmana en los territorios recién conquistados y en limitar la presencia cristiana a la ocupación de las ciudades. Esta política ya había sido puesta en práctica con la conquista de Toledo y con la de las tierras del Levante. Se firmó un tratado con el reino de Granada por el que éste rendía vasallaje a Castilla y León. La muerte sorprendió a Fernando cuando pensaba continuar su empresa de conquista contra los moros del Norte de África. Fue inhumado en la catedral de Sevilla.

Este retrato de cuerpo entero del rey fue realizado por un pintor anónimo en la época de la Contrarreforma. Pertenece a una sucesión de imágenes que el Concilio de Trento hizo difundir con gran empeño por toda la cristiandad. A través de la adoración de santos y místicos y también de todas aquellas personas que habían consagrado su existencia a la propagación de la religión cristiana se pretendía ni más ni menos que contrarrestar las tesis de la Iglesia reformada. En este contexto, la elección de Fernando III como motivo pictórico se imponía, lógicamente. Formaba parte de estos abanderados de la verdadera fe triunfante. En este retrato, el rey ostenta los símbolos de su poder, tanto político (su espada, llamada Lobera, en la mano derecha, y no el cetro, que reposa sobre la mesa) como religioso (el globo con la cruz en su mano izquierda). La espada y el globo con la cruz eran reconocidos como los atributos de la Cristiandad. Sobre el manto real figuran los emblemas fácilmente reconocibles de Castilla y de León. La inscripción latina que aparece en la parte inferior del cuadro recuerda el papel que jugó en la Reconquista cristiana contra los sarracenos. En cuanto a la otra inscripción, situada en la parte superior del cuadro “DÑS MIHI ADIUTOR” significa “Dios es mi ayuda”. La expresión del rostro revela un estado de beatitud: un rey, sí, su corona lo recuerda por si fuera necesario, pero igualmente un santo que aparece en su dimensión atemporal. El retrato es ajustado a los contornos, la decoración se reduce a su mínima expresión: una columna y una tela roja. Es un cuadro de la época barroca sobre un personaje heroico de la Edad Media y esto explica un

detalle de vestuario anacrónico, ya que la gorguera que lleva el rey no apareció en España hasta finales del siglo XVI. Habrá que esperar a 1671 para que Fernando III sea canonizado por el papa Clemente X.



Emilio Sala y Francés,  
*La expulsión de los judíos de España*,  
1889,  
óleo sobre lienzo,  
313 x 281,  
Museo del Prado, Madrid.



## La expulsión de los judíos

Desde principios del reinado de los Reyes Católicos, aquellos súbditos que habían decidido permanecer fieles a su religión podían todavía practicarla. Pero los judíos estaban obligados a llevar un signo distintivo, un medallón, y a vivir en barrios cerrados, las juderías. El tribunal de la Inquisición pretendía por todos los medios forzar a los conversos a que se integraran. Para Torquemada, el inquisidor general, había que expulsar a los judíos de España para acelerar la conversión auténtica de los cristianos nuevos. Como precisa Joseph Pérez, se iba extendiendo la idea de que *simplemente con su presencia, los judíos representaban para los conversos una invitación permanente a judaizar*<sup>30</sup>. Cualesquiera que fueran los motivos que llevaron a los Reyes Católicos a decretar la expulsión en 1492, el odio hacia los judíos e incluso hacia los conversos era innegable en el seno del pueblo llano cristiano, que dudaba de la sinceridad de estos cristianos nuevos. Fueran sinceros o no, todos los cristianos nuevos eran denominados despectivamente “marranos”. Este odio no se extendía a los Reyes Católicos ya que en su entorno inmediato se encontraban judíos y conversos; tal fue el caso de Hernando de Talavera, que era el confesor de Isabel. Los reyes promulgaron el decreto de expulsión en 1492 alineándose con las tesis de Torquemada que pensaba que privar al judaísmo del derecho de ciudadanía serviría como disuasión para los judaizantes. El decreto establecía el exilio para los judíos que no se hubieran convertido al término de un plazo de cuatro meses. Por el contrario, aquellos que se bautizaran no serían expulsados.

Como atestigua una de sus cartas, la expulsión de los judíos era vista por Emilio Sala como una más de las múltiples páginas de intolerancia de la historia española. Por ello, elige representar el momento en el que los reyes Católicos (identificables gracias a su lema *Tanto monta monta tanto*) conceden una audiencia al representante de la comunidad judía que viene a ofrecerles 30 000 ducados para que puedan llevar a cabo la guerra contra el reino de Granada, a cambio de su protección. Es en este preciso instante cuando el inquisidor general, Tomás de Torquemada, hace irrupción en el salón del trono para colocar un crucifijo sobre la mesa situada ante la pareja real, signo manifiesto de su intransigencia hacia los judíos. Manifiesta así su oposición radical a cualquier negociación entre la corona y los súbditos no católicos. Isabel y Fernando parecen como petrificados, aterrorizados por la escena que está teniendo lugar ante sus ojos. Torquemada es el personaje más negro del cuadro, tanto en sentido real como figurado, su rostro es hostil, con el ceño fruncido, incluso lleno de odio. El gesto de la mano no expresa sino desprecio hacia el representante de las comunidades judías. El pintor demuestra

<sup>30</sup> Joseph Pérez, *Isabelle la Catholique*, Biographie Payot, 2004, pág. 81.

un innegable talento para plasmar los diferentes ropajes y la expresión de los personajes que asisten a semejante escándalo inquisitorial. Entre los numerosos cuadros que tratan el tema de la expulsión de los judíos, el de Emilio Sala es, con mucho, el más interesante, porque demuestra la complejidad de aquella España de fines del siglo XV.



Francisco Pradilla y Ortiz,  
*La rendición de Granada*,  
1882,  
óleo sobre lienzo,  
330 x 550 cm,  
colección del Senado, Madrid.

## La rendición de Granada

La toma de Granada por los Reyes Católicos, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, pone punto final a la conquista del reino de Granada, último vestigio del poder musulmán de Al-Ándalus, y al proceso de Reconquista que se extiende a lo largo de varios siglos. El pequeño reino nazarí del emir Abu al-Hasan Alí (Muley Hacen en las crónicas cristianas) y después de su hijo Abu Abd-Allah (Boabdil “el Chico”) intentó resistir durante diez años a los ataques aliados de aragoneses y castellanos. Hay que precisar que se trataba de una guerra intermitente pues los combates cesaban en invierno a causa de la nieve. Tras la caída de Málaga en 1487, el territorio del reino de Granada se encontraba prácticamente reducido únicamente a su capital. Además, las rivalidades dinásticas entre el partido de los Zegríes y el de los Abencerrajes habían debilitado considerablemente el pequeño emirato. Boabdil negoció en secreto la capitulación y se comprometió a entregar las llaves de Granada a los Reyes Católicos. Boabdil es acusado de traición hacia sus correligionarios y se apresura en entregar la Alhambra a los Reyes Católicos el 2 de enero de 1492, antes de tomar el camino hacia un exilio definitivo en Marruecos. Para la historiografía del siglo XIX, la toma de Granada fija el comienzo de la unidad de España en torno a una única religión, la católica.

Este lienzo de Francisco Pradilla y Ortiz responde a un encargo del presidente del Senado español quien, en 1878, dirige una carta al pintor aragonés pidiéndole que realice una obra para mayor gloria de la unidad de España. Francisco Pradilla incidirá en la representación de los detalles, tanto si se trata de la naturaleza (los cipreses, el suelo lleno de barro en primer plano), de los ropajes de los diferentes protagonistas (las túnicas, los magníficos brocados), como de los caballos y de la arquitectura (el palacio de la Alhambra en último plano sobre la colina epónima)... El artista demuestra un gran dominio pictórico, del que se desprende una impresión general de realismo y sensualidad. La composición del cuadro resulta de una gran armonía que deja patente la separación entre vencedores y vencidos. Sin embargo, no se puede ocultar que Pradilla decidió representar a la reina Isabel de Castilla en un lugar preeminente en este acontecimiento histórico que es la entrega que Boabdil hace de las llaves de la ciudad de Granada. Por el contrario, ninguna de las crónicas de la época menciona su presencia en esta ocasión. Es más, Boabdil entregó las llaves de Granada al conde de Tendilla, el futuro Capitán General de la Alhambra, y no a Fernando, como parece estar haciendo aquí. En estos tiempos de construcción nacional la verdad histórica importaba menos que el símbolo, ya que la tela fue ejecutada en 1882, época en la que la España de la Restauración monárquica andaba en búsqueda de pasado.

Incontestablemente, este cuadro forma parte de las más célebres pinturas de historia españolas. Sin embargo, no escapará a las invectivas de las que será objeto la pintura de

historia en su conjunto algunos años más tarde, bajo presión de las vanguardias. La rendición de Granada puede considerarse de algún modo el canto del cisne de un tema que veía aproximarse su inexorable decadencia.



Eduardo Cano de la Peña,  
*Cristóbal Colón en el convento de la Rábida*,  
1856,  
óleo sobre lienzo,  
228 x 257 cm,  
colección del Senado, Madrid.

## Cristóbal Colón en el convento de la Rábida

En verano de 1491, Cristóbal Colón viaja de nuevo al convento de la Rábida –donde ya había pasado un tiempo en 1485– para encontrarse allí con su hijo Diego. La escena representada muestra ante Colón a dos hermanos franciscanos, el prior Juan Pérez y el astrónomo y médico Fernández, así como a marineros y armadores del puerto de Palos. La mano derecha de Juan Pérez descansa sobre el hombro de Diego, que asiste a la escena sin prestar mucha atención, algo normal en un niño de su edad. Colón intenta convencer a sus interlocutores de lo acertado de sus previsiones, indicándoles con un gesto de la mano el camino que él estima más corto para llegar a las Indias Occidentales. Los monjes franciscanos decidirán brindar su apoyo al marinero genovés. Como consecuencia de esta entrevista, el prior acudirá en persona ante Isabel la Católica, en aquel momento en el campamento de Santa Fe, desde donde se planificaban los combates contra el reino de Granada. *Obtendrá rápidamente la promesa de estudiar de nuevo la situación y una suma de 20 000 maravedíes para ayudar a su recomendado a efectuar el viaje (...) y a armarse de paciencia*<sup>31</sup>. Las Capitulaciones de Santa Fe no se firmarán hasta abril de 1492, y otorgarán a Colón los títulos de Virrey, Gobernador y Almirante de las tierras y de los mares que pudiera descubrir.

Esta tela del pintor sevillano Eduardo Cano nos muestra a un Cristóbal Colón cargado de energía porque se sabe portador de los progresos de la navegación y de la cartografía. Evidentemente, los atributos del navegante (cartas de navegación y un astrolabio colocado a su lado) gozan de un lugar preeminente en el cuadro. El pintor se muestra muy atento a los detalles –como atestigua el lomo deteriorado de uno de los libros en el suelo–, el dibujo es preciso y delicado, así como la utilización refinada del color. Demuestra una gran maestría al plasmar los diferentes ropajes y el mobiliario. Para el historiador del arte Carlos Reyero<sup>32</sup> se pueden encontrar varias influencias en este cuadro de historia. En primer lugar, la del pintor francés Paul Delaroche por la claridad del tema –el cuadro fue realizado durante una estancia de Cano en París–; y en segundo lugar, la influencia de la pintura sevillana, por el tratamiento del claroscuro. Para algunos críticos de la época, al retrato del navegante le faltaba verosimilitud y grandeza. Es cierto que difiere bastante de la iconografía habitual del gran navegante. Por la ventana de la habitación se descubre el mar que permitirá a los navíos capitaneados por el Almirante de la mar oceánica llegar hasta las costas del Nuevo Mundo en octubre de 1492.

<sup>31</sup> Jacques Heers, *Christophe Colomb*, Hachette, 1991, pág. 117.

<sup>32</sup> *El arte en el Senado*, Senado, 1999, pág. 244.

## Cuando los artistas pintaban la Historia de España

Este lienzo conoció un enorme éxito, ya que Eduardo Cano obtuvo la primera medalla en la exposición nacional de 1856. Forma parte de los cuadros de historia más reproducidos tanto por sus cualidades pictóricas como por el tema tratado, a saber: la fe de un hombre en su increíble destino.





Eduardo Rosales,  
*Doña Isabel la Católica dictando su testamento*,  
1864,  
óleo sobre lienzo,  
290 x 400 cm,  
Museo del Prado, Madrid.

## Doña Isabel la Católica dictando su testamento

En 1504, Isabel la Católica, sintiendo próxima la muerte, mandó venir a su notario, Gaspar de Gricio, y le dictó su testamento. Se trata de un episodio cargado de tristeza, pero también de una gran importancia para la historia de España. En una carta dirigida a Fernando Martín de Pedrosa, Eduardo Rosales habla de este momento de la gran Reina como *uno de los más hermosos momentos de su gloriosa vida* así como de la importancia de su testamento “para nuestra Historia, por las cláusulas que en él dejó consignadas”. El pintor madrileño nos presenta esta escena con una gran vivacidad pero tomándose ciertas libertades con la historia. Así, entre los personajes que representa alrededor de la cama de baldaquino de la reina, figuran en la cabecera del lecho su esposo Fernando de Aragón y su hija doña Juana; al pie de la cama, el futuro cardenal Cisneros; y al otro lado de la cama, los marqueses de Moya. Ahora bien, es casi seguro que ninguno de ellos asistió a la escena. La voluntad de Rosales era hacer aparecer en su tela a los personajes clave de este momento tan particular en la historia de España. No tenemos ninguna certeza sobre los dos hombres de pie tras Cisneros, ya que Rosales no dejó ninguna precisión sobre ellos. Pintó una página de historia deseándola instructiva, aunque hiciera falta trocar un punto la verdad histórica.

Lo que predomina en esta composición es la armonía del conjunto. Cada personaje encuentra perfectamente su lugar; se percibe un gran sentido de las proporciones. La actitud estática de los protagonistas obedece al estado de meditación en el que parecen sumidos mientras Isabel dicta sus últimas voluntades sobre el futuro de la nación. La muerte de la reina provocó una grave crisis institucional pues entre Aragón y Castilla no existía más que una unión personal: la unidad de la doble monarquía era meramente formal. En su testamento, Isabel nombraba a su hija Juana heredera del trono de Castilla y, en caso de incapacidad para reinar, don Fernando debería tomar las riendas del gobierno del reino. La demencia cada vez más acusada de quien habría de pasar a la historia de España con el nombre de Juana la Loca, hizo de Fernando el regente de Castilla. Sin embargo, Castilla estuvo durante un tiempo dividida entre los partidarios de Felipe el Hermoso, que confirmó su deseo de gobernar en nombre de su esposa Juana, y los del rey de Aragón. La muerte prematura de Felipe el Hermoso, lejos de aplacar a la nobleza castellana opuesta al rey de Aragón, generó un clima de guerra civil. No fue hasta 1507 cuando, gracias a sus tropas italianas, Fernando pudo imponer su autoridad sobre el reino, cuya regencia asumirá hasta su muerte, sobrevenida en 1516.

La luz juega un gran papel en este cuadro. Variantes cromáticas de blanco aureolan el lecho de la reina mientras que los demás personajes se encuentran en una ligera penumbra que forja un efecto de contraste. La aflicción de Fernando queda patente, el rojo vivo de su ropaje contrasta fuertemente con la palidez de las sábanas y del camisón de Isabel. Además,

Eduardo Rosales no descuidó los detalles, desde la tapicería mudéjar que adorna la habitación hasta los motivos de la alfombra que figura en primer plano. Por último, el reloj colocado sobre una mesita contra la pared del fondo recuerda que los días de la reina de Castilla están contados.

En la Exposición nacional de 1864, Eduardo Rosales recibió una primera medalla. Fue de nuevo recompensado con ocasión de la Exposición universal de París, en 1867.



Francisco Pradilla y Ortiz,  
*Juana la Loca ante el sepulcro de su esposo*,  
1877,  
óleo sobre lienzo,  
340 x 500 cm,  
Museo del Prado, Madrid.

## Juana la Loca ante el sepulcro de su esposo

Juana I de Castilla, hija menor de los Reyes Católicos, había contraído matrimonio con Felipe de Habsburgo, llamado Felipe el Hermoso, en 1496. En su testamento, Isabel la Católica nombró a Juana legítima heredera al trono de Castilla. A pesar de que Juana sucedió oficialmente a su madre, la alienación mental que sufría obligó a su padre a asumir la regencia del reino. Juana amaba a su apuesto esposo con pasión y sus frecuentes infidelidades encendieron en ella los celos y la sumieron en la desesperación. Terminó, sin duda, por amarlo hasta la locura... En este caso, resulta difícil discernir la parte de verdad histórica de la parte de leyenda tejida con el paso del tiempo. Sea como fuere, su enfermedad fue bien real y no hizo sino empeorar. A la muerte de su marido, acontecida en 1506 en Burgos tras haber contraído fuertes fiebres, Juana se negó a enterrarlo durante largo tiempo y recorrió las tierras de Castilla y de Andalucía con el féretro de su esposo. Finalmente, Felipe será enterrado en Granada. Es un episodio de este errar mortuorio lo que el pintor aragonés Francisco Pradilla decidió representar aquí con un sentido manifiesto de lo trágico. En 1509, Juana fue recluida en Tordesillas, en Castilla la Vieja, por mandato de su padre, donde terminará sus días en abril de 1555, tras una clausura forzosa de cuarenta y siete años.

Esta es una obra de juventud pintada en 1877 por Pradilla al salir de la Real Academia de España en Roma, donde fue interno durante tres años. Se puede hablar de *romanticismo histórico* al estar presentes en gran medida los elementos de esta corriente pictórica. Es un cuadro de historia en el que el paisaje adquiere un papel fundamental, convirtiéndose en uno de sus protagonistas. La escena de recogimiento de doña Juana ante los despojos mortales de su esposo se sitúa en un paisaje invernal desolado, bajo un cielo de plomo cubierto de negros nubarrones que amenazan lluvia si no tormenta. La naturaleza es hostil, los árboles se reducen a delgados troncos. El viento azota a los personajes con una luz intensamente gris que el pobre fuego en primer plano no consigue atenuar. El pintor traduce maravillosamente la aflicción de la reina: su rostro y su actitud abobada expresan la tristeza que la ronda y las miradas que los demás personajes posan sobre ella no hacen sino reforzar esta sensación. La escena está muy teatralizada, resultando, en una palabra, melodramática. Tormentos del personaje y naturaleza atormentada.

Podemos afirmar con García Melero que *El motivo representado se puede considerar, así pues, como la recuperación de una escena buscada en la Historia, cuyos valores éticos y estéticos coinciden con la actitud sentimental de un nuevo y complejo momento histórico de Restauración de una Monarquía recientemente perdida y recuperada*<sup>33</sup>. Dicho de otro modo,

<sup>33</sup> José García Melero, *Lugar de encuentros de tópicos románticos*, Historia del Arte, tomo 12, 1999.

se va a extraer de la historia de España las grandes figuras míticas que ratifican de algún modo la legitimidad de la monarquía restaurada en 1874 tras una experiencia republicana de corta duración.

El éxito de Juana la Loca fue inmediato: Pradilla recibió la medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878. El joven pintor tuvo el mismo éxito con ocasión de las Exposiciones Universales de París y Viena.



Antonio Gisbert,  
*Los comuneros de Castilla en el patíbulo*,  
1860,  
óleo sobre lienzo,  
255 x 365,  
Archivo del Congreso de los Diputados, Madrid.

## Los comuneros de Castilla

La elección de Carlos I de España como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico el 28 de junio de 1519 es mal recibida en el reino de Castilla. El descontento prospera, principalmente en Toledo, donde cristaliza un movimiento de oposición al emperador. El concejo toledano sospecha que tendrá que financiar en adelante una política que va mucho más allá de sus propios intereses; es decir, no desea costear un imperio en el que no se siente integrado, que percibe como lejano y extranjero. Los términos *comunidades* y *comuneros* designan al movimiento de revuelta que se propaga en Castilla en los meses posteriores a la elección de Carlos Quinto. En un momento en el que sus nuevas funciones obligan al emperador a dejar el suelo español en mayo de 1520, estallan motines en varias ciudades castellanas, donde los corregidores –los altos funcionarios de la Corona– son depuestos por los comuneros. Las ricas comunas de Castilla no se resignan a la tutela que el poder real reforzado intenta imponerles<sup>34</sup>. En agosto de 1520, se forma una asamblea de sublevados que agrupa únicamente cuatro ciudades: Toledo, Segovia, Salamanca y Toro. Sin embargo, las Comunidades se extienden ya que, tal y como relata Joseph Pérez<sup>35</sup>, el movimiento se amplía al campo. Burgueses, obreros especializados, y también monjes pertenecientes a las órdenes mendicantes, forman el grueso de la rebelión. Finalmente, será la alianza de la aristocracia y del poder real lo que terminará con esta revolución. El fenómeno se circunscribe a la Castilla central, donde las pésimas cosechas, la hambruna y una presión fiscal creciente durante los años 1504-1506 habían hecho nacer un clima desfavorable. Pero en la insurrección que se produjo también influyó notablemente el hecho de que el rey no considerara necesario consultar al reino antes de aceptar el título de emperador.

El cuadro del pintor de Alcoy Antonio Gisbert representa la ejecución en Villalar, en 1521, de los tres principales comuneros que capitanearon la rebelión: Padilla, Bravo y Maldonado. La escena se desarrolla en la Plaza Mayor de la ciudad castellana, donde se yergue el patíbulo. La mole imponente de la iglesia destaca sobre un cielo algo cargado de nubes. En el medio de la composición, en el eje central, se encuentra Juan de Padilla. Escucha las palabras de un hermano dominico que con un gesto de la mano le señala el más allá. El jefe de los comuneros no pierde su dignidad a pesar de las circunstancias. Mira con resignación el cuerpo decapitado de Juan Bravo mientras el verdugo muestra al pueblo la cabeza del ajusticiado. Francisco

<sup>34</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *España. Tres milenios de Historia*, op. Cit. pág. 133.

<sup>35</sup> Nos referimos a las páginas que dedica a las Comunidades en su *Histoire de l'Espagne*, op. Cit., pág. 186-190.



Maldonado aparece en primer plano; se dispone a subir al patíbulo mientras un monje anciano le presenta un pequeño crucifijo.

Gisbert construye esta escena dramática alrededor de la figura de Padilla, pero los demás personajes están perfectamente repartidos en el cuadro y el conjunto demuestra un equilibrio perfecto. Asistimos a los tres momentos de la ejecución en función del lugar ocupado por los condenados en el espacio pictórico. Además, el dominio del dibujo es perfecto y la utilización de una perspectiva en contrapicado permite al pintor hacer sentir al espectador la emoción provocada por el cuerpo mutilado de Juan Bravo, como si estuviera asistiendo a la escena en la Plaza Mayor de Villalar.



Miguel Jadrque,  
*Carlos Quinto en Yuste*,  
1877,  
óleo sobre lienzo,  
146 x 194 cm,  
Propiedad del Museo del Prado,  
expuesto en la Casa de la Tierra de Salamanca.

## Carlos Quinto en Yuste

Después de haber tomado la decisión de retirarse de los asuntos reales abdicando la corona de España a favor de su hijo, el futuro Felipe II, el emperador Carlos Quinto<sup>36</sup> (Carlos I de España desde 1516) llega el 3 de febrero de 1557 al monasterio de Yuste, en la provincia de Cáceres. Anciano, enfermo y profundamente afectado por la muerte de su esposa, la emperatriz Isabel, su decisión de pasar el relevo es irrevocable. Hay que reseñar que el emperador no había cesado de viajar por las posesiones europeas de su imperio a lo largo de los casi cuarenta años que duró su reinado. Morirá en Yuste en 1558, rodeado de atlas, brújulas y relojes, como nos recuerda el historiador Antonio Domínguez Ortiz<sup>37</sup>.

La tela de Miguel Jadrake representa al emperador en compañía del ingeniero italiano Juanelo Turriano, quien realizaba para él pequeños autómatas que imitaban los movimientos del cuerpo humano. Varios monjes jerónimos asisten a la escena, atónitos ante los movimientos de dos pequeños autómatas situados sobre la única mesa de la estancia. Carlos Quinto manifiesta una extrema concentración focalizada hacia los dos ingenios. Está vestido completamente de negro —lleva luto por su mujer— lo que contrasta fuertemente con los hábitos blancos de los monjes, frente a él.

La escena se desarrolla en una de las estancias del monasterio que se habían habilitado para acoger al emperador. Para que la verosimilitud histórica no falte, tres cuadros del gran maestro veneciano Tiziano están colgados de la pared. A la izquierda, un *Retrato del Emperador*, en el centro, un *Mater dolorosa* y, a la derecha, el célebre *Retrato de la Emperatriz Isabel*, que acompañó a Carlos Quinto en su último refugio de Yuste, como atestiguan varias crónicas de la época. Miguel Jadrake utiliza aquí ciertos elementos de la técnica del claroscuro para diferenciar con gran nitidez, a través de la iluminación, éste retrato de los otros dos.

Esta composición de Jadrake recibió buena acogida; la crítica de la época apreció la calidad del dibujo, la atención que el pintor prestó a la representación de los personajes. Los rostros de los cinco monjes son muy expresivos y el lienzo, en su conjunto, no está falto de distinción. Obtuvo una medalla de segunda categoría en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878. El Senado español lo adquirió en 1881. Desde 1919, año de la muerte del pintor, se encuentra en depósito en la Casa de la Tierra de Salamanca.

Miguel Jadrake no se limitó a las pinturas de historia, fue también conocido por sus pinturas de género.

<sup>36</sup> Es el quinto titular del Santo Imperio Romano Germánico que lleva este nombre.

<sup>37</sup> *España, Tres milenios de Historia*, pág. 134.



Oromig, Pere/ Peralta, Francisco,  
*La expulsión de los Moriscos en Vinaroz,*  
1613,  
óleo sobre tela,  
110 x 173 cm,  
colección Bancaja,  
Fotografía: Juan García Rosell.

## La expulsión de los moriscos en Vinaroz

Este cuadro forma parte de la colección de la fundación Bancaja, formada por siete telas. Todas ellas tienen en común la descripción realista de la expulsión de los moriscos de España a comienzos del siglo XVII. Se conocía con el nombre de moriscos a los descendientes de los moros de España, obligados a convertirse al cristianismo a comienzos del siglo XVII, una vez que el proceso de la Reconquista hubo terminado.

En 1610 fue decretada la expulsión de los moriscos de los reinos de España. Eran 300 000 personas, aproximadamente un 5% de la población total, proporción que se elevaba al 20% en Aragón –especialmente en las localidades del valle del Ebro– y a más del 30% en el reino de Valencia (del que formaba parte la ciudad de Vinaroz, donde se desarrolla la escena representada, y por cuyo puerto transitaron 15 208 moriscos camino del exilio)<sup>38</sup>. Esta decisión política de Felipe III acarreará consecuencias económicas ya que España perdía sobre todo mano de obra agrícola eficaz, así como numerosos mulateros o artesanos. Para algunas instancias de la monarquía española, el Consejo de Estado sobre todo, los moriscos suponían un peligro “frente al recrudescimiento de la piratería turca y berberisca en nuestras costas y la eventualidad de un desembarco enemigo o de una invasión francesa por el Pirineo aragonés”<sup>39</sup>. De algún modo se impone la idea de que existe una quinta columna en el seno de los reinos de España, lo que lleva al monarca a tomar una medida que no tuvo nada de popular. Desde el Concilio de Trento, España es, sin lugar a dudas, el bastión del catolicismo en Europa y ya no tolera en su territorio ninguna otra creencia. A pesar de que se han convertido oficialmente a la muy católica religión de estado, se sospecha que los moriscos continúan profesando su antigua fe. Los estatutos de limpieza de sangre impregnan profundamente la España del Siglo de Oro.

El cuadro de Pere Oromig y Francisco Peralta responde a una petición de Felipe III, quien deseaba que una representación realista de los lugares de expulsión de los moriscos fuera ejecutada por pintores locales, como una visión en directo del acontecimiento. Como consecuencia, este cuadro posee un valor didáctico cierto: debía ser un testimonio de la puesta en práctica de una decisión política altamente simbólica.

En el lienzo aparece la ciudad fortificada de Vinaroz, el puerto y los barcos encargados de alejar definitivamente a las poblaciones moriscas de España, así como los representantes del

<sup>38</sup> Ricardo García Cárcel y al., *Los moriscos*, Cuadernos historia 16, nº 225, 1985.

<sup>39</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *España, tres milenios de Historia*, Marcial Pons, pág. 162.

poder local que velan por el buen desarrollo de la expulsión forzosa. Es de destacar el cuidado con el que los pintores detallaron la representación de las ropas de los moriscos y los navíos. El valor testimonial, del que emana la fuerza de este cuadro, prima sobre sus cualidades propiamente pictóricas.



Juan Luna y Novicio,  
*La batalla naval de Lepanto*,  
1887,  
óleo sobre lienzo,  
350 x 550 cm,  
colección del Senado, Madrid.

## La batalla naval de Lepanto

La batalla de Lepanto constituye indudablemente un gran acontecimiento histórico del reinado de Felipe II, una victoria naval de don Juan de Austria, representante del rey y general en jefe de la Liga Santa, sobre los otomanos, el 7 de octubre de 1571. Don Juan era hijo natural de Carlos Quinto y hermanastro de Felipe II. La victoria de los aliados católicos –España, la Santa Sede, el ducado de Saboya, la república de Génova y la república de Venecia oportunamente asociada a España para defender sus posesiones en el Mediterráneo oriental de las ofensivas turcas– pone freno definitivamente al avance otomano en Europa. Los combates fueron de una violencia extrema y, de creer a algunos cronistas, el mar se tiñó de rojo. Está fuera de toda duda que si Lepanto fue un triunfo para los católicos, fue también una espantosa carnicería marítima que causó alrededor de 61 000 muertos o heridos. 200 000 soldados y más de 500 galeras, fragatas, bergantines y navíos se enfrentaron en las aguas del Mediterráneo, no lejos de la Ítaca de Homero. Contrariamente a una idea generalmente extendida, Lepanto fue un éxito pero su alcance geoestratégico no debe ser sobredimensionado. En todo caso, supuso el final de la supremacía otomana en el mundo mediterráneo.

El pintor hispano-filipino Juan Luna representa aquí el momento en el que la galera real de la flota cristiana capitaneada por don Juan de Austria, reconocible por su yelmo con un penacho de plumas, embiste de lleno contra un galeón turco y provoca su naufragio. La embarcación otomana se rompe literalmente en pedazos ante la violencia del choque, que arroja al mar a los marineros. En primer plano del cuadro figura una pequeña embarcación en la que el pintor representa al célebre creador de *Don Quijote*, Miguel de Cervantes, quien, efectivamente, participó en esta batalla donde perdió una mano. Desde entonces será conocido como *el Manco de Lepanto*.

El tratamiento pictórico operado por Juan Luna es ciertamente excepcional para tratarse de una pintura de historia. Contrariamente a las visiones panorámicas habituales de las grandes batallas que ensalzan la nación en armas, favorece una impresión de caos, subraya la furia de este enfrentamiento entre turcos y aliados de la Liga Santa. Antes que una óptica panorámica clásica, prefiere la visión fragmentaria del acontecimiento. La escena representada parece continuar más allá del lienzo, como en un fuera de campo fotográfico. Por el contrario puede sorprender, si no decepcionar, el cromatismo de la obra: algunos colores parecen excesivamente chillones, poco armoniosos, como el azul vivo en primer plano o el ropaje rojo en segundo plano.

Este lienzo obedecía a un encargo del Senado español que deseaba que figurara en el Salón de Conferencias del palacio, donde debía encontrarse al lado de La rendición de Granada



de Pradilla, o de La conversión de Recaredo de Muñoz Degrain. Pero el cuadro no tuvo el honor de gustar a los grandes hombres de la nación, probablemente por las razones estéticas explicadas, y fue relegado a la reserva del Senado.



José Leonardo,  
*La rendición de Juliers*,  
1635,  
óleo sobre lienzo,  
307 x 381 cm,  
Museo del Prado, Madrid.

## La rendición de Juliers

Juliers (Jülich), en la Baja Renania, era una plaza fuerte holandesa cuyo interés estratégico despertaba la codicia de los españoles. En efecto, al tomar posesión de Juliers, se facilitaba el acceso de las tropas y el transporte de mercancías por el Rhin. La ciudad estaba rodeada de fortificaciones y de diques, como se ve en segundo plano en el cuadro. Tras un sitio a la vez largo –duró seis meses aproximadamente– y oneroso, el general español Ambrosio Espínola (descendiente de una rama de la familia Spinola de Génova) obtuvo finalmente la rendición de la ciudad en 1622. Juliers figura entre las victorias españolas debidas a este célebre militar que recibirá el título de marques de Los Balbases en recompensa por su valentía.

Esta tela del pintor bilbilitano José Leonardo forma parte de un conjunto destinado a la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, sede del trono de Felipe IV. Este palacio, edificado en 1630 y hoy desaparecido, servía como lugar de distracción de la familia real. El monarca realizó un pedido de una serie de cuadros que debían exaltar la grandeza de la política imperial de España, tanto en el plano militar como diplomático. Por tal motivo, José Leonardo es igualmente autor de otra pintura de historia dedicada a *La toma de Brisach*, pintada tras *La rendición de Juliers*, en aquel mismo año de 1635. Se trata de dos episodios de la guerra contra los Países Bajos, un conflicto sobrevenido tras una tregua de doce años entre las dos naciones.

Fiel a la iconografía tradicional, Leonardo representa el acto de sumisión del gobernador holandés de Juliers que entrega al general Espínola las llaves de la ciudad, con la cabeza descubierta, el sombrero colocado en el suelo, al lado del bastón de mando, la rodilla en tierra ante los vencedores españoles. Desde lo alto de su caballo, Espínola tiende la mano para recibir las llaves. Este acto de sumisión ocupa el primer plano, mientras que una amplia abertura a la derecha del cuadro nos permite percibir el movimiento de retirada de las tropas holandesas vencidas que no tienen otra elección sino abandonar la ciudad.

José Leonardo aparece aquí como un buen retratista y el dibujo cuidado de los dos caballos está particularmente bien conseguido, así como los suntuosos colores de la ropa que llevan todos los personajes. La influencia o la concordancia con las ideas de Velázquez parecen evidentes. Las similitudes con *La rendición de Breda* del maestro sevillano son numerosas, en particular las lanzas de los soldados que aparecen en ambos cuadros –el de Velázquez es célebre también con el título de *Las lanzas*– así como las banderas de los vencedores, que no ondean en absoluto ya que el tiempo está en calma, en armisticio. Las lanzas también están presentes en *La toma de Brisach*.



Diego de Velázquez,  
*La rendición de Breda (Las Lanzas)*,  
1635,  
óleo sobre lienzo,  
307 x 367 cm,  
Museo del Prado, Madrid.

## Las lanzas o La rendición de Breda

Es uno de los cuadros más conocidos y más reproducidos de Diego de Velázquez. Realizado para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, embelleció las paredes de esta residencia real entre 1635 y 1703, al lado de telas de Zurbarán, Pereda, Maíno, Leonardo, Carducho, Castelo y Cajés. Todas estas obras ilustraban las victorias de los españoles en el curso de las guerras emprendidas por Felipe IV de Habsburgo, el “Rey Planeta”, con el fin de asegurar su hegemonía en Europa. Como precisa el hispanista Bartolomé Bennassar, la decoración de este salón debía de tener una gran fuerza simbólica<sup>40</sup>.

Nombrado pintor de cámara a partir de 1623, Diego de Velázquez contribuyó cumplidamente a la decoración del Salón de Reinos donde debían alternarse las representaciones de *Los trabajos de Hércules* y las de las batallas victoriosas. El gran maestro sevillano optó por representar la rendición de la plaza holandesa de Breda, el 2 de junio de 1625, y la entrega de las llaves de la ciudad por el gobernador holandés Justin de Nassau que se produjo en realidad tres días después. Velázquez fusiona los dos episodios para situar frente a frente a dos figuras emblemáticas del conflicto hispano-holandés, Justin de Nassau, que pertenece a la familia más implicada en la guerra para la independencia de los Países Bajos –hijo ilegítimo de Guillermo el Taciturno– y Ambrosio Espínola, el general en jefe del Ejército de Flandes de Felipe IV, miembro de una ilustre familia genovesa. Es por lo tanto una representación imaginada, incluso idealizada, lo que Velázquez nos propone, pero con todas las apariencias de la realidad histórica. Se muestra fiel al espíritu de la capitulación de Breda, pero el pintor se permite sus libertades para con la historia.

La llave de la ciudad aparece en el centro de la composición, pues todos los personajes se sitúan a una y otra parte de este símbolo: los españoles vencedores a la derecha, mientras que el grupo de holandeses vencidos se sitúa a la izquierda. No se puede dejar de señalar el gesto afectuoso y de gran cortesía del vencedor, que ha descabalgado y que evita cualquier acto de sumisión de su adversario, impidiéndole que hincó la rodilla en tierra. Se puede percibir en este gesto la manifestación de un cierto ideal caballeresco que perdura en el tiempo.

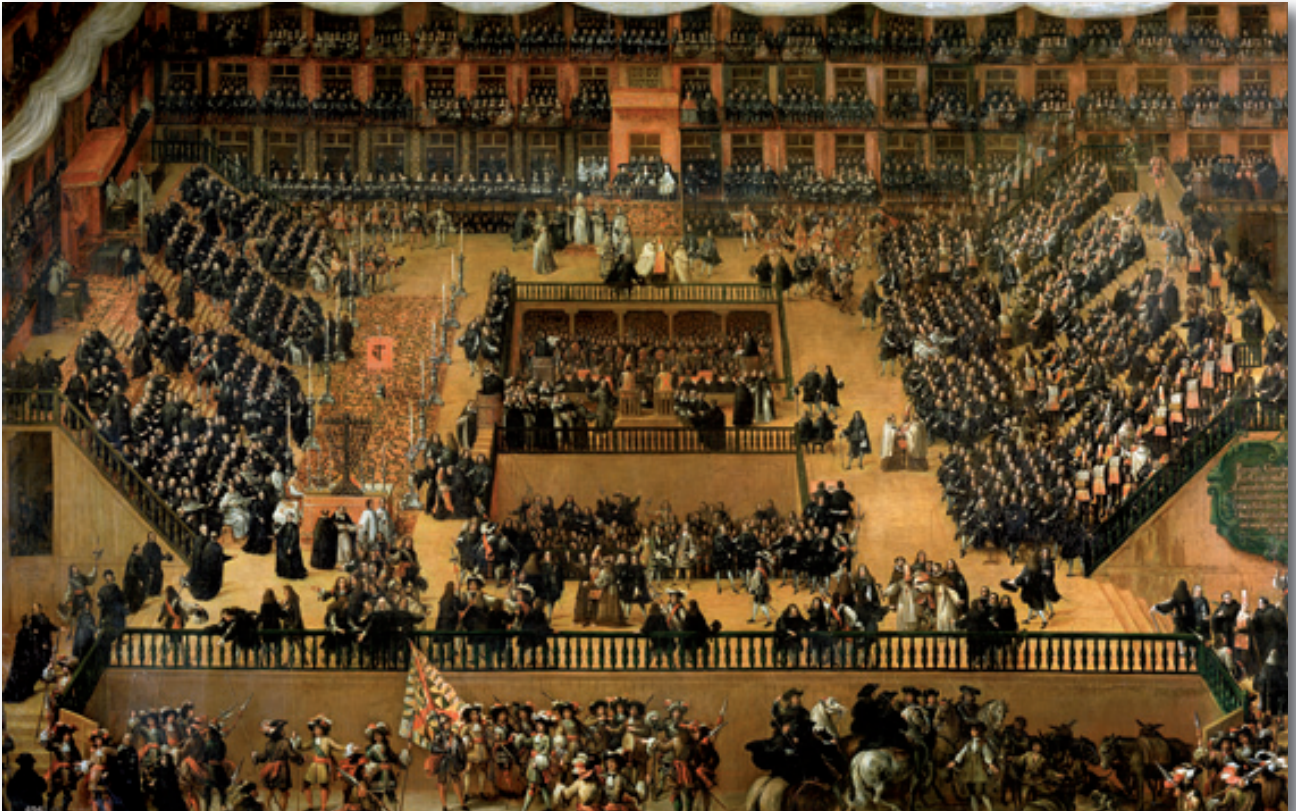
El título del cuadro procede de la presencia de las lanzas de los soldados españoles que forman una especie de reja de protección que contrasta poderosamente con las cinco alabardas o picas de los holandeses, de dimensiones mucho más reducidas.

Al fondo de la composición aparecen las fortificaciones, los diques y los fosos de la plaza fuerte de Breda, así como una gran parte de las tropas. Varias nubes de humo se elevan hacia

<sup>40</sup> *Les lances de Breda de Vélasques*, Armand Colin, 2008.

el cielo y constituyen otras tantas pruebas de la dureza de los combates a los que ambas partes se libraron durante varios meses. Por ello, el cielo y la tierra se confunden en tonos en los que dominan los matices de gris. La perspectiva se genera por la ciencia del espacio y el degradado de los colores.

*La Rendición de Breda* aparece como la interpretación de un acontecimiento histórico realizada por un pintor español de gran talento que consiguió imponer su visión sobre la realidad de los hechos. Éste será de algún modo todo el propósito de la pintura de historia por llegar.



Francisco Ricci de Guevara,  
*Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*,  
1683,  
óleo sobre lienzo,  
277 x 438 cm,  
Museo del Prado, Madrid.

## Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid

La expresión “auto de fe”, de origen portugués, significa “acto de fe”. Estas ceremonias públicas tenían como objetivo defender alto y fuerte la fe católica, persiguiendo a herejes y apóstatas. Se leían extractos de procesos instruidos por la Inquisición y las sentencias de los condenados, en presencia de los culpables o ante sus efigies<sup>41</sup>. Conviene distinguir el auto de fe general del auto de fe particular, siendo este último celebrado en una iglesia o la capilla de un convento. El primero podía ser presidido por el rey, como ocurre en este caso. En el cuadro de Francisco Ricci, al fondo de la escena, Carlos II, el último de los Habsburgo de España, la reina María Luisa de Orleans y su madre presiden una ceremonia que tiene lugar el 30 de junio de 1680 en la Plaza Mayor de la capital de España. La pareja real está rodeada de embajadores y de ministros. En esta composición minuciosa, el Inquisidor General se encuentra al pie de la tribuna donde está sentado el rey. En este tipo de celebraciones, cuanto mayor es el número de condenados a la hoguera, mayor es la masa de espectadores. La lectura de las sentencias por eclesiásticos es el momento cumbre de esta celebración que tiene mucho de espectáculo barroco. En efecto, este acontecimiento obedece a una puesta en escena muy precisa, extremadamente codificada. El pueblo se agolpa en los balcones mientras que sobre un estrado a la izquierda se encuentran los miembros de la Inquisición y sobre otro, a la derecha, los condenados vestidos con el *sambenito*, el hábito de infamia, y con la cabeza cubierta con la *coroza o capirote*. En esta misma tribuna se han sentado los familiares del Santo Oficio, auxiliares laicos encargados de detener a los sospechosos de herejía o apostasía. Ante las autoridades religiosas, se ha extendido una delicada alfombra roja donde se alza el altar, y sobre él la cruz verde, símbolo de la esperanza de perdón de los reconciliados, aquellos condenados que habían abjurado de sus faltas. En primer plano del cuadro, se ve a los soldados de la fe y los asnos que conducirán a los condenados a muerte por las calles de la villa antes de que su ejecución tenga lugar extramuros. El brazo secular de la Iglesia se encarga de la ejecución de las sentencias de muerte.

Los autos de fe generales eran excepcionales en la capital. El último se remontaba a 1632, lo que puede explicar la solemnidad del que Francisco Ricci representa aquí. Es de precisar que el auto de fe de 1680 fue el último al que asistió un soberano<sup>42</sup>.

Este cuadro pintado para Carlos II aparece como el reflejo de las indicaciones del familiar de la Inquisición José del Olmo.

<sup>41</sup> Annie Molinié-Bertrand, *Vocabulaire historique de l'Espagne classique*, Nathan, 1993.

<sup>42</sup> Bartolomé Bennasar y Bernard Vincent, *Le temps de l'Espagne*, Hachette, 1999.



Francisco Ricci, nacido en Madrid, pero italiano de origen, pertenece a la escuela madrileña del Barroco español que integra a pintores como Carreño de Miranda y Francisco Camilo. Al margen de los encargos de la casa real, realizó numerosos frescos en las iglesias y conventos de Madrid, probablemente por sus orígenes italianos.



Joaquín Sorolla y Bastida,  
*El dos de mayo de 1808*,  
óleo sobre lienzo,  
400 x 580 cm,  
propiedad del Museo del Prado,  
expuesto en el museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.

## El dos de mayo de 1808

En España, el episodio es tan célebre en el imaginario colectivo como el del levantamiento de la Puerta del Sol representado por Goya en su cuadro del Prado. En este caso, se trata de la defensa heroica del cuartel de artillería de Monteleón en Madrid. Por orden de la Junta militar y del capitán general Francisco Javier Negrete, las tropas españolas están recluidas en sus cuarteles mientras los franceses intentan secuestrar a los infantes de España para llevarlos a Francia, donde se encuentra Fernando VII. El infante don Francisco llora: no quiere abandonar Madrid. El proyecto llega a oídos del pueblo madrileño que acude en masa ante el Palacio Real y arremete contra las tropas francesas que ocupan la capital. Inquieto por el cariz que toma el asunto, Murat ordena abrir fuego sobre la multitud, desencadenando sin saberlo un alzamiento y, concomitantemente, el comienzo de una guerra (la Guerra de la Independencia) que duraría seis años, hasta la derrota de Napoleón y la reposición de Fernando VII en el trono de España. En Madrid, la Puerta del Sol y el Parque de Monteleón se convierten en focos de una resistencia desesperada por parte de una población civil prácticamente desprovista de armas. Frente al avance de las tropas francesas, una parte de la muchedumbre corre hacia el cuartel de Monteleón para obtener las armas que tanto necesitaban. El capitán Luis Daoiz da la orden de abrir las puertas del cuartel y con la ayuda de Pedro Velarde distribuyen fusiles y munición al pueblo. Los cañones se preparan: no tardarán en abrir fuego contra las tropas de Murat. Los combates son encarnizados, como muestra Joaquín Sorolla en esta recreación pictórica de 1884. El suelo se cubre pronto de cadáveres de patriotas españoles; el intrépido Pedro Velarde muere acribillado por los franceses. Es una carnicería comparable a la de la Puerta del Sol.

La composición consta de varias líneas de fuerza: una diagonal de derecha a izquierda y de arriba abajo y una horizontal que pasa por la parte central del cuadro. El papel del humo es importante: traduce la impresión de movimiento y de agitación frenética que caracteriza esta escena. Por supuesto, la dimensión épica está muy presente; el pintor novel (en aquel momento tiene sólo veintiún años) pone de manifiesto la fiereza y el valor de los combatientes españoles. Daoiz y Velarde destacan por la blancura de sus ropas y se sitúan en el centro de las líneas de fuerza. Dos personajes heroicos acababan de nacer<sup>43</sup>... El cadáver de una mujer en primer plano recuerda que era el pueblo en su conjunto quien se alzaba en armas.

Este lienzo de Joaquín Sorolla fue realizado en el contexto de las pruebas de acceso a la Academia de San Fernando; se trata, pues, de un ejercicio de estilo en el sentido literal del término y un acierto indiscutible. Y el tribunal no se equivocó. El tema de la resistencia

<sup>43</sup> Reencontramos estas dos figuras heroicas en el relato de Arturo Pérez Reverte *Un día de cólera*, Seuil, 2008.

popular del dos de mayo de 1808 es un tema recurrente en la pintura de historia española del siglo XIX.

Joaquín Sorolla es uno de los grandes maestros españoles de finales del siglo XIX y de los primeros años del XX. Claude Monet elogió a Sorolla por su investigación sobre la luz, aunque este último no fuera un pintor impresionista. El luminismo que caracteriza su pintura posterior constituye una de las vías de la modernidad española. En 1910, con ocasión de la Exposición Universal de París, Sorolla recibe el Gran Premio de los pabellones español y portugués, signo de un reconocimiento que no cesó de extenderse a lo largo de su carrera.



Francisco de Goya,  
*El dos de mayo de 1808*,  
óleo sobre lienzo,  
266 x 345 cm,  
Museo del Prado, Madrid.

En 1814, encontrándose falto de dinero, Goya propone al regente, el cardenal don Luis de Borbón, pintar el alzamiento de los españoles contra los mamelucos de Napoleón, que tuvo lugar el 2 de mayo de 1808 en la Puerta del Sol de Madrid. El 9 de marzo de 1814, recibe el encargo oficial de plasmar en el lienzo *las acciones o escenas más destacadas o heroicas de la gloriosa insurrección contra la tiranía*. Como subraya adecuadamente el historiador del arte Valeriano Bozal, es el dramatismo de la escena lo que el pintor aragonés enfatiza en *El dos de mayo*, marcando así la diferencia con los numerosos grabados sobre la Guerra de la Independencia que circulaban en aquel momento.<sup>44</sup> El pueblo madrileño es el actor único que se levanta cuchillo en mano contra un ejército aguerrido. La sobreposición de masas de color contrastadas traduce perfectamente el carácter dramático y sangrante de este enfrentamiento. A todas luces, queda patente la fuerza evocadora de este cuadro.

---

<sup>44</sup> Consultar el catálogo de la exposición *Goya*, editado por el Museo del Prado, 1996, pág. 412.



Francisco de Goya,  
*El tres de mayo de 1808*,  
óleo sobre lienzo,  
268 x 347 cm,  
Museo del Prado, Madrid.

## El tres de mayo de 1808

Este lienzo es indisociable del no menos célebre cuadro *El dos de mayo de 1808*, pintado por Goya en el mismo año. Mientras que *El dos de mayo* hacía hincapié en la representación del alzamiento popular en la Puerta del Sol contra las tropas napoleónicas que invaden la capital española, *El tres de mayo* nos sumerge con una innegable intensidad dramática en la represión que los franceses ejercieron sobre los patriotas españoles.

En una carta fechada el 24 de febrero de 1814 y que dirige al regente, don Luis de Borbón, Goya declara que desea perpetuar a través del pincel *las heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa*. Su intención iconográfica está desprovista de ambigüedad. Se trata de magnificar al pueblo de Madrid, de exaltar su heroísmo frente al invasor deshonoroso y también de servir de testimonio de la brutalidad de este último, que fusiló en la colina de la Moncloa a los sublevados detenidos el día anterior. El regente acepta sin tardanza la proposición de Francisco de Goya y le concede para este propósito una suma de 1 500 reales, así como el material necesario para la realización de las obras. Queda fuera de duda que *El dos de mayo* y *El tres de mayo* fueron concebidos como cuadros de gran formato por estar destinados a ser expuestos públicamente.

En *El tres de mayo*, la representación del pelotón de ejecución es el final de un proyecto pictórico que debería haber constado, según algunos especialistas de la obra goyesca, de cuatro lienzos. Para representar esta escena de ejecución, Goya se documentó abundantemente, sobre todo consultando las numerosas estampas populares sobre los acontecimientos de la Guerra de la Independencia. Contrariamente a lo que se afirmó a menudo, este cuadro no presenta el aspecto realista que caracterizaba la iconografía tradicional de este conflicto. Habitualmente, las estampas reproducían un suceso preciso con el fin de componer un relato coherente de la guerra. Goya prefiere poner el acento en la dramatización. Un fanal, colocado directamente en el suelo, ilumina una escena de matadero y es el pueblo de Madrid a quien se da muerte. El hombre de la camisa blanca, de mayor tamaño que sus compañeros insurgentes, muere bajo las balas de los soldados franceses con una actitud casi de crucificado, con los brazos extendidos. Simboliza el martirio de todo un pueblo masacrado por los invasores. Cadáveres amontonados y sangre derramada figuran en primer plano. Esta representación del defensor de la libertad gozaría posteriormente de un indiscutible éxito iconográfico. En *La ejecución del emperador Maximiliano* de Edouard Manet (1867), la influencia de Goya queda patente. Otro español célebre, Pablo Picasso, se inspiró también del *Tres de Mayo* para denunciar a través de la pintura las masacres cometidas en la Guerra de Corea, unos ciento cincuenta años después de las fechorías napoleónicas en suelo español.



Francisco de Goya,  
*Escena de Inquisición*,  
entre 1808 y 1812,  
óleo sobre tabla,  
0,46 x 0,73 cm,  
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



## Escena de Inquisición

Abolido por la Constitución de Cádiz en 1813, el Santo Oficio fue restaurado por el rey Fernando VII a su vuelta del exilio en 1814, de nuevo se suprimió durante el Trienio Liberal y se volvió a reactivar en 1823 antes de ser suprimido definitivamente por el decreto de 15 de julio de 1834 firmado por la regente María Cristina. La Inquisición española había nacido en la época de los Reyes Católicos para hacer frente a la cuestión de los judaizantes. A partir de entonces, esta institución garante del dogma católico persiguió a los moriscos, a los protestantes, a los cristianos viejos sospechosos de brujería o de actos contra natura (el pecado nefando), así como a heterodoxos de cualquier tipo. La Inquisición era un tribunal eclesiástico sometido a la vez al Papa y al rey<sup>45</sup>. En la época de Goya, el Santo Oficio sigue manteniendo a la sociedad española bajo estrecha vigilancia, sobre todo a través de una rigurosísima censura<sup>46</sup>.

En este cuadro de pequeño formato, Goya representa una escena de Inquisición que se desarrolla en una gran sala abovedada donde el tribunal eclesiástico está reunido frente a un público compacto. Los condenados son fácilmente identificables gracias al sambenito que visten así como al capirote que llevan en la cabeza, signos indiscutibles de ignominia. Están abatidos, miran fijamente al suelo mientras que frente a ellos se yerguen los miembros del tribunal. Una vívida sensación de opresión emana de esta escena en la que alternan, en un juego sutil, luces y sombras. Visión negra y realista de aquella España de principios del siglo XIX donde domina aún el oscurantismo, esta composición de Goya fue seleccionada por la Academia de Bellas Artes en 1885 para figurar entre los grabados publicados como *Cuadros escogidos de la Real Academia de Bellas Artes*<sup>47</sup>.



En los grabados de la serie de los *Caprichos*, terminada en 1799, Goya hace una sátira feroz de la sociedad de su tiempo. La religión no es una excepción y el Capricho nº 23, titulado *Aquellos polvos*, representa a un condenado que asiste a la lectura de la sentencia pronunciada por el Santo Oficio en presencia de una masa de monjes satisfechos. Es el aspecto cruel –incluso sádico– lo que Goya pone de manifiesto con él. Otro grabado, el capricho nº 24, *No hubo remedio*, trata también de

<sup>45</sup> Annie Molinié-Bertrand, *Vocabulaire historique de l'Espagne classique*, op. cit. pág. 60.

<sup>46</sup> Colette Rabaté, *Le temps de Goya*, Editions du Temps, 2006, pág. 80.

<sup>47</sup> *Los Goyas de la Academia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.

la Inquisición, lo que demuestra el interés que este gran creador dedicó a estas cuestiones esenciales para la época. En efecto, Goya no permaneció impasible a las ideas preclaras propagadas por la Ilustración, la versión española del Siglo de las Luces.



Antonio Gisbert,  
*Ejecución de Torrijos y sus compañeros en la playa de Málaga*,  
1887-1888,  
óleo sobre lienzo,  
390 x 600 cm,  
Museo del Prado, Madrid.

## Ejecución de Torrijos y sus compañeros en la playa de Málaga

Este cuadro de Gisbert es frecuentemente citado, por mérito propio, como el patrón de la pintura de historia española. Es cierto que impresiona tanto por sus dimensiones como por sus cualidades puramente estéticas. Pero se trata también de un manifiesto político a favor de las libertades individuales frente al poder autoritario y cruel.

La escena presenta la ejecución del general Torrijos y de sus más fieles partidarios por los soldados de Fernando VII, monarca absolutista que no cesó hasta que el liberalismo político fue erradicado del suelo español. Por ello, todas las personalidades que habían apoyado o participado en el gobierno del Trienio Liberal presidido por Rafael de Riego se vieron amenazadas o perseguidas por el poder reaccionario. En la época del Trienio Liberal (1820-1823), José María Torrijos había asumido el cargo de Capitán General de Valencia antes de ser nombrado Ministro de la Guerra. Exiliado en Inglaterra, tierra de acogida para muchos liberales españoles tras la vuelta al poder de Fernando VII, Torrijos urdió varios complots para derrocar la monarquía. En diciembre de 1831 cayó víctima de una emboscada preparada por el Gobernador de Málaga, quien le había asegurado su adhesión a la causa liberal si Torrijos desembarcaba en Málaga procedente de Gibraltar. Unos sesenta liberales que deseaban ardientemente que nuevos vientos de libertad soplaran en España cayeron en la trampa. Fueron hechos prisioneros a bordo de su embarcación y llevados hasta la playa de Fuengirola para ser ejecutados sin proceso alguno. Gisbert decidió plasmar este martirio histórico para cumplir con un encargo del ministro Montero Ríos, miembro del gobierno de tendencia liberal que presidía en aquel momento Mateo Sagasta.

Los prisioneros forman una hilera al borde de una mar agitada. Algunos de ellos tienen las muñecas maniatadas; otros, los ojos vendados. Todos están esperando el momento de ser ejecutados por los soldados que, en posición de firmes, ocupan el plano posterior de la composición. Los diferentes uniformes y prendas, muy realistas, permiten al pintor incorporar guerrilleros tanto de orígenes populares como miembros de las clases más favorecidas de la sociedad. Torrijos se adelanta y toma de la mano a dos compañeros: uno fue Ministro de la Guerra; el otro, a su derecha, Presidente de las Cortes de Sevilla. En primer plano aparecen los cadáveres de cuatro liberales que acaban de ser fusilados.

El cuadro impresiona por la extrema tensión que desprende. Gisbert traduce perfectamente los sentimientos encontrados que anidan en estos abanderados del liberalismo español: desesperanza, rabia o resignación... Se trata de hombres que se enfrentan a un final inminente, pero sobre todo de hombres que saben resistir, de hombres dignos en su lucha.

En cuanto a los miembros del clero, aparecen asociados al absolutismo más abyecto: se transforman en cómplices de este martirio porque algunos de ellos se colocan al lado de los soldados. La carga anticlerical del cuadro de Gisbert no deja lugar a dudas: el pintor de Alcoy adopta un punto de vista desprovisto de ambigüedad política. Fueron precisos casi diez años para terminar este lienzo que provoca en quien lo contempla un sentimiento de emoción sincera y profunda.



Ramón Casas,  
*La carga*,  
1899-1900,  
298 x 475 cm,  
Museo de Arte Moderno de Olot, Gerona.

## La carga

El proletariado hace irrupción en la pintura. Este lienzo del pintor catalán Ramón Casas representa con toda claridad a la Guardia Civil, institución creada en 1844, reprimiendo una manifestación obrera. En la segunda mitad del siglo diecinueve, Barcelona se transforma en un importante centro industrial que atrae a masas de trabajadores procedentes sobre todo de tierras del Sur de España. Las ideas anarquistas de Proudhon y de Bakunin encuentran terreno abonado para su expansión en el seno de esta clase obrera que crece imparablemente. La huelga y la manifestación son las dos armas de conquista social para estos trabajadores de la industria textil o metalúrgica cuya jornada laboral excede todavía las diez horas. A menudo, sus condiciones de trabajo son deplorables. En 1890, 16 000 obreros de Barcelona se declaran en huelga para apoyar a sus camaradas de la ciudad vecina de Manresa, víctimas del cierre patronal. Entre 1890 y 1910, oleadas de huelgas e incluso atentados anarquistas se abaten sobre la capital catalana. Los enfrentamientos con las fuerzas del orden público, encargadas de proteger los intereses de la burguesía industrial, son frecuentes. A veces, se producen auténticas batallas campales, con un rosario de víctimas, si no de muertos, entre los manifestantes. En este sentido, la escena reproducida en primer plano no deja lugar a dudas: el hombre que yace en el suelo ha sido con toda seguridad abatido por los golpes de sable que le ha descargado el guardia civil a caballo. ¿Está muerto o solamente herido? Sea como sea, la violencia de la represión es innegable. Además, el cuadro no se corresponde con ningún espacio geográfico concreto: se trata de un paisaje industrial con las chimeneas de una fábrica en último plano. Recuerda Barcelona y el barrio de *la España industrial*. En cuanto a las nubes de colores rojizos que dejan entrever un claro azul (¿una esperanza?) parecen responder al tema planteado por el pintor. En la misma época, el pintor valenciano Antonio Fillol había representado las consecuencias de la represión brutal practicada por la Guardia Civil en un cuadro muy realista titulado *Después de la refriega*.

A pesar de que en el cuadro aparece la fecha de 1903 al lado de la firma del artista, Ramón Casas lo pintó con anterioridad, probablemente en 1899 ya que sabemos que quiso presentarlo a la Exposición Universal de París de 1900. Pretensión vana, pues la comisión española no se dignó seleccionarlo. El asunto de esta obra molestaba a ciertas consciencias. Por el contrario, cuatro años más tarde, Casas obtuvo una medalla de primera clase en la Exposición General de Bellas Artes de 1903 y el Estado español adquirió el cuadro en esta ocasión. Ramón Casas puede ser considerado con toda legitimidad como uno de los mejores pintores españoles de este cambio de siglo. Es, de algún modo, un punto de conexión entre siglos. Aparece como el digno representante de la corriente artística denominada Modernismo catalán (Art Nouveau en

Francia) que inscribió la pintura española en su destino moderno. De aquí en adelante, la pintura de historia clásica se sumirá casi por completo en el olvido.

Esta nueva temática social surge también en la pintura francesa de la misma época ya que en 1902 André Devambez pintaba *La charge (La carga)*, un hermoso cuadro en el que la policía dispersa sin contemplaciones una manifestación en los grandes bulevares parisinos.



Créditos fotográficos

Imágenes cedidas por:

Museo del Prado: págs. 12, 13, 16, 17, 23, 24, 26, 27, 33, 36, 47, 56, 59, 65, 73, 75, 78, 81, 83, 85, 90

(también es la imagen de portada).

Colección del Senado: págs. 39, 42, 50, 53, 70.

Archivo del Congreso de los Diputados: págs. 10, 62.

Museo Reina Sofía: págs. 30, 93.

Palacio de la Generalitat de Catalunya: pág. 18.

MNAC: pág. 19.

Museo de Bellas Artes de Castellón: pág. 25.

Museo de Bellas Artes de Valencia: pág. 29.

Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla: pág. 44.

Colección Fundación Bancaja: 67.

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: pág. 87.



EMBAJADA  
DE ESPAÑA  
EN FRANCIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN