

La Reddition de Breda par Velázquez

Victor I. STOICHITA
Professeur à l'université de Fribourg (Suisse)

1648 : paix de Westphalie, l'art entre la guerre et la paix
1648 : Westfälischer Friede, die Kunst zwischen Krieg und Frieden
Actes du colloque, Westfälisches Landesmuseum et musée du Louvre / 1998,
Klöncksieck-musée du Louvre, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Paris, 1999

Le musée du Prado conserve plusieurs tableaux représentant la prise de Breda par les Espagnols en 1625. Le plus célèbre est sans doute celui de Velázquez (fig. 1), en comparaison duquel les toiles réalisées quelques années auparavant par Pieter Snayers (fig. 2) ne sont que de pauvres vues relevant plutôt de la topographie que de la peinture. Il faut néanmoins s'interroger sur cette récurrence. Quelles sont donc la raison et la signification de la double (ou multiple) traduction du même événement historique en des images si différentes¹ ?

La première réponse possible concerne le pouvoir de l'image, de n'importe quelle image, de fixer et donc en un certain sens d'exorciser l'événement. En d'autres termes, tant la vue que les tableaux d'histoire fixent, chacun à sa manière spécifique, le devenir. Dans le cas de Breda, l'impératif était urgent. Cette ville clef du Brabant du Nord, dont la possession ouvrait la voie vers Anvers, fut conquise par les Espagnols en 1581, reprise par les Provinces-Unies en 1590, prise à nouveau en 1625 après un siège de neuf mois par le général Ambrogio Spinola (événement immortalisé par les tableaux du Prado) pour repasser, après un siège de onze semaines, en 1637, dans la possession des Hollandais. Dans le va-et-vient de l'Histoire, la réalisation par Velázquez de ce tableau (probablement en 1634-1635, c'est-à-dire dix ans environ après l'événement évoqué et deux ou trois ans avant la perte définitive de la ville) ne devient pleinement intelligible que dans le cadre d'une philosophie de l'Histoire qui voulait donner aux grands gestes une valeur emblématique et ainsi les immortaliser dans l'imaginaire collectif. C'est sans doute le grand mérite de l'artiste espagnol d'avoir su transformer la structure du tableau topographique en tableau historique. En ce sens, la comparaison avec la démarche de Snayers ne saurait être plus éloquent. Le Flamand réalise *une vue* (d'ailleurs la première mention du

tableau le désigne comme «*una vista caballera del Sitio de Breda*» [«une vue en perspective cavalière du site de Breda»], qui correspond à un souci d'*exactitude*. C'est la prise de possession du territoire qui l'intéresse ici, et les figures du premier plan relèvent du détail.

Il en va tout autrement chez Velázquez. Non pas que l'aspect topographique ait disparu complètement mais il a été relégué au dernier plan, caché partiellement par un rideau de fumée qui en augmente l'aspect brumeux. Que Velázquez se soit inspiré ou non du tableau de Snayers ou de la carte réalisée l'année même de la reddition de la ville, en 1625, par Callot (fig. 3) est secondaire². L'important, c'est le détournement par lequel le premier plan et l'action humaine qui s'y déroule parviennent à dominer la représentation. On voit ici le général vainqueur, Ambrogio Spinola, accompagné de ses lieutenants, recevant la clef de la ville que lui tend le gouverneur hollandais de Breda, Justin de Nassau. Cette scène, focalisée sur la reconstitution d'une rencontre et sur les sentiments qu'elle déclenche, est, si l'on se réfère aux sources écrites, pleine d'inadvertances et bourrée d'inexactitudes. La scène, on le sait aujourd'hui, n'a jamais eu lieu telle que le peintre l'a représentée. En la réalisant, Velázquez lui a conféré, avec toute la force de son talent une vérité qui n'est pas de l'ordre de l'exactitude mais de celui, paradoxal, de la fiction mise en scène à l'aide des techniques de persuasion les plus raffinées. La littérature critique et interprétative suscitée par ce tableau est immense et il faudrait un autre article pour rendre compte de tous ses aspects³. Il m'a semblé pourtant que, en dépit des mérites incontestables de cette littérature, il y a encore place pour une démarche visant à faire le point justement sur la façon dont Velázquez opère le passage de l'événement historique à la représentation picturale. J'en prends le risque, m'appuyant, là où il en sera besoin, sur des observations précieuses de mes collègues qui se sont aventurés avant moi sur ce terrain. J'essaierai donc de soumettre le tableau de Velázquez à une nouvelle interrogation. Celle-ci ne concerne pas tant la «fidélité historique» du tableau, que, pour ainsi dire, son «infidélité». En la faisant, mon but n'est pas de tracer la ligne qui sépare la fiction de la réalité, mais de déceler la conception de l'image velázquezienne et de mettre en évidence son fonctionnement face à celui qui la regarde. Je propose donc une lecture de détail, mais pas forcément l'un de ces détails où les traits du pinceau du peintre espagnol révèlent sa technique raffinée et insurpassable. D'autres l'ont déjà fait, et très bien. Mon interrogation concerne plutôt Velázquez narrateur, son art de représenter un événement historique de manière à obtenir le

plus grand impact possible sur le spectateur. Mais avant d'entrer dans les détails, reconsidérons l'ensemble.

La Reddition de Breda est l'une des pièces clef du plus important ensemble d'images produit par l'idéologie monarchique espagnole au XVII^e siècle. Il s'agit du Salon de los Reynos (Salon des Royaumes) du palais du Buen Retiro à Madrid. La décoration, aujourd'hui dispersée, fut conçue probablement sous le contrôle direct du Premier ministre de Philippe IV, le comte-duc d'Olivares. Le rôle de Velázquez fut probablement essentiel, non pas seulement parce qu'il travailla à six toiles de cet ensemble (les cinq portraits équestres décorant le mur oriental et le mur occidental et le tableau de la *Reddition* sur l'un des murs latéraux), mais en raison de sa charge d'*apostador del rey* qui plaçait sous sa responsabilité tout ce qui était image à la cour des Habsbourg espagnols.

Le programme iconographique du Salon de los Reynos (je résume ici le résultat des études de Justi, Tormo, Elliott et Brown)⁴ visait à la glorification de l'Hercule habsbourgeois et de ses conquêtes en Europe et outre-mer. Ce dernier thème se concrétisait en douze tableaux d'histoire (fig. 4), dont celui de Breda (fig. 1) est le plus connu. Les autres, dus à des maîtres importants (comme Zurbarán ou Maino), ou moins importants, comme Félix Castelo ou Jusepe Leonardo (fig. 10), suivent généralement le même schéma de composition. Il s'agit pour la plupart (fig. 8) d'une bipartition de la scène entre un premier plan, occupé par la personnalité du général victorieux et, par synecdoque, de l'armée espagnole et un second plan, dominé par la représentation documentaire du site. Le schéma est ancien. On le rencontre déjà *grosso modo* dans les gravures de guerre du XVI^e siècle et, en Espagne, dans les peintures qui s'en inspirent, comme par exemple celles qui décoraient l'Escorial à la fin du XVI^e siècle⁵. En comparant les toiles de l'Escorial (fig. 5) et celles du Buen Retiro (fig. 1, 4, 6, 8, 10), on observe l'importance majeure qu'on donne, dans le Salon de los Reynos, à la personnalité du général victorieux mais on observe aussi un certain souci de garder l'équilibre entre la représentation topographique (de la ville ou du territoire conquis), et la représentation célébrative (le portrait du héros conquérant) du premier plan. Ce stéréotype n'est pas respecté à deux reprises.

Une première fois dans la *Reconquête de Bahia* par Juan Bautista Maino (fig. 6) où une mise en scène très adroite relègue la figure du général vainqueur, Don Fadrique de Toledo, dans un plan intermédiaire; on nous rappelle ainsi qu'on doit la victoire et surtout le pardon accordé aux vaincus (des Hollandais protestants agenouillés devant l'icône du Roi

Catholique, flanquée par la déesse de la Guerre et de la Sagesse ainsi que de son Premier ministre le comte-duc d'Olivares) à une présence au second degré, celle du monarque en figure et du général en chef de l'armée, Olivares⁶.

L'ancien schéma est mis en question une seconde fois, dans le tableau de Velázquez (fig. 1). L'accent y est mis sur l'histoire humaine qui se déroule au premier plan, histoire beaucoup plus complexe que dans les autres toiles du Salon de los Reynos (fig. 4, 6, 8, 10). Ce n'est pas la première fois que Velázquez exerce ses qualités de narrateur par opposition à la norme. Quelques années auparavant, en 1626, il avait participé au grand concours de peinture d'histoire, qu'il rapporta et qui l'opposa à trois peintres, Angelo Nardi, Eugenio Cajes et Vicente Carducho; il sera confronté encore une fois aux deux derniers dans le Salon de los Reynos.

De ce concours, qui demandait aux peintres de représenter le même thème, *l'Expulsion des Morisques par Philippe III*, on ne dispose plus aujourd'hui que du dessin préparatoire du principal concurrent de Velázquez, Carducho (fig. 7) et de la description faite par Palomino de la toile de Velázquez, perdue. Je ne la citerai pas ici *in extenso*, me limitant à en faire ressortir deux points. Le premier concerne le fait que, dans la conception de cette œuvre, Velázquez s'oppose à ses rivaux, fait souligné par son biographe («*Pinto Don Diego Velázquez esta historia en oposición de tres pintores del rey...*»). Le second point complète le premier et concerne, pour le dire en des termes modernes, la conscience d'auteur du peintre. Velázquez, qui signait très rarement ses œuvres, dit Palomino, apposa cette fois-ci sa signature sur un parchemin en effet de trompe-l'œil dans le premier plan du tableau («*una vitela que fingió en la guarda inferior*»)⁷.

On ne s'étonnera donc pas de voir dans le Salon de los Reynos, resurgir les anciennes rivalités. Le parchemin réapparaît, lui aussi, au coin de droite en bas de la toile de Velázquez et la chose est ici doublement surprenante, puisque le peintre renonce au dernier moment à y apposer sa signature comme s'il avait compris *in extremis* que l'ensemble officiel du Salon des Royaumes réclamait plutôt l'anonymat des œuvres que l'exaltation de leurs auteurs. Mais les relations d'opposition et de concurrence entre rivaux sont difficilement évitables.

Carducho, auteur de trois tableaux appartenant à cet ensemble, essaya de son côté, dans la *Bataille de Fleurus* (fig. 8), de reprendre l'ancien schéma de la composition en présentant un grand paysage panoramique, où se déroule la bataille et en intégrant *vue* et *action* par la présence, au premier plan en bas, de cadavres de soldats et la représentation

du mouvement impétueux du général Don Gonzalo Fernandez de Cordoba qui, par une torsion assez hardie, semble en même temps dominer le feu de la lutte et se présenter au spectateur en vainqueur. La croupe de son cheval forme un volume saillant, qui capte la lumière et la réfléchit ; elle constitue l'un des points forts de sa toile.

Dans la chronologie encore peu claire de la décoration du Buen Retiro, tout laisse croire que la *Reddition de Breda* fut l'un des derniers tableaux, sinon le dernier, à être réalisé⁸. Cela signifie que la manière de Velázquez, opposée à celle de ses rivaux, déjà remarquée par Palomino, aurait trouvé ici un terrain plus que favorable. Il ne faut pas oublier non plus que l'ancienne rivalité entre le vieux Carducho et le jeune Velázquez s'était traduite entre-temps dans les *Dialogues* que le premier avait publiés en 1633 (c'est-à-dire juste un an avant la grande entreprise du Salon qui devait les faire travailler côte à côte) ; le vieux maître y lançait toute une série de flèches contre la jeune peinture qu'il accusait d'être trop réaliste, désordonnée, dominée plutôt par la fureur naturaliste que par l'étude («*obrando mas el furor natural que los estudios*»)⁹.

Quelle occasion pour Velázquez de prendre sa revanche ! Car, en effet, on peut difficilement imaginer quelque chose qui soit à la fois plus proche et plus éloigné que ces deux compositions. Dans cette polémique, la démarche de Velázquez est extrêmement complexe mais tout à fait représentative de son esprit ingénieux qui aimait mélanger les sources sans jamais les dévoiler complètement, fait souligné à maintes reprises par ses biographes. L'un des points les plus intéressants du travail du peintre espagnol avec des sources et des solutions figuratives différentes est la façon dont il réalise son « désordre ordonné » en intégrant astucieusement des idées qui lui venaient de l'art des Pays-Bas. Pour être plus clair : il y a peu de doute que les grands portraits de groupe qui se trouvent à gauche et à droite de la toile et qui représentent l'une des réussites artistiques majeures de la *Reddition de Breda* ne trahissent l'influence de la grande tradition du portrait de groupe néerlandais (fig. 9). Vu la situation politique, les artistes espagnols avaient difficilement accès à la peinture hollandaise. Lors de la création de cette œuvre, Velázquez s'est adonné à cette étude avec plus d'assiduité qu'en d'autres circonstances. Cela est surtout manifeste dans le groupe de la suite hollandaise où il est évident qu'il a étudié certaines « compagnies militaires », dues peut-être à des artistes insignes comme Frans Hals. S'il en a repris certains éléments c'est, je crois, pour deux raisons essentielles. La première concerne la notion de convenance,

c'est-à-dire le souci de Velázquez de donner une vision bien documentée des faits. L'étude de la peinture nordique permettait au peintre espagnol de représenter des types et des costumes qu'il ne connaissait pas directement. La seconde raison concerne non pas tant Velázquez «documentaliste» que Velázquez «artiste». Palomino, parlant du voyage de Velázquez en Italie et de la manière dont il a assimilé la tradition classique, emploie trois verbes : il «regardait, étudiait et spéculait». Je crois qu'il fit la même chose devant les peintures hollandaises qu'il put contempler. Mais son but, dans le cas du tableau du Salon de los Reynos, était plus subtil. Il opposait le désordre ordonné de ses tableaux de groupe aux schémas figés d'un Carducho et tout en lançant un défi à la grande tradition nordique sur son propre terrain. Velázquez, pourrait-on dire, défie la peinture hollandaise dans le désir de remporter une victoire artistique, tout comme Spinola remporta un succès militaire.

Si mes suppositions sont justes, cela veut dire que nous nous trouvons devant un multiple *paragone*, dans le cadre duquel Velázquez dialogue avec des traditions différentes, non tant pour les réconcilier que pour les dépasser. Dans le cas du dialogue avec Carducho, Velázquez attaque là où le vieux maître aurait pu croire apporter l'élément le plus novateur de sa toile. Le cheval sans cavalier du côté droit du tableau de Velázquez n'est qu'un des éléments les plus saillants de ce *paragone*. Sa croupe polie constitue un tour de force de réalisme et de naturalisme, et frise l'impertinence aux yeux d'un spectateur traditionnel ou d'un peintre de l'ancienne génération.

Mais gardons-nous bien de surinterpréter les intentions de Velázquez ou bien de les réduire à une polémique avec Carducho. La *Reddition de Breda* (fig. 1) est beaucoup plus que cela et si polémique et opposition il y a, celles-ci ne se réduisent pas à une flèche contre l'auteur de la *Bataille de Fleurus* (fig. 8). La grande croupe de cheval qui crève la toile a un rôle précis dans cette composition qui est désordonnée seulement en apparence. Ce cheval est là en premier lieu pour souligner ce qu'il y a d'extraordinaire dans le fait que le général Spinola, le grand vainqueur de Breda, en soit descendu pour recevoir sur un pied d'égalité son adversaire, Justin de Nassau. Considérons l'adresse avec laquelle Velázquez inventa cet épisode (une comparaison avec les sources écrites qui ne disent mot de tout cela montre bien qu'il s'agit d'une invention *ad hoc*). Considérons aussi à quel point la présence du cheval du gouverneur de Breda, relégué au plan moyen à gauche, est discrète et l'ingéniosité montrée par Velázquez qui met en scène les deux animaux dans un

rapport de complémentarité. L'un est au premier plan, l'autre au dernier. Ce que l'un fait voir, l'autre le cache. À la discrétion du cheval de Nassau s'oppose le caractère ostentatoire de celui de Spinola.

Que le gouverneur hollandais soit descendu de son cheval pour présenter la clef de la ville au vainqueur est normal. Le fait que le général espagnol ait mis pied à terre, en revanche, relève de l'exception et souligne la magnanimité du vainqueur face au vaincu, motif déjà présent dans la pièce de Calderón de 1628-1629 et qui fut l'une des sources d'inspiration de Velázquez¹⁰. Le peintre va plus loin et introduit des éléments qui manquent dans les sources. La croupe du cheval en est un, mais non le seul. Hermann Hugo, auteur du reportage fidèle de la reddition (*Obsidio Bredana*, 1626), parle uniquement du fait que Spinola aurait salué poliment (*humaniter salutans*) depuis son cheval Justin de Nassau qui aurait quitté le champ de bataille en carrosse¹¹.

La pièce de Calderón de la Barca donna sans doute des idées importantes à Velázquez, par la dramatisation de la rencontre et par le dialogue qui clôt la pièce, où Justin de Nassau offre les clefs de la ville à Spinola sur un plateau tandis que ce dernier s'étend sur le respect que les vainqueurs doivent aux vaincus, surtout quand «*el valor del vencido hace famoso al vencedor*» («la valeur du vaincu rehausse la gloire du vainqueur»). Le développement apporté par Velázquez est considérable puisqu'il remplace la présentation cérémonielle des clefs sur un plateau par leur remise directe en mains propres et développe l'humanité de la salutation par le motif de l'accolade. Toutes ces nouveautés ressortent avec force surtout si l'on considère le tableau dans le contexte du Salon de los Reynos.

La *Reddition de Jülich* (fig. 10), peinte par Jusepe Leonardo, illustre bien la règle transgressée par la *Reddition de Breda*. Chez Leonardo, on assiste à une scène de reddition «normale» : Spinola à cheval tend simplement la main pour prendre les clefs de la ville des mains du général vaincu, lequel a posé son chapeau et son bâton de commandement à même le sol en signe de défaite et de respect et pose un genou à terre en signe de soumission. Le caractère exceptionnel de la *Reddition de Breda* ressort encore plus clairement si l'on considère les estampes qui célébraient les victoires de Spinola, où le général est représenté dans le médaillon central, dans une attitude dynamique, à cheval et avec tous les insignes de son pouvoir tandis que dans les champs avoisinants se déploie la série des vues des villes conquises (fig. 11).

L'imagerie du pouvoir, que Velázquez connaissait et maîtrisait comme nul autre, ne laisse aucun doute sur les

intentions hors du commun du message de la *Reddition de Breda*. La représentation équestre est, dans le Salon de los Reynos, la plus fréquente. Une image type d'un général, le portrait équestre du comte-duc d'Olivares, créé en 1634 (fig. 12), donc l'année de la décoration du Salon de los Reynos (contexte dont il faut tenir compte même si, pour des raisons évidentes, cette œuvre ne faisait pas partie de cet ensemble) est aussi éloquente.

Relisons dans cette lumière le récit velázquezien. Spinola a les attributs du général et, tout d'abord, l'écharpe qui lui traverse la poitrine. Les autres insignes du pouvoir sont également là, mais déplacés, afin de souligner le caractère exceptionnel de la scène qui se déroule sous nos yeux. Le cavalier n'est plus sur le cheval, son chapeau n'est plus sur sa tête, le bâton de commandant est passé de sa main droite dans la gauche. La main droite reste ainsi libre et son mouvement, qui n'est pas ritualisé par la tradition, est difficile à définir avec clarté. Les radiographies montrent que Velázquez avait pensé dans un premier temps représenter une véritable accolade qu'il a transformée dans la version finale en un geste plus complexe, à signification multiple. Pour le comprendre, il faut considérer, d'un côté, le mouvement et la gestuelle du gouverneur hollandais et, d'un autre côté, la norme des cérémonies de reddition, telle qu'elle est documentée dans le tableau de Jusepe Leonardo (fig. 10). Justin de Nassau est donc descendu de son cheval, et tout comme le général vaincu à Jülich s'apprête à poser son genou à terre devant Spinola. Mais – et c'est ici la nouveauté velázquezienne – celui-ci met pied à terre à son tour. Pour être plus précis, il vient justement de le faire, en provoquant un certain désordre dans sa suite. Sa monture est encore là, selle vide, l'échelle de gauche, vide elle aussi, est bien en vue. Le cheval est en train d'être emmené par un garçon d'écurie, qui l'a pris par la bride et a repris la cravache de la main du général. Les radiographies montrent des remaniements au niveau du membre postérieur du cheval qui, dans une première version, touchait la terre mais que le peintre a préféré laisser levé dans la version finale pour souligner la vivacité du mouvement.

Les signes s'entrecroisent et soulignent des fils narratifs serrés. Un moment auparavant donc, Spinola était à cheval, chapeau sur la tête, bâton de commandant dans la main droite, cravache dans la gauche. Il vient de descendre, il a donné la cravache à son aide de camp et pris dans la gauche le chapeau et le bâton de commandant. La main droite touche l'épaule de Nassau et l'empêche de faire une génuflexion. Celui-ci tient le chapeau dans sa main gauche et remet la clef de la ville au vainqueur. Avant de la prendre, celui-ci

veut empêcher le vaincu de s'humilier en s'agenouillant. L'affabilité, la condescendance et la magnanimité de Spinola¹² n'excluent pas complètement les allusions au pouvoir du vainqueur. Quelques détails le soulignent : le général est plus grand et en armure tandis que le gouverneur est plus petit et en bourgeois ; le gouverneur remet la clef main nue ; Spinola va la prendre de sa main gantée, pour le moment stratégiquement cachée par la spontanéité de l'accolade ébauchée.

Ce que cette main droite gantée représente vraiment (surtout par rapport à la main nue de Nassau), le spectateur de l'époque pouvait facilement l'imaginer, même sans la voir directement, puisqu'elle faisait partie de l'imaginaire collectif du pouvoir (fig. 13). Il s'agit d'une « main forte », même dans sa bonté, capable, selon son bon plaisir, d'élever ou de soumettre.

Notes

1. Voir des détails dans Vosters 1974.
2. Saxl 1957, p. 314-318; Depluvrez 1992.
3. Un bon exposé se trouve dans Brown et Elliott 1980, p. 178-183 et 274-275.
4. Justi 1933; Tormo y Monzo 1916; Brown et Elliott 1980.
5. Voir dernièrement Cuesta 1997, p. 4-18 avec la bibliographie antérieure.
6. Détails dans Brown et Elliott 1980, p. 184-192.
7. Palomino 1988, p. 222.
8. Sur les problèmes chronologiques voir aussi Moffitt 1991, p. 141-172 (qui arrive pourtant à des conclusions difficilement acceptables).
9. Carducho 1979, p. 275.
10. Détails dans Whitaker 1978.
11. Hugo 1626, p. 150.
12. Sur l'importance de cette idée, voir Fumaroli 1997 b.



Fig. 1
Diego Velázquez
La Reddition de Breda, 1634
Huile sur toile, 307 × 367 cm
Madrid, musée du Prado

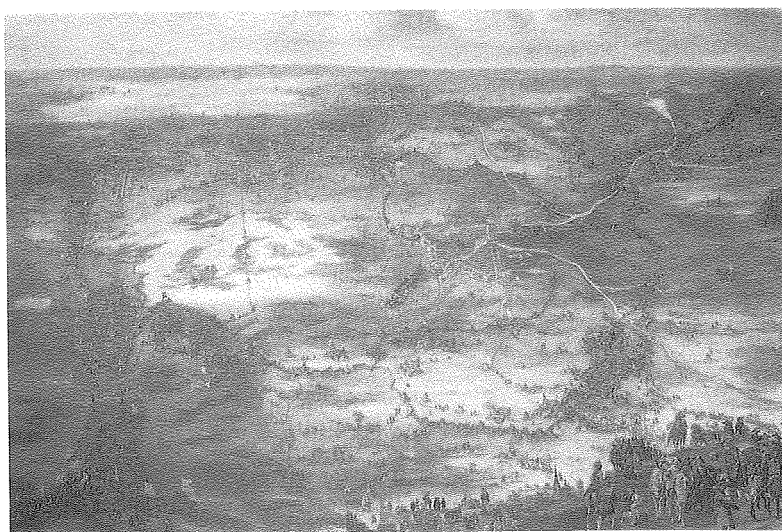


Fig. 2
Pieter Snayers
Vue du siège de Breda, 1650
Huile sur toile, 184 × 263 cm
Madrid, musée du Prado

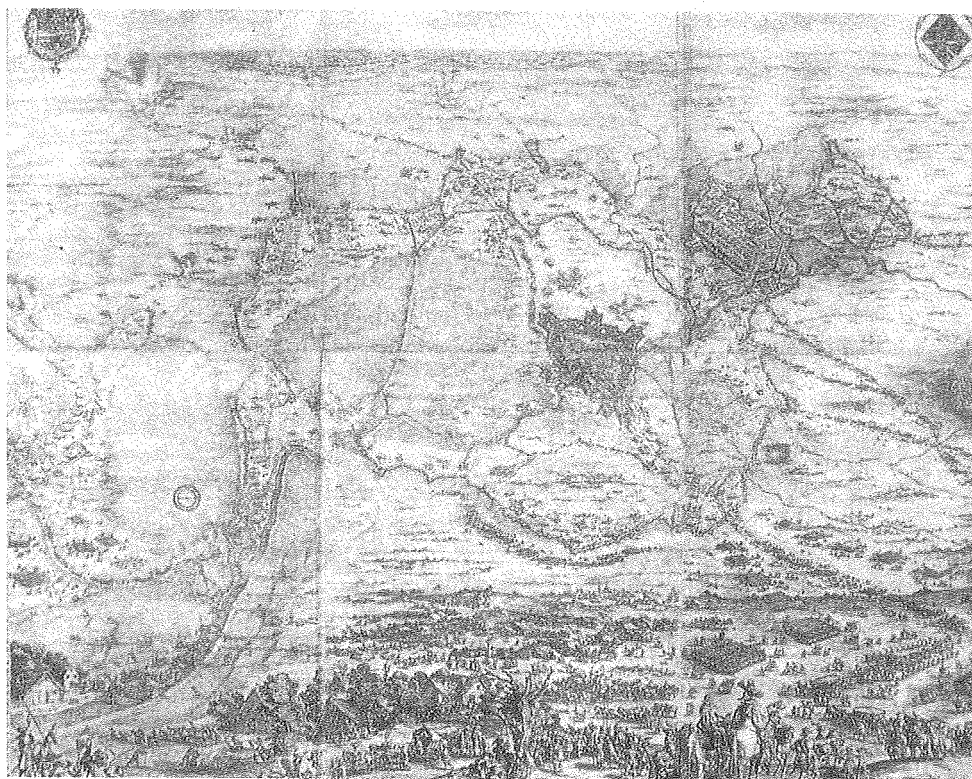


Fig. 3
Jacques Callot
Carte du siège de Breda (Tabula Obsidionis Bredana), 1625-1626
Gravure à l'eau-forte
Nancy, Musée historique lorrain



Fig. 4
Reconstitution de la décoration des murs nord et sud du *Salon de los Reynos*
au palais du Buen Retiro de Madrid (d'après Brown et Elliott 1980)

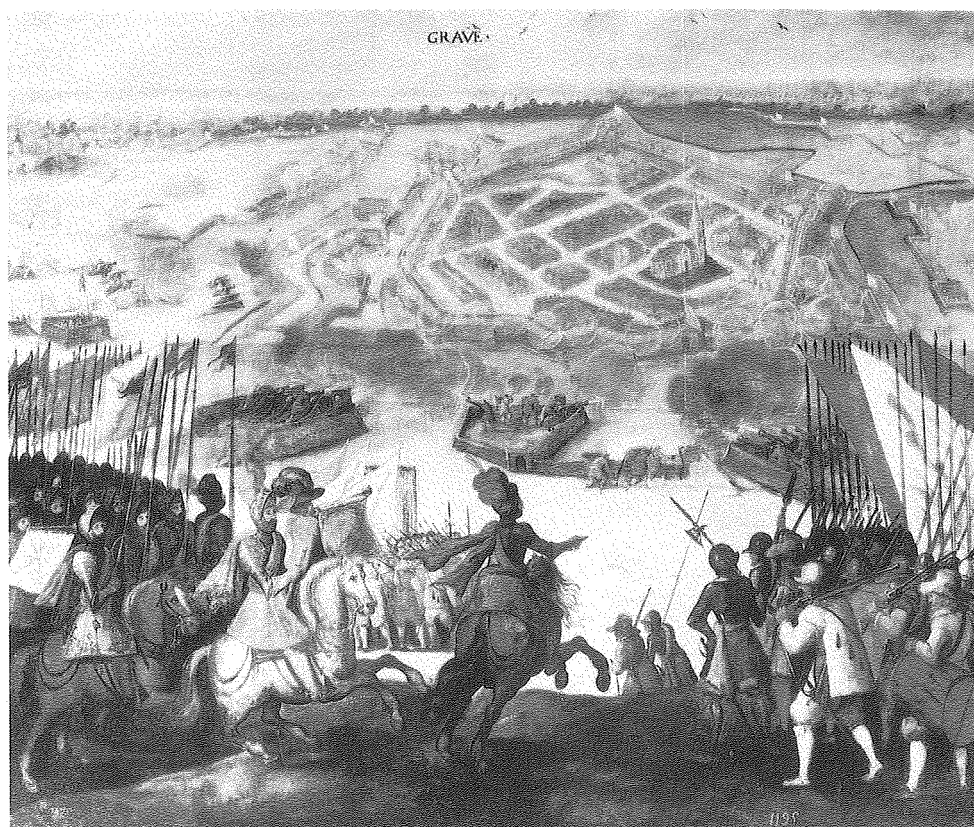


Fig. 5
Le Siège de Gravé, fin du XVI^e siècle
El Escorial, Palacio Real



Fig. 6
Juan Bautista Maino
Le Reconquête de Bahia, 1634
Huile sur toile, 309 × 381 cm
Madrid, musée du Prado

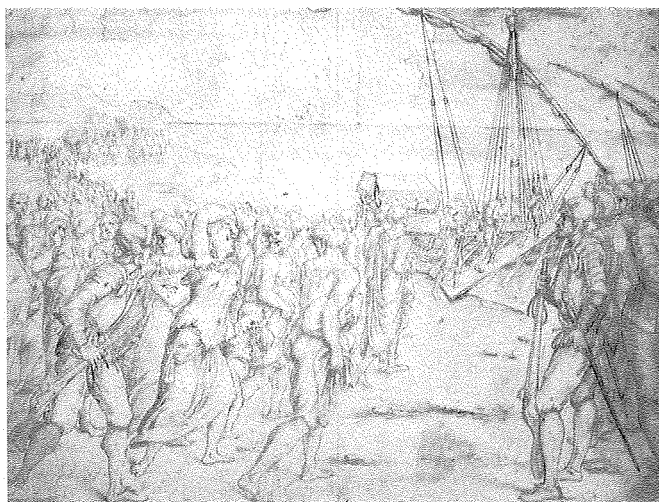


Fig. 7
Vicente Carducho
L'Expulsion des Morisques, 1627
Dessin à la plume
Madrid, musée du Prado



Fig. 8
Vicente Carducho
La Bataille de Fleurus, 1634
Huile sur toile, 297 × 365 cm
Madrid, musée du Prado



Fig. 9

Frans Hals

*Portrait de groupe des officiers et des sous-officiers
du corps des tireurs de St-Adrian, 1632-1633*

Huile sur toile, 207 × 337 cm

Haarlem, Frans Hals Museum



Fig. 10
Jusepe Leonardo
La Reddition de Jülich, 1634
Huile sur toile, 307 × 381 cm
Madrid, musée du Prado



Fig. 11
 Andreas Güntsch
 Le général Ambroise de Spinola et ses exploits entre 1620 et 1621
 Gravure
 Fribourg, Séminaire d'histoire de l'art



Fig. 12
Diego Velázquez
Portrait équestre du comte-duc d'Olivares, 1633-1635
Huile sur toile, 313 × 239 cm
Madrid, musée du Prado



Fig. 13
Diego Velázquez
Juan Francesco Pimentel, vers 1648
Huile sur toile, 109 × 88 cm
Madrid, musée du Prado

Die Übergabe der Stadt Breda

Traduit du français par Uwe Bennert

In diesem Vortrag untersuche ich die von Velázquez (in den Jahren 1634-1635) angewandten Bildstrategien bei der Darstellung eines Ereignisses der Vergangenheit (1625) in einem Historienbild und seine Wirkung auf den zeitgenössischen Betrachter. Berücksichtigt werden dabei der Ideenaustausch bzw. die Konkurrenz zwischen Velázquez und den anderen an der Ausgestaltung des Salon de los Reyes beteiligten Malern sowie die Herausforderung durch die holländische Malerei, mit der sich Velázquez zu messen suchte. Der letzte Teil dieses Textes ist dem Versuch einer rekonstituierenden Darstellung der wesentlichen Grundideen der narrativen Kunst bei Velázquez gewidmet.

The Surrender of Breda

Traduit du français par Geoffrey Capner

The author proposes to consider the pictorial strategies used by Velázquez (in 1634-1635) to translate a previous real event (1625) into a narrative historical painting that would have an impact on the contemporary spectator. He takes into consideration the painter's relationships, both of dialogue and competition, with the other painters who worked on the decoration of the Salon de los Reynos and the challenge offered by Velázquez to Dutch painting. In the last part of the text the author reconstitutes the essential ingredients of the narrative art of the painter.