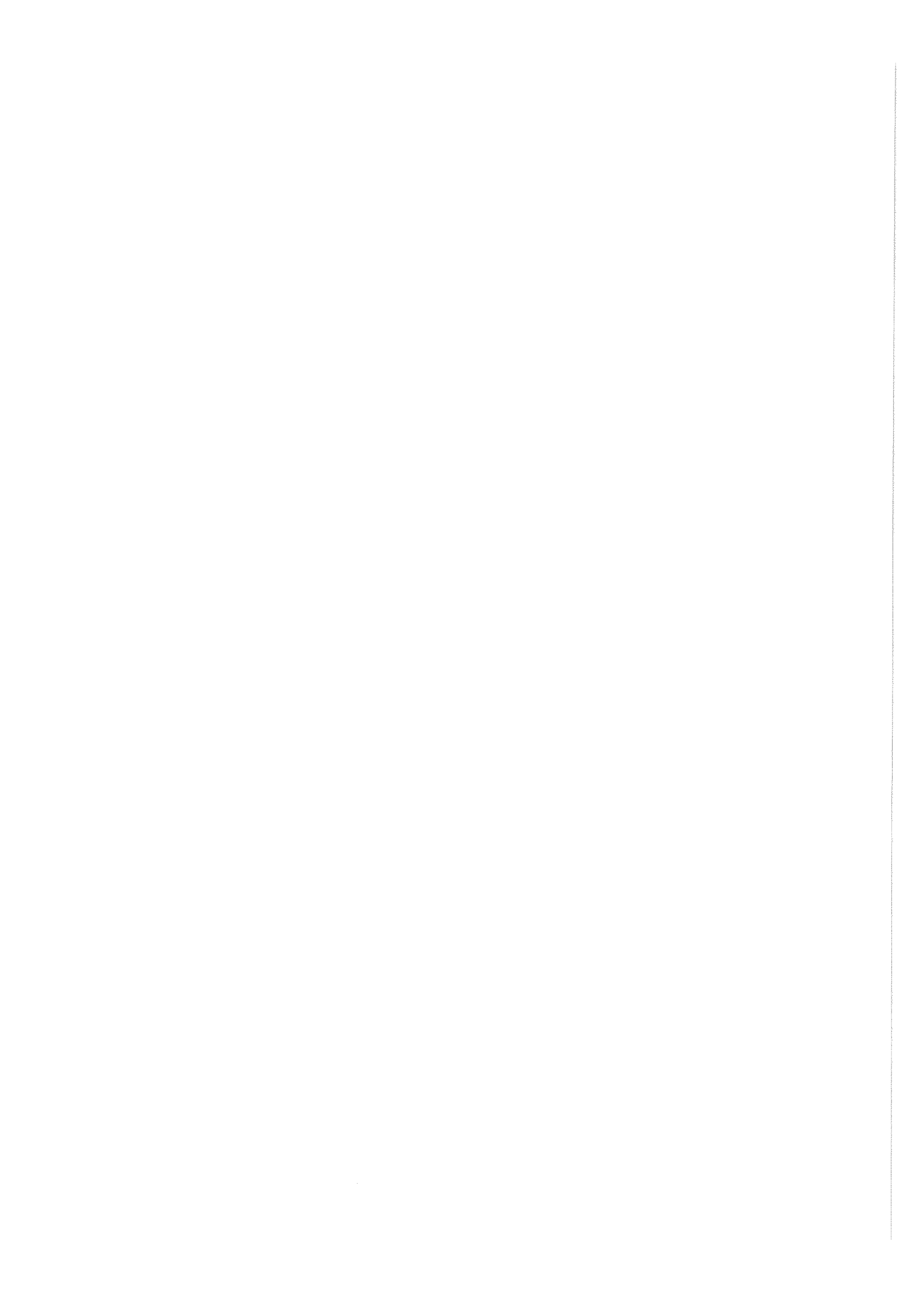

LA PINTURA Y EL GRABADO EN LA GUERRA DE SUCESIÓN: LA BATALLA DE ALMANSA

Ricard Segura Simó



● LA PINTURA Y EL GRABADO EN LA GUERRA DE SUCESIÓN: LA BATALLA DE ALMANSA

Por Ricard Segura Simó⁽¹⁾

Sus batallas fingidas, aunque no lleguen al oído, en cierto modo hacen que el pensamiento, con pavor, imagine el vocear de los soldados, el griterío de los heridos, el quejarse de los moribundos, el estruendo de las bombas, las sacudidas de las mismas como si fuesen verdaderas y no fingidas.

Baldinucci

1 - INTRODUCCIÓN

*Historia y arte
están estrechamente
relacionados desde
su origen.*

Es innegable que la Historia y el Arte han estado estrechamente relacionados desde su origen. Las distintas actividades humanas, los acontecimientos históricos, los conflictos bélicos,... han tenido su reflejo en obras de arte bajo multitud de formas, soportes y estilos.

*La Guerra de
Sucesión española
es un excelente
ejemplo de ello.*

La Guerra de Sucesión española es un excelente ejemplo de ello: artes ornamentales, grabados y óleos ilustran con imágenes los hechos acontecidos desde 1701 hasta 1715, fecha en la que podemos considerar clausurada la contienda, tras la Paz de Utrecht en 1713, la toma de Barcelona el 11 de septiembre de 1714, y los acuerdos de Rastatt y Baden en 1715.

*La Batalla de
Almansa destaca
por su repercusión
en el posterior...*

De todas las batallas en la Guerra de Sucesión una destaca por su repercusión en el posterior desenlace del conflicto: *La Batalla de Almansa*. Ésta ha sido representada en óleos, grabados, azulejos, y otras artes desde el mismo momento en que se libró hasta nuestros días⁽²⁾. Las consecuencias que tuvo la

⁽¹⁾ Ricard Segura Simó se licenció en Historia Contemporánea en 1989. Ejerce como profesor de enseñanza secundaria en Muro d'Alcoi. Es autor de la comunicación «*La pintura y el grabado en la Guerra de Sucesión: la Batalla de Almansa*», presentada en las X Jornadas Nacionales de Historia Militar organizadas por la Cátedra General Castaños en Sevilla. En el II Congreso de Historia de Albacete presentó la ponencia «*El poder y la imagen en la Guerra de Sucesión: la Batalla de Almansa*».

⁽²⁾ Aparte de los grabados y óleos que coetáneamente a su desenlace se realizaron, y que son motivo de nuestro trabajo, ha sido motivo de inspiración y representación... (*sigue en la página siguiente*).

...desenlace del conflicto...

...y nos permitirá analizar la imagen que de ella pretendió dar el bando borbónico.

derrota de las tropas austracistas son bien conocidas y estudiadas por historiadores y politólogos de ámbito nacional e internacional: valencianos, aragoneses y catalanes perdieron sus Fueros y se vieron sometidos por primera vez al poder militar y político de Castilla, que bajo una nueva monarquía hispánica dirigida por la Casa Borbón iba a iniciar la reforma del Estado Moderno y la instauración del modelo absolutista y centralista francés en España.

La Batalla de Almansa es un excelente campo de estudio, ya que nos permitirá analizar la imagen que de ella pretendió dar el bando borbónico. Partiremos de las obras de artistas contemporáneos a ella, tanto en grabados como en pinturas, y fundamentalmente analizaremos el óleo de Ventura Lirios-Bonaventura Ligli⁽³⁾ y Filipo Pallota, autores de un lienzo sobre dicha batalla que, en la actualidad, el Museo del Prado ha cedido en depósito a las Cortes Valencianas.



Junto a María Ascensión Muñoz (de la Asociación Torre Grande) Ricard Segura Simó, que dedicó la tercera de las conferencias al análisis del cuadro de la Batalla de Almansa. Dos aspectos deben destacarse: su erudición y el abundante material gráfico con el que ilustró su ponencia.

(Viene de la página anterior) ...conmemorativa para artistas de épocas más recientes. Así, Ricardo Balaca y Canseco pintó en 1862 un óleo titulado *Batalla de Almansa* (230x140 cm.) para el Congreso de los Diputados; con motivo de la Exposición Regional en Sevilla en 1929, en la Plaza de España que se construye a tal fin, Aníbal González realiza unas composiciones cerámicas representando a las distintas provincias españolas, y elige el motivo de la Batalla de Almansa para representar a Albacete; en 1997, Paulino Ruano, pintor almanesño, entregó al Ayuntamiento de Almansa una laboriosa copia del cuadro de Lirios para su exposición en el Salón de Plenos en donde actualmente lo podemos contemplar. Otros estilos artísticos también se han hecho eco del acontecimiento, y así sirvió de inspiración para la obra musical del grupo valenciano *Al Tall*, quien en 1979, edita la cantata «*Quan el mal ve d'Almansa...*»; también ha sido llevado al cómic, con dibujos y texto de Enric Calvo, «*Almansa*». Ed. I.R. Corts, Valencia, 1980.

⁽³⁾ Este pintor es conocido en diferentes fuentes por nombres muy similares -Lirios, Ligli, Liliis,... -, opto por el de Ventura Lirios, en la medida que él y su familia utilizan dicho apellido en su correspondencia y documentos oficiales. (ver ARCHIVO HISTORICO NACIONAL, NOBLEZA - *Osuna, Cartas*, Leg. 515, y Leg. 259-5).

2 - LA PINTURA CRÓNICA. LOS CUADROS DE BATALLAS

Las batallas han sido objeto de múltiples representaciones artísticas.

La pintura, desde el punto de vista iconográfico, ha ofrecido un amplio campo a las ideas y a los símbolos. Desde la prehistoria los hechos socio-históricos, entre ellos las *batallas*, han sido objeto de múltiples representaciones artísticas. En algunas cuevas paleolíticas, en Egipto, Asiria, Grecia y Roma, la ostentación del poder y las batallas fueron uno de los temas habituales del arte utilizado como elemento didáctico-persuasivo o conmemorativo ⁽⁴⁾.

En el arte occidental, a partir del siglo XV el pintor tendió a ser considerado como un artista dotado de personalidad propia, y no un simple artesano. Esto permite que el Renacimiento inaugure una nueva era, con profundas transformaciones de la técnica y de la composición. Junto a las pinturas habituales -de carácter religioso fundamentalmente- se sumó la observación de la naturaleza, el estudio de la anatomía en el desnudo, la geometría,... y la especulación intelectual.

La pintura al óleo permite matices luminosos más ricos. El trabajo matérico y la cualidad sensual de la pintura se desarrollan entonces: primero, en la técnica por finas capas sucesivas, que logra la factura preciosa de los flamencos (Van Eyck, Van der Weyden, Van der Goes) y que reaparece en Bellini o en Leonardo da Vinci; posteriormente, la progresión del empleo de la tela como soporte, a partir de comienzos del siglo XVI, favoreció la técnica de las voladuras y de los empastes, que produjo la factura flexible y modulada de los venecianos. Se llegó así a la pincelada de Tiziano, a la modulación de Rubens y a la materia de Rembrandt. A través de tales evoluciones, la elaboración del color, la preparación de los fondos, se renovó y diversificó profundamente.

Por otro lado, la construcción del espacio, en plena mutación desde comienzos del siglo XIV (Giotto), se transformó durante el siglo XV: el descubrimiento y la aplicación de las leyes de la perspectiva (Brunelleschi) respon-

⁽⁴⁾ Son famosas las pinturas rupestres de la Cova Remigia (Castellón), en la que aparece un hombre asaeteado por arqueros; de época alejandrina, el mosaico de Alejandro (museo de Nápoles); en la Edad Media, encontramos representaciones de coronaciones reales, batallas, etc., en miniaturas para manuscritos, pinturas; en el Renacimiento el tema fue tratado por P. Uccello, P. della Francesca y Leonardo da Vinci, entre otros.

den a la necesidad de una representación *verdadera, racional* de la realidad, es decir, fundada en las relaciones geométricas y matemáticas, que permiten una concepción unitaria de los objetos y de la luz.

A partir de la segunda mitad del siglo XV, las experimentaciones del Renacimiento (de Uccello y Piero della Francesca a Leonardo) se sedimentaron en un conjunto coherente. Ya en el siglo XVI, los tratados de pintura los codificaron en doctrina, y posteriormente las academias se preocuparon de codificar los *géneros pictóricos*: pintura de historia, retrato, paisaje, pintura de género, naturaleza muerta, etc.

La *pintura de género*⁽⁵⁾, es una categoría que englobará a todas aquellas obras que representan escenas de la vida cotidiana. La *pintura de historia*⁽⁶⁾ tiene como objeto la evocación de grandes hechos de otras épocas, e incluso del propio periodo vivido por el artista, si bien en este caso parece más oportuno hablar de *pintura de crónica*, como ha propuesto J. A. Gaya Nuño⁽⁷⁾.

En el siglo XVII, las batallas se convirtieron en un género pictórico; destacando la 'galería de las batallas' del Escorial y el Salón de Reinos del Alcázar de Madrid.

En el siglo XVII, las batallas se convirtieron en un género pictórico, practicado por artistas especializados llamados *batallistas*: Van der Meulen, Aniello Falcone, Jacques Courtois *le Bourguignon*, Esteban March. En el mismo siglo destacan en España las obras de Velázquez -*La rendición de Breda*, M. Prado-, Zurbarán -*La batalla del Sorillo*, Nueva York- y Valdés Leal. En España, los conjuntos pictóricos más importantes con representaciones bélicas se encontraban en la *galería de las batallas* del Escorial⁽⁸⁾ y las antiguamente destinadas al Salón de Reinos del Alcázar de Madrid y que hoy se encuentran en el Museo del Prado⁽⁹⁾, o *Los fusilamientos* del 3 de mayo 1808 de Goya, mencionados con frecuencia como cuadros de historia, pero que entran de lleno en la propugnada consideración de *pintura de crónica*, por referirse a sucesos de los cuales sus respectivos autores tuvieron noticia o conocimiento inmediato⁽¹⁰⁾.

⁽⁵⁾ El término género en arte se utiliza para definir una rama o categoría de él. Puede utilizarse para obras de estas características de cualquier lugar o periodo, aunque generalmente suele hacer referencia al tipo de temas domésticos preferidos por los artistas holandeses del siglo XVII.

⁽⁶⁾ A este género pueden adscribirse muchos cuadros del pasado, pero adquirió especial preponderancia durante el siglo XIX, dentro de lo que se conoce con el nombre de (arte oficial). Se aplica a las escenas que representan acontecimientos históricos reales, y tradicionalmente también a escenas de la leyenda y de la literatura con fines edificantes, tratados, como corresponde al tema, de un modo grandioso y noble (escenas de la Biblia, la mitología griega, Dante, Shakespeare, Cervantes, ...)

⁽⁷⁾ GAYA NUÑO, J.A.: *Arte del siglo XIX*. Madrid, 1966.

⁽⁸⁾ Estudiado por ZARCO, J.: *El Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial y La Casita del Príncipe*, Madrid, 1922; y del mismo autor *Los pintores italianos en San Lorenzo del Escorial, 1575-1613*. Madrid, 1932; y MARTÍNEZ CUESTA, J.: «*Ecos de guerra en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*», en *Reales Sitios*, Madrid, nº 134, 1997. (Págs. 4-19).

⁽⁹⁾ Estudiado por BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1988.

⁽¹⁰⁾ La distinción es importante, por cuanto de ella puede arrancar el principio de artificiosidad en la reconstrucción de hechos históricos, que habría de ser, en definitiva de lo que más adoleciera la pintura de historia propiamente dicha.

3 - LA GUERRA DE SUCESIÓN EN EL ARTE

Miguel Morán considera que cuando Felipe V llegó a España a ocupar el trono de Carlos II, muchos españoles vieron en él la posibilidad de regeneración que necesitaba el país. Para la opinión española del siglo XVIII, los Borbones eran la alternativa posible y necesaria a la decadencia de los Austrias, sin darse cuenta de que muchas de las causas de la prosperidad que iba a conocer España con el cambio de orientación que experimentó la marcha del Estado, tenía sus raíces en los últimos años del reinado de Carlos II cuando empezó a producirse un saneamiento económico sobre el que descansó en gran medida la riqueza del siglo XVIII, así como que muchas de las reformas llevadas a cabo por Felipe V y sus ministros estaban ya en el ánimo de equipos de gobierno anteriores ⁽¹¹⁾.



Retrato ecuestre de Felipe V, dibujado por Teodoro Ardemans. Grabado para el libro de A. Ubilla y Medina, «Sucesión del Rey D. Felipe V...», 1704.

La Guerra de Sucesión española es el primer conflicto a escala mundial.

La Guerra de Sucesión española es la plasmación de la pugna de las potencia-estado europeas por la configuración de un nuevo orden internacional que suponga la constatación territorial de su poder tanto en Europa como en América. Se tratará del primer conflicto a escala mundial, que tendrá sus inicios de forma diplomática en los acuerdos secretos de reparto de los territorios de la Corona española antes de la muerte de Carlos II, y se plasmará definitivamente con el problema sucesorio y las diferentes alternativas al trono ⁽¹²⁾.

⁽¹¹⁾ MORÁN, M.: *La imagen del rey. Felipe V y el Arte*, Madrid, 1990. (Págs. 13-14).

⁽¹²⁾ Continúan teniendo plena vigencia los trabajos de KAMEN, H.: *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, Madrid, 1984, *La España de Carlos II*, Barcelona, 1981,... (Sigue en la página siguiente).

La definitiva resolución real de depositar la corona española en manos de la dinastía Borbón, supondrá no solo la opción por un modelo político distinto al de los Austrias, sino también la apuesta por unas nuevas formas de gobierno más unificadoras y uniformadoras, que ya habían intentado implantar, aunque sin éxito, el conde-duque de Olivares en tiempos de Felipe IV⁽¹³⁾.

Felipe V buscó dar una imagen de sí mismo radicalmente distinta a la de su antecesor en el trono.

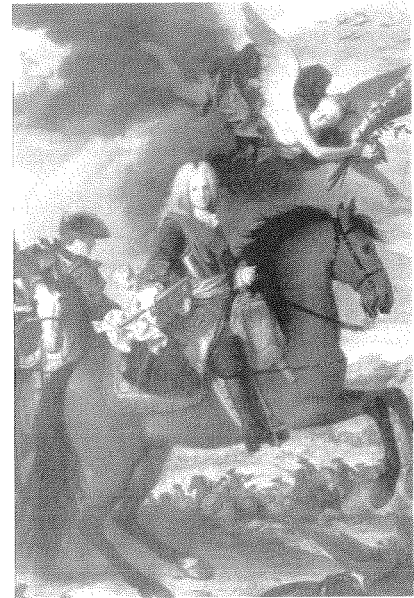
La reforma del arte cortesano fue considerada urgente:...

...el rey encarnará en su persona una imagen plenamente belicista.

Como señala Morán, Felipe V se sentirá más como sustituto que como continuador de Carlos II, tolerando o incluso alentando las críticas contra la dinastía anterior y rompió muchos de los lazos que le unían a ella y buscó dar una imagen de sí mismo, y de la monarquía que encarnaba, radicalmente distinta a la de su inmediato antecesor en el trono⁽¹⁴⁾.

La reforma del arte cortesano era considerada de una urgencia inmediata por el nuevo rey y por sus más próximos colaboradores -cambios y modificaciones en palacios, creación de programas artísticos y literarios sometidos al modelo francés,...⁽¹⁵⁾-. Una de las mayores preocupaciones de Felipe V se centró en encontrar los servicios de un retratista oficial que fuera capaz de plasmar la esencia del nuevo concepto de realeza que se pretendía imponer y las profundas diferencias que separaban las ideas acerca de la representación de la majestad en una y otra dinastía.

Estas intenciones, y las particulares circunstancias políticas que sucederán a la llegada de Felipe V a la corona española, harán que el rey encarne en su persona una imagen plenamente belicista, que se va a plasmar en la amplia iconografía generada por la Guerra de Sucesión, pero que se mantendrá invariable muchos años después de haber terminado la contienda.



Retrato de Felipe V a caballo y la Victoria. 1727. Museo del Prado, Madrid.

(Viene de la página anterior) ...y *La Guerra de Sucesión española*, Madrid, 1974; recientemente este autor ha publicado una biografía del monarca titulada *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Madrid, 2000.

⁽¹³⁾ ELLIOTT, J.H.: *España y su mundo. 1500-1700*. Alianza Ed. Madrid, 1991. (Pág. 47 y ss.).

⁽¹⁴⁾ MORÁN, M. Op. cit., (Pág. 12)

⁽¹⁵⁾ Sin duda alguna, uno de los mejores y más completos tratados sobre el arte en la corte de Felipe V es el de BOTTINEAU, Yves - *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Ed. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, imprescindible para poder conocer el arte vinculado a la época y corte de Felipe V.

4 - LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA DE SUCESIÓN EN LAS DIFERENTES FORMAS ARTÍSTICAS

La iconografía de la Guerra de Sucesión tuvo una doble vertiente, por un lado imágenes simbólicas y alegorías de corte moral⁽¹⁶⁾, y por otro una imagen de carácter puramente belicista. En este sentido es de destacar la gran cantidad de grabados y estampas que se producen en esta época y que tendrán como motivo los diferentes acontecimientos de la contienda, tanto dentro como fuera de la península, desde la propia salida de Felipe V hacia Italia y Portugal, hasta los sitios y batallas terrestres o navales.

Diferentes soportes se utilizaron para dejar constancia de la imagen de fuerza y las intenciones de poder de la nueva dinastía; los grabados y estampas serán la manifestación iconográfica más importante.

La Guerra de Sucesión, sirvió de inspiración para artistas coetáneos a ella y también a otros del Romanticismo y el Historicismo academicista del siglo XIX. Diferentes soportes se utilizaron para dejar constancia y a la vez recordar a aquellos que los contemplasen, la imagen de *fuerza* y las *intenciones* de poder de la nueva dinastía. Una muestra de ello es el escritorio *cabinet* de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya⁽¹⁷⁾, inspirado en las obras de Boulle y que recoge escenas de acontecimientos bélicos de la Guerra de Sucesión en Lleida y otros lugares, así como los diversos retratos reales en los que las escenas bélicas ocupan un destacado lugar. Los grabados y las estampas van a constituir la manifestación iconográfica más importante de la contienda, no solamente por su número, sino también por la inmediatez en relación al acontecimiento.

El grabado, de fácil reproducción y difusión, es utilizado desde el siglo XVI como instrumento de difusión de la imagen que se quiere dar de la monarquía y el poder. Así, hereda la tradición de representación de escenas bélicas en tapices destinados a palacios reales con la salvedad de que aquéllos, gracias a su posibilidad de difusión, no quedarán reservados únicamente a la contem-

⁽¹⁶⁾ Se puede apreciar en la obra de Henry de Favanne, *España ofreciendo la corona a Felipe, duque de Anjou*, en la que aparece la figura de Genio y Hércules.

⁽¹⁷⁾ Se encuentra en el Museo del Prado en Madrid.

plación de la corte o el personal diplomático. Mientras que el tapiz o el retrato tienen un carácter privado, el grabado o la estampa será público. Algunos autores consideran que, ya en el siglo XVII durante el reinado de Felipe II, «no hay duda de la voluntad que existía para que se hubieran grabado los palacios del rey, las representaciones de las fiestas, las pinturas y las estatuas de su colección o los triunfos de armas, pero nada de esto llegó a hacer y fueron muy escasas las estampas de este tema que se publicaron⁽¹⁸⁾».

El grabado sirvió como ilustración en los libros. Los que se escribieron sobre el incipiente reinado de Felipe V no iban a ser una excepción, y así encontramos que el escrito por el Marqués de Ubilla y Medina, *Sucesión del Rey D. Felipe V...*, publicado en 1704 incorporará trece grabados, de los cuales la mayoría pertenecen a Philippo Pallota que narra diferentes acontecimientos del viaje del rey y su participación en la Guerra de tierras italianas, sirviendo de punto de partida para otras obras mayores.

La iconografía del periodo de la Guerra de Sucesión entronca con la tradición barroca.

La iconografía producida, durante el periodo de la Guerra de Sucesión y en los años de la primera mitad de la centuria entroncan, tanto grabados como pinturas, con la tradición barroca. Los grabadores de la primera mitad del siglo XVIII no pasan de ser unos artesanos más o menos hábiles al servicio de la necesidad de las devociones religiosas o de los impresores que necesitaban incorporar algunas ilustraciones a los textos que editaban⁽¹⁹⁾.

Muchos pintores se inspiraban en grabados para la realización de sus obras.

La influencia de los grabados en la pintura era ya extraordinaria. Muchos pintores se inspiraban en grabados para la realización de sus obras e incluso algunos pujaban por las colecciones de estampas de sus colegas obradores cuando estos se querían deshacer de ellas o fallecían. Alfonso E. Pérez Sánchez hace referencia al caso de Félix Castello, Alonso Cano, Antonio Puga, Martínez de Mazo, y otros⁽²⁰⁾; así como el propio Velázquez, que utilizó ciertos modelos grabados como inspiración⁽²¹⁾.

Con Felipe V los modelos franceses se irán introduciendo.

El cambio de dinastía propiciará con sus nuevas necesidades de representación artística que los modelos del buen hacer de los grabadores franceses se vayan introduciendo poco a poco⁽²²⁾.

⁽¹⁸⁾ CARRETE, J.; CHECA, F. y BOZAL, V.: *El grabado en España (siglos XVI-XVIII)*, Suma Artis, vol. XXXI, Madrid, 1987. (pág. 271)

⁽¹⁹⁾ Idem. (pág. 395).

⁽²⁰⁾ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992, (Pág. 68).

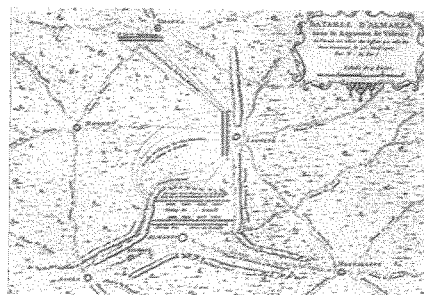
⁽²¹⁾ MARTÍNEZ CUESTA, J.: «*Ecos de guerra ...*» (op. cit., pág. 19), nos muestra cómo Velázquez utiliza los grabados como fuente de inspiración en el cuadro «*Las Lanzas*», al compararlo con la estampa de Bernard Salomon que representa a «*Abraham y Melquisedec*» dándose un abrazo, sin que ello suponga un demérito para la obra velazquiana.

⁽²²⁾ CARRETE, J.; CHECA, F. y BOZAL, V.: *El grabado en España...*, op. cit., pág. 396.

5 - LOS GRABADOS DE LA BATALLA DE ALMANSA

Muchos son los grabados realizados en torno a esta efeméride⁽²³⁾. Se producen dos tipos de grabados, los que hacen referencia al plan de batalla, como es el caso de *Croquis de la Batalla de Almansa* (22x32,8 cm. Tinta negra y escasamente coloreado en verde claro y rosa. Sin firma). Se trata de un grabado francés con la inscripción «*Bataille d'Almanza dans le Royaume de Valence...*».

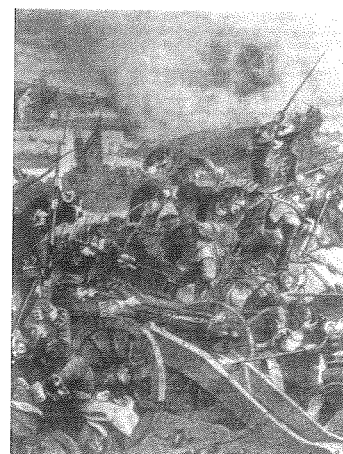
No responde a la realidad topográfica ni al plan de batalla desarrollado. Esto nos introduce en un elemento que más tarde analizaremos con más profundidad en la pintura de Lirios: la falta de fidelidad en las representaciones.



Croquis francés de la Batalla de Almansa.

El otro tipo de grabados son los que hacen referencia al desarrollo de la Batalla. Una muestra de ello son los grabados de:

- **J. Serra lit.**, grabado *Batalla de Almansa* (18,7x13,7 cm. Tinta negra. Sin fecha), Berwick dirige el asalto de las tropas que atacan una batería de artillería con un cañón de grandes dimensiones.
- **Roca Z^E**, *Batalla de Almansa* (15x9,8 cm. Tinta negra y coloreado mínimamente en rosa. Sin fecha), el duque de Berwick, espada en alto, dirige las tropas

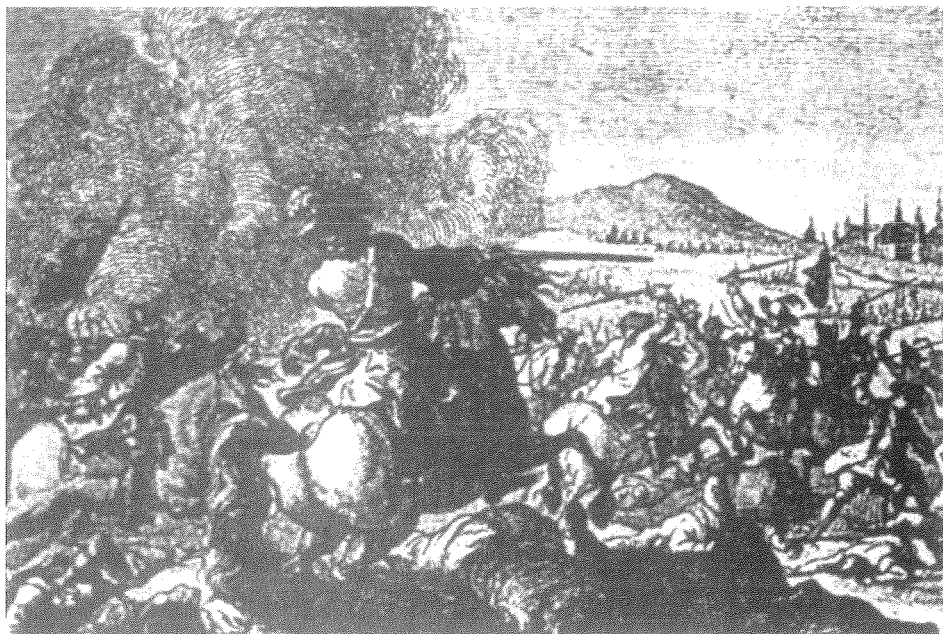


«*Batalla de Almansa*». J. Serra lit. (grabado, s.f.).

⁽²³⁾ He centrado mi estudio en los grabados existentes en el Instituto de Estudios Albateceses Don Juan Manuel de dicha ciudad.

mientras varios soldados rompen a hachazos unas defensas enemigas (No conozco reproducción del mismo).

- **J. Cebrián dib^o y lit^o**, con la inscripción «*Historia de la Villa de Madrid y Corte de Madrid. Batalla de Almansa*» (22x15 cm. Tinta negra y sepia. Sin fecha) en el que aparece el duque de Berwick realizando una carga de caballería junto a muchos infantes con armas con bayoneta calada.
- **T. L. Enguidanos (agf)** (Grabado a buril por A. Blanco. Tinta negra. 8,2x6,5 cm.), aparece junto a una inscripción en la que dice «*Provocado el exercito de Felipe V por el de los cofederados á una batalla decisiva, la aceptó, y mandó con tal valor y pericia el duque de Verwik en los llanos de Almansa, que derrotados sus enemigos con perdidas de 18 hombres, de su artilleria, municiones y viveres, obtuvo una de las mas interesantes victorias. Quedando el orgulloso presume burlarse del prudente, entonces le engrandece cubriendose de aprobio (sic)*».



«Batalla de Almansa». T.L. Enguidanos (agf), (grabado, s.f.).

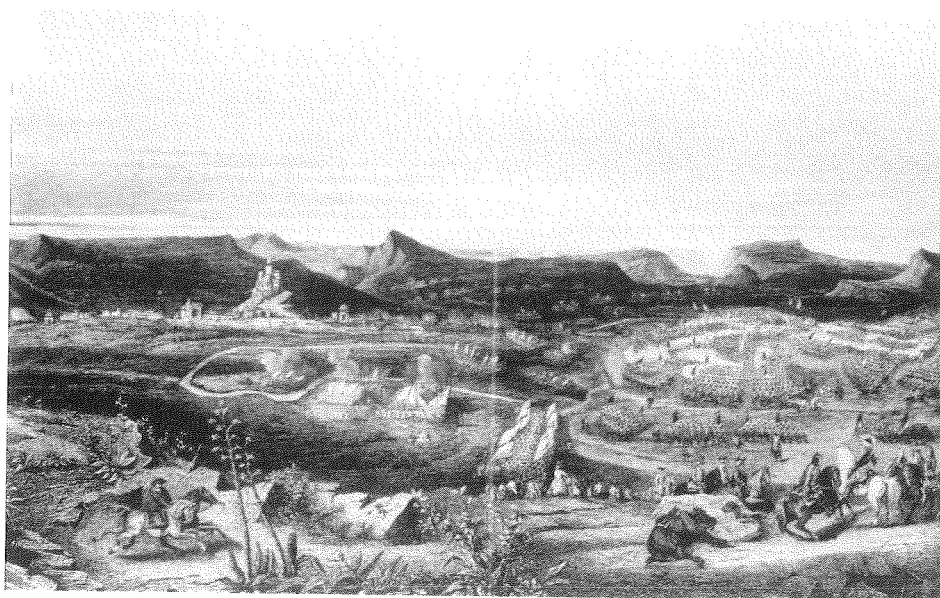
- **A. Hlelt Seul**, *The Battle of Almansa* (24x15 cm. Tinta negra) Berwick aparece al frente de su caballería en plena batalla.
- **E. Cavane**, *Bataille d'Almansa* (15,2x26,8 cm. Galerie historique de Versailles. Realizado a partir de un cuadro de Danzats, copia del de Lirios).

La mayoría de estos grabados son de los...

La mayor parte de estos grabados podemos situarlos en la segunda mitad del siglo XVIII y siglo XIX, con el desarrollo de las publicaciones de carác-

*...siglos XVIII y XIX
y destacan el
carácter heroico de
la figura del
duque de Berwick.*

ter histórico. Todos ellos, a excepción del de Cavane, destacan el carácter heroico de la figura del duque de Berwick, y el mayor o menor grado de irrealidad y fantasía en la escena bélica. Todos coinciden en una imprecisión geográfica heredada del cuadro de Lirios, e incluso con anacronismos por lo que se refiere a las armas utilizadas.



«Bataille d'Almanza». E. Cavane, (grabado, s.f.).



6 - ¿QUIÉNES FUERON VENTURA LIRIOS (O BONAVENTURA LIGLI) Y PHILIPPO PALLOTA?

Existen escasas referencias biográficas y documentales de los autores de 'La Batalla de Almansa'. Ventura Lirios era italiano, discípulo de Lucas Jordán, y se trasladó a España de la mano del artista o de los duques de Béjar.

Existen escasas referencias biográficas y documentales de los autores de *La Batalla de Almansa*. Ventura Lirios era italiano y discípulo de Lucas Jordán en Nápoles o Florencia hasta que se trasladó a España de la mano del artista o de los duques de Béjar. Antonio Ponz en su obra *Viaje de España* lo menciona en su visita al palacio del duque en la ciudad de Béjar. Señala la existencia de unas pinturas de «un italiano llamado Ventura Lirios (acaso sería Ligli), que dicen trajo uno de los duques difuntos», y en cuyo palacio realizó decoraciones al fresco y otros cuadros que «representan asuntos de batallas y otros diferentes⁽²⁴⁾». Juan Agustín Ceán Bermúdez en su *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, dice de ellas que las representaba «con más libertad que exactitud⁽²⁵⁾».

Alfonso E. Pérez Sánchez incluye a Ventura Lirios (Bonaventura Ligli) en su libro *La pintura italiana del siglo XVII en España* por considerar que, «aunque la única obra segura conocida de él que se conserva -*La Batalla de Almansa*- es realizada a principios del siglo XVIII, puesto que está fechada en 1709, el estilo del pintor es muy seiscentista». Lo cierto es que, aunque ésta no es la única obra que se conserva del autor, puesto que en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1945 se expone un cuadro propiedad del duque de Béjar



«La villa de Béjar en un día de fiesta de toros». Ventura Lirios (óleo, 275x150 cm.).

⁽²⁴⁾ PONZ, Antonio: *Viaje de España (1772-1794)*. Reeditado por Aguilar, Madrid, 1947. (pág. 637).

⁽²⁵⁾ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España (1800)*. Reeditado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965. (Pág. 39).

que representa en visión panorámica la villa de Béjar en un día de fiesta de toros⁽²⁶⁾, el estilo del pintor sí es claramente barroco.

Fue pintor de cámara del duque de Béjar desde 1719 hasta su muerte hacia 1730; es probable que viniera a España después de la campaña italiana de 1702, en la cual participó el duque de Béjar.

Como hemos señalado anteriormente, y así demuestra la documentación que sobre él se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Ventura Lirios fue pintor de cámara del duque de Béjar desde 1719 hasta su muerte en un viaje que realiza a Zamora hacia 1730⁽²⁷⁾. Son varias las hipótesis que podemos señalar para situar al pintor en España: una es la propuesta que hace José Luis Majada Neila quien considera que al ser Lirios alumno de Luca Jordano, viniera a trabajar con él entre 1692 y 1700 cuando el pintor vino a trabajar para Carlos II, y pinta los cuadros del camarín de Guadalupe⁽²⁸⁾; otra, también probable, es que el italiano posiblemente oriundo de Mandas (Cerdeña), ciudad de la cual eran señores los Duques de Béjar, viniera a España después de la campaña italiana de 1702, en la cual participó activamente Don Juan Manuel II, duque de Béjar, junto a Felipe V.

La participación de Lirios en la elaboración del cuadro 'La Batalla de Almansa' tiene que ver con los lazos de vasallaje que el duque mantendrá con Felipe V.

¿Quién era y qué papel desempeña este noble en la historia? Don Juan Manuel II de Zuñiga y Sotomayor (1686-1747), hijo del *Buen duque*, apenas tiene tres años cuando su padre muere en el asedio y reconquista de Budapest. Don Juan Manuel II, fue un tanto peculiar para la época en que vivió. Hombre emprendedor, abierto y tolerante, viajó por Europa, y estuvo imbuido de la mentalidad *utilitarista* de la época, lo que le hizo tener iniciativas y perspectivas distintas a las de los nobles de entonces. En lo económico, invirtió, potenció y amplió la artesanía textil en sus posesiones; instaló industrias de papel, vidriería y curtidos. Organizó experimentos biológicos en una de sus fincas agrícolas, El Bosque, con vacas flamencas e incluso búfalos, haciendo de ella una verdadera granja y explotación. En otras posesiones, ensayó el yeso y la fabricación de loza, fomentó el cultivo de la seda y el de la coscoja o grana para el tinte de tejidos en colores⁽²⁹⁾. A nivel cultural, emprendió obras de carácter civil y religioso, instaló en Béjar un seminario de jesuitas y ejerció el mecenazgo en torno a Lirios durante once años. En el terreno político, le correspondió vivir intensamente los momentos del cambio de dinastía en España. Grande de España, optó junto con la mayor parte de los nobles castellanos por el nuevo Borbón. Como se señala en la obra de Ubilla fue a recibir al nuevo Monarca a tierras francesas, acompañándole hasta Madrid. Cuando se desató

⁽²⁶⁾ GARCIA MARTÍNEZ, Ceferino: *Un paseo por el Béjar del siglo XVIII*. Ed. Semanario Béjar en Madrid, Salamanca, 1987. Pág. 18 y 19. El cuadro es propiedad actual de la familia ducal de Béjar y lo conservan en su casa palacio de Castilleja de la Cuesta (Sevilla).

⁽²⁷⁾ ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, NOBLEZA: *Osuna*, Leg. 259-5.

⁽²⁸⁾ MAJADA NEILA, J.L.: *Historia de Béjar (1209-1868)*. Imp. Kadmos, Salamanca 1998. Pág. 36.

⁽²⁹⁾ El 16 de abril de 1725 el marqués de Grimaldi agradece, aunque rechaza, en una carta dirigida al duque de Béjar, el ofrecimiento de grana o cochinilla silvestre del marquesado de Gibralfón para teñir el vestuario del ejército. AHN, OSUNA, Leg. 259, n.º 37.

la contienda en 1702, participó en la campaña italiana junto a Felipe V, desempeñando un papel de relevancia. A su regreso a Madrid, y en el transcurso de los años siguientes debido a su actitud crítica hacia la situación que atravesaba el reino, fue apartado en 1706, junto con otros nobles, de la corte de Felipe V como señala el marqués de San Felipe en sus *Memorias...*⁽³⁰⁾. Esto no le supuso una enemistad permanente con el nuevo Monarca, siendo de suponer que la participación de Lirios en la elaboración del cuadro de *La Batalla de Almansa*, tenga que ver con los lazos de vasallaje que en años posteriores el duque mantendrá con Felipe V.

Philippo Pallota,...

Es Philippo Pallota, a su vez es mencionado ya en el siglo XIX por Eugenio Llaguno, quien dice que fija su residencia en Madrid en el año 1702, siguiendo la plaza de arquitecto delineador militar e ingeniero de Felipe V⁽³¹⁾. Posteriormente, Alfonso E. Pérez Sánchez⁽³²⁾ lo menciona sin hacer otras referencias a él que las hechas por el conde de Viñaza en sus Adiciones. Jesús Urrea Fernández, profundiza un poco más en su vida y obra⁽³³⁾, pero será Mercedes Agulló y Cobo⁽³⁴⁾ quien estudie más a fondo la obra de Pallota.

*...oriundo de Nápoles,
trabajó en España
desde 1700. De sus
obras nos interesa
«La partida de Felipe V
a la campaña de
Portugal (1704)»,...*

Se le considera oriundo de Nápoles, trabajó en España desde 1700, año en el que dibujó la entrada de Felipe V en Madrid, y murió en esta misma ciudad en 1721. Según propia declaración, nació en Roma, se declara caballero del hábito constantiniano e ingeniero mayor de Su Majestad Felipe V⁽³⁵⁾. De sus obras⁽³⁶⁾, dadas las características de nuestro trabajo, nos interesan las realizadas hasta 1709, especialmente el dibujo para el grabado de *La partida de Felipe V a la campaña de Portugal (1704)*, y los grabados del libro de Ubilla y Medina (1702-1704).

*...donde podemos
apreciar a Felipe V,
espada en mano
dirigiendo sus tropas.*

En el grabado de *La partida de Felipe V a la campaña de Portugal* podemos apreciar algunas características de su obra. Igual que otros muchos dibujantes, sus trabajos servirán de testimonio e ilustración gráfica de acontecimientos vividos y representados por ellos. Excelentes dibujos arquitectónicos; gran cantidad de pe-

⁽³⁰⁾ BACALAR Y SANNA, V. (Marqués de San Felipe): *Comentarios de la guerra de España e historia de su rey Felipe V, el Animoso, desde el principio de su reinado hasta la paz general del año 1725*. Génova, s.f. Biblioteca de Autores Españoles, vol. XCIX, Editorial Atlas, Madrid, 1957, pág. 122; y en KAMEN, Henry. - *La Guerra de Sucesión*, op. cit., pág. 111.

⁽³¹⁾ LLAGUNO Y AMIRILA, Eugenio: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración (1829)*. Ed. Tuner, 1977, Madrid. Págs. 95-96.

⁽³²⁾ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: E. Op. Cit. Pág. 403.

⁽³³⁾ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977. Pág. 162-163.

⁽³⁴⁾ AGULLO Y COBO, Mercedes: *Philippo Pallota, Arquitecto y Dibujante de Felipe V*. Villa de Madrid, nº 81 y 82, 1984-III/IV, año XXII, Madrid.

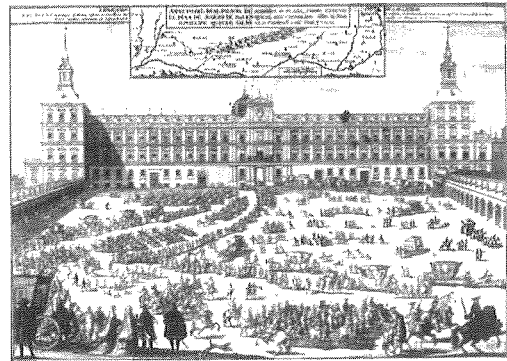
⁽³⁵⁾ CAPEL, Horacio; SÁNCHEZ, Joan Eugeni y MONCADA, Omar: *De palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVII*. Ed. Serbal-CSIC, Barcelona, 1988. Pág. 31 y 260.

⁽³⁶⁾ De él se han conservado una serie de grabados, estampas y planos: el dibujo de la Proclamación de Felipe V, realizado en 1700, y expuesto en el Museo Municipal de Madrid (M.M.M.); los grabados del libro de Ubilla y Medina, fechados entre 1702 y 1704;... (continúa en la página siguiente).

queñas figuras representando el escenario y los cortejos de la partida con sus carruajes; perros correteando, caballeros y damas de la nobleza; oficiales y soldados a caballo, y delante de ellos Felipe V, espada en mano dirigiendo sus tropas.

En esa obra se apunta ya la gran facilidad de Pallota para la disposición de gran número de figurillas encuadradas en actitud militar.

En esa obra se apunta ya la gran facilidad de Pallota para la disposición de gran número de figurillas encuadradas en actitud militar. Caballos al paso, todos a una y en perfecto orden, caballos encabritados sobre sus patas traseras,... Destacar la importancia que tiene para él la cartografía, ya que al tratarse de un momento puntual de la campaña, *la partida*, con la ubicación de un mapa esquemático en la parte superior del grabado muestra el itinerario del monarca y sus tropas hasta el lugar de destino.



«La plaza de la armería el 4 de marzo de 1704, día en que partió Felipe V a la campaña de Portugal» (425x538 mm.). Cobre, talla dulce. Dibujo Philippo Pallota, grabado Nicolás Gerard. Colección 29, IN 2059. Museo Municipal, Madrid.

En los dibujos realizados para la obra, Antonio Ubilla y Medina, marqués de Ribas, *Succession de el Rey D. Phelipe V nuestro señor en la corona de España...*⁽³⁷⁾. La fecha de su realización varía desde 1702 a 1704, fecha de publicación del libro. Es muy probable que Pallota acompañara al marqués durante el viaje. Su complejidad o sencillez varía según el motivo o escena representada, pero la mayor parte de ellos son de gran calidad e interés, y se hicieron merecedores del siguiente comentario entre el marqués de Ribas y D. Claudio de la Roche cuando fijaron su precio: «...ellos mexecen mucho mas... (sic.)⁽³⁸⁾».

Sin ser un trabajo demasiado bien pagado por lo que se puede apreciar por la insistencia al marqués de Ribas para poder cobrar sus dibujos, optó decididamente por permanecer al servicio de la Corona desempeñando diferentes cargos como el de dibujante, arquitecto e ingeniero del Rey, o el de «ayuda Furriera de la real Caballeriza de la Reina⁽³⁹⁾».

(Viene de la página anterior) ...tres estampas portuguesas de Felipe V, hechas en Madrid en 1704, de las cuales una se conserva en el M.M.M. con IN 2059; el dibujo del cuadro de la Batalla de Almansa, entre 1707 y 1709; la portada del *Index Expurgatōribus Hispanus...* (1707); grabado sobre dibujo de Ardemns para el túmulo erigido con motivo de las honras fúnebres de Luis XIV de Francia en San Jerónimo del Real, Madrid (1716); un plano, elevaciones y perfiles de recintos militares (1719).

⁽³⁷⁾ Para el estudio de estos grabados he utilizado los ejemplares del libro existentes en los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Valencia con signatura A-48/72, 1-3309 y 1-5965. De los trece grabados que ilustran el libro doce de ellos pertenecen a Pallota.

⁽³⁸⁾ Relación de trabajos y órdenes de pago del marqués de Ribas a favor de Pallota, 19 de septiembre de 1705. ARCHIVO GENERAL DE PALACIO: *Personal*, Caja 783 Exp. 31.

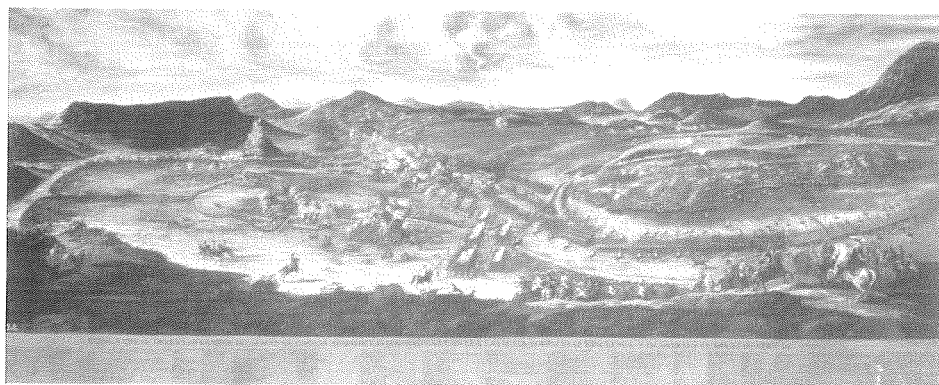
⁽³⁹⁾ CEÁN BERMÚDEZ, A. - *Diccionario Histórico...* op cit., tomo IV, pág. 87. Este cargo permitía estar cerca de la Reina y su ámbito de influencia, lo cual era beneficioso para aquel que lo ocupaba.

7 - EL CUADRO DE LA BATALLA DE ALMANSA

El cuadro aparece citado en el inventario de los salvados en el incendio del Alcázar Real de Madrid de 1734.

Este cuadro aparece citado por primera vez en el inventario de los cuadros salvados en el incendio del Alcázar Real de Madrid en la Navidad de 1734: «968. Otro lienzo de quatro varas y media de ancho, y una vara y tres quartos de alto sin marco, algo maltratado, de la batalla de Almansa, de don Ventura Lirio (sic.)⁽⁴⁰⁾». El cuadro debió de restaurarse entonces ampliándose algo sus dimensiones pues, en 1794 se registra ya con las actuales del Buen Retiro. El conde de Viñaza, en sus *Adiciones* a la obra de Antonio Ponz, *Viaje de España*, lo cita también diciendo que se hallaba en la Secretaría de Estado del Real Palacio y que luego pasó al Prado. Él realiza por primera vez reseña de la existencia de una inscripción en la que dice que el cuadro fue pintado con la ayuda del arquitecto o ingeniero, al que corresponde la descripción topográfica:

«Egness Philippus Pallotta a Sacrae Catholicae, Majestatis Architectus ad visum delineavit, et eiusdem asistentia pinxit Bonaventura de Lili⁽⁴¹⁾».



«La Batalla de Almansa». Ventura Livios (Bonaventura Ligli) y Filippo Pallotta (1709). Fotografía de Juan Carlos Francés.

⁽⁴⁰⁾ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. - *Pintura Italiana del siglo XVII en España*. Ed. Universidad de Madrid, 1965. (Pág. 402).

⁽⁴¹⁾ Idem., (pág. 403).

Su periplo ha sido tremendo: Museo Naval de Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y en 1983 es cedido por el Museo del Prado a la Generalitat Valenciana.

Se trata de un cuadro crónica de gran valor simbólico, pero al que los críticos no le han concedido un gran valor artístico. Su estilo es más propio del siglo XVII.

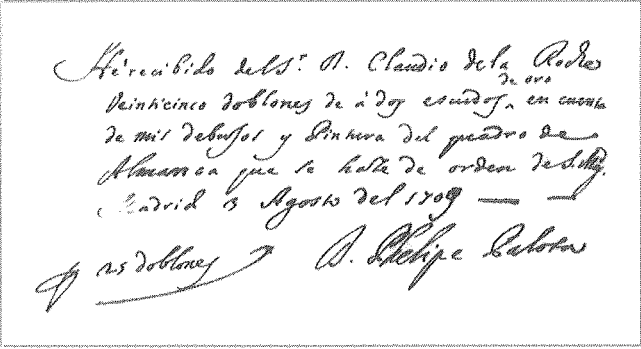
Fue pintado por orden real y cobrado por Filippo Pallota. La relación del duque de Béjar con la corte de Felipe V hizo que Lirios se encargara de darle color.

La obra está concebida más...

Desde que el cuadro deja la Secretaría de Estado del Real Palacio para pasar al Prado hasta nuestros días su periplo ha sido tremendo. Entre 1940 y 1950 estuvo depositado en el Museo Naval de Madrid, siendo trasladado al Ministerio de Asuntos Exteriores entre 1950 y 1983. En esa fecha es cedido por el Museo del Prado a la Generalitat Valenciana, en donde ocupa un lugar destacado en el Salón de los Espejos del Palau de Benicarló, sede de la Generalitat y Corts Valencianes, aquí es restaurado el año 2000 por los servicios del Museo San Piu V de Valencia, para ser posteriormente expuesto de forma definitiva en la entrada del Palau de les Corts Valencianes.

Se trata de un cuadro *crónica* o de *batallas* de gran valor simbólico, pero al que los críticos no le han concedido un gran valor artístico. Está pintado al óleo sobre lienzo y sus dimensiones son de 161 cm. de alto por 390 cm. de ancho. Su estilo es más propio del siglo XVII que del *historicismo academi-cista* del siglo XVIII y XIX. Tiene un gran peso en él la descripción geográfica del escenario de la Batalla de Almansa. Como ya hemos reseñado en esta tarea el pintor es ayudado por el arquitecto o ingeniero Pallota. Dadas las características de la obra es muy probable que Pallota estuviera presente en la Batalla como señala Mercedes Agulló⁽⁴²⁾.

Fue pintado por orden real y cobrado por Filippo Pallota: «Hé recibido del Sr. D. Claudio de la Roche Veinticinco doblones de a dos escudos, en cuenta de mis dibujos y Pintura del quadro de Almanca que se haze de orden de Sr. Mg. Madrid 3 Agosto del 1709 (sic.)⁽⁴³⁾».



He recibido del Sr. D. Claudio de la Roche
veinticinco doblones de a dos escudos, en cuenta
de mis dibujos y Pintura del quadro de
Almanca que se haze de orden de Sr. Mg.
Madrid 3 Agosto del 1709 —
Filippo Pallota

Recibo firmado por Filippo Pallota por la realización del cuadro de la «Batalla de Almansa». Archivo General de Palacio, Personal, Caja 783 Exp. 31.

Sin duda alguna la relación del duque de Béjar con la corte de Felipe V, fue determinante para que nuestro otro artista, Ventura Lirios, fuera el encargado de darle color a la obra dibujada por Pallota, aunque no existe documento alguno que nos lleve a esclarecer totalmente este aspecto.

La obra está concebida más para representar la grandiosidad del combate que para reflejar fielmente la batalla. Diversos autores han escrito mucho so-

⁽⁴²⁾ AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Filippo Pallota... (II)*, Op. Cit. Pág. 52.

⁽⁴³⁾ ARCHIVO GENERAL DE PALACIO: Personal, Caja 783 Exp. 31.

...para representar la grandiosidad del combate que para reflejar fielmente la batalla. Las tropas felipistas contaban con 25000 castellanos y franceses; entre los 26000 hombres del archiduque, la participación de valencianos y aragoneses fue casi nula.

bre esta batalla⁽⁴⁴⁾ y nosotros sólo vamos a recordar sus aspectos esenciales. Se desarrolló entre las tropas borbónicas, mandadas por el duque de Berwick⁽⁴⁵⁾, y las austracistas, comandadas por el marqués das Minas y por Lord Galway. Se desarrolló en los llanos del este de la ciudad de Almansa, en el lugar que recibirá a partir de entonces el apelativo *Campo de las Dos Coronas*. Las tropas felipistas, con unos 25000 hombres, castellanos y franceses, eran inferiores al enemigo en infantería, pero superiores en caballería y artillería. El ejército del archiduque lo componían 26000 hombres, de los cuales 7000 eran de caballería. La participación de valencianos y aragoneses fue casi nula, puesto que por aquellas fechas Carlos III desconfiaba de las intenciones de Basset y sus seguidores, y negó la participación de un ejército compuesto por 12000 aragoneses y valencianos. El combate tuvo lugar a primeras horas de la tarde, duró varias horas y fue de gran dureza y crueldad. El desenlace es bien conocido, la victoria de Berwick sobre das Minas y Galway fue clara y total, pese a que durante varias horas no existió seguridad sobre quién resultaría victorioso. Un balance de cerca de 6000 muertos en el bando austracista y unos 4000 en el bando borbónico, junto con más de 12000 heridos, dan muestra de la brutalidad de la batalla.

La batalla para algunos, como Federico II de Prusia, «*fue la más científica del siglo XVIII*»⁽⁴⁶⁾, para otros como el teniente general Carlos Martínez de Campos, no tuvo plan de batalla previo y *sí improvisación*⁽⁴⁷⁾. Indistintamente, el resultado fue uno, y nuestros artistas lo plasmaron en su obra. La pregunta que nos hacemos es: ¿qué grado de verosimilitud tiene lo representado? A esta cuestión hemos de decir que no demasiada.

⁽⁴⁴⁾ Los primeros documentos que se conocen de la narración de la Batalla de Almansa son una serie de manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional, relacionados en la edición a cargo de PÉREZ I DURÁ, F. J. y ESTELLÉS I GONZÁLEZ, J. M^a., del libro de MIÑANA, José Manuel: *La Guerra de Sucesión en Valencia*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1985, (págs. 15 y 16); PÉREZ Y RUIZ DE ALARCÓN, José: *Historia de Almansa. Apuntes*. Imprenta M. Rollán, Madrid, 1949, (págs. 89-115), en el que se reproduce la Relación de la Batalla de Almansa por el Conde de Pinto enviado a Madrid por Berwick para comunicar las buenas nuevas al rey Felipe; la propia obra de Miñana citada anterior (Lib. II, apartados 35-42, pág. 175-189); en CERVERA TORREJON, José Luis: *La Batalla de Almansa. 25 de abril de 1707*. Ed. Corts Valencianes, Valencia 2000, aparte de tratarse de un estudio desde el campo del desarrollo militar de la batalla, transcribe varios de los manuscritos de la Biblioteca Nacional (págs. 117-129); también resultan de gran interés, aunque de carácter más local, los documentos referenciados en LÓPEZ MEJÍAS, Francisco R. y ORTIZ LÓPEZ, María Jesús: *De la Muy Noble, Muy Leal y Felicísima Ciudad de Almansa e Intrahistoria de la Célebre Batalla que se libró en su Campo en 1707*. Ed. Fco. López Megías, Almansa 1998, págs. 281-360. Desde el punto de vista de la historia militar es muy interesante el estudio de MARTÍNEZ DE CAMPOS, Carlos: *España Bélica. Siglo XVIII*. Ed. Aguilar, Madrid, 1965, (págs. 73-79). A nivel de historiografía más actual, es tratada por el conjunto de historiadores de la Edad Moderna española y valenciana, nombraremos tan sólo a algunos de ellos como muestra: Henry Kamen, Pere Voltés, Carmen Pérez Aparicio, Jorge F. Benavent Montoliu,...

⁽⁴⁵⁾ Curioso personaje, ya que pocos años después de la victoria de Almansa, en 1718, volvió a España pero esta vez como enemigo de Felipe V.

⁽⁴⁶⁾ Citado en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Ed. Mas Ivars, Valencia, 1973. Vol. 1, pág. 194.

⁽⁴⁷⁾ MARTÍNEZ DE CAMPOS, Carlos: Op. Cit., pág. 74.

La obra responde a las características de los cuadros de batallas del siglo XVII: una perspectiva aérea desarrollará la profundidad y los aspectos dinámicos, dominados por choques de caballería, haciendo que la composición adquiera una carga épica.

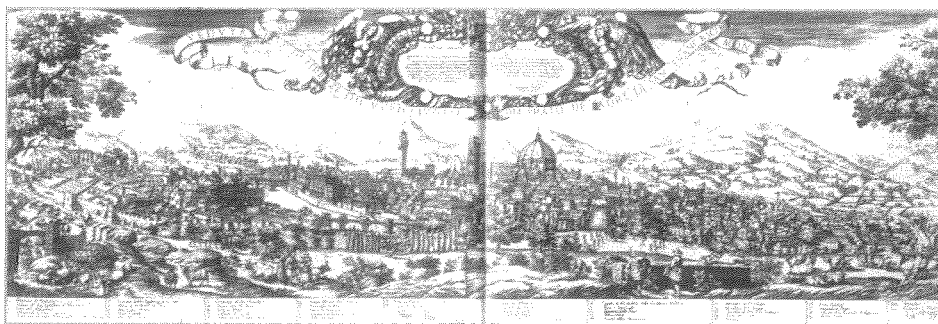
El artista se convertirá en intérprete de los acontecimientos.

Podríamos decir que se trata de un grabado pintado...

La obra responde a las características de los cuadros de batallas del siglo XVII. Desde la aparición del *género de batallas* con la obra de Rafael (1483-1520), *Batalla de Constantino*, hasta los italianos y florentinos del siglo XVI y XVII, los cuadros de batallas adquirirán una serie de características: pasan de poseer un contenido heroico muy pronunciado, a difuminarse el protagonismo en la masa de soldados y tropas que participan en la contienda, aparecerán las *batallas sin héroes*; cada vez será mayor el sentido realista del combate cuerpo a cuerpo, y los aspectos descriptivos del paisaje se corresponderán con el escenario natural de los hechos, calculando el equilibrio de masas y episodios que ponen ritmo a las secuencias narrativas con llenos o vacíos; la presencia de arquitecturas, rocas o montañas que sirven para la búsqueda de puntos de fuga o mejorar el equilibrio compositivo ya mencionado; se abandonará el sentido estático del cuerpo a cuerpo, el cual se convertirá en cruento y una perspectiva aérea o *a vista de pájaro* desarrollará la profundidad con una acentuación atmosférica (humaredas, gritos del choque,...); se desarrollará una tendencia más objetiva, ligada al desarrollo naturalista de la pintura florentina y flamenca que dará como resultado descripciones realistas de tropas y sus armamentos; cobrarán cada vez más importancia los aspectos dinámicos de la representación de combates, dominados por choques de caballería; se profundiza en la representación realista y cruenta haciendo que la composición adquiera una carga épica y un *crescendo*.

El artista se convertirá en intérprete de los acontecimientos, y su obra adquiere el valor de *crónica contemporánea* y *documento de época*. A pesar de no basarse siempre en una experiencia directa del hecho bélico, sus obras desprenden una atmósfera de *realismo vivido* ⁽⁴⁸⁾.

En el cuadro de *La Batalla de Almansa*, encontramos la síntesis de las experiencias de Pallota, en sus dibujos realizados para los grabados del libro de Ubilla, y a las más que seguras experiencias visuales por parte de Lirios en palacios reales y de la nobleza. Del cuadro, podríamos decir que se trata de un *grabado pintado*.



«Vista de la ciudad de Florencia». Valerio Spada. Siglo XVII-XVIII.

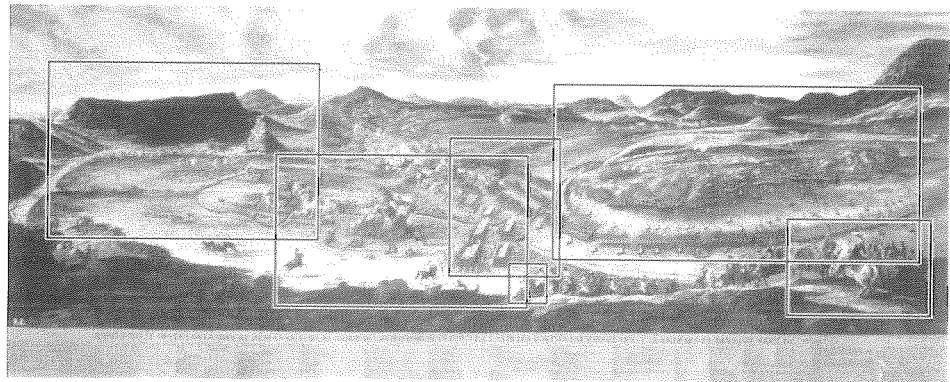
⁽⁴⁸⁾ CHIARINI, Marco: *Batallas. Pintura de los siglos XVI al XIX en los Museos de Florencia*. Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. (Págs. 12-38).

En otras obras de autores de la época, como en el grabado de Valerio Spada *Vista de la ciudad de Florencia*, podemos apreciar ciertas costumbres que son compartidas por los dibujantes -que Pallota aplicaba asiduamente- y que también se reflejan en el cuadro que estudiamos: la señalización de los lugares y personajes que aparecen en el grabado o cuadro con números o cotas. En el cuadro aparece una franja en la parte inferior en la que se numeran las distintas unidades de cada uno de los contendientes, y en la parte derecha es donde se encuentra la ya mencionada inscripción de Lirios en torno a la colaboración de Pallota.

La gran cantidad de cotas en los accidentes geográficos y lugares arquitectónicos representados en él, nos conduce al estudio de la perspectiva del cuadro. Evidentemente, hay que dar la razón a Antonio Ponz cuando en sus *Adiciones Al Diccionario Histórico...* de Ceán Bermúdez, dice de Lirios que «representa batallas y otras cosas con mas libertad que exactitud (sic.)»⁽⁴⁹⁾. Esta inexactitud es responsabilidad de ambos artistas. Pallota es un dibujante muy experimentado, acostumbrado a utilizar en sus grabados técnicas cartográficas planas⁽⁵⁰⁾, y no como en el caso del cuadro; Lirios más preocupado de las técnicas pictóricas que de la exactitud del paisaje, el cual debía desconocer, hizo caso del dibujo de su colega.

...en el que Pallota hace una proyección cilíndrica del paisaje y la traslada al escenario de la batalla. Descomponemos las escenas del cuadro:...

Si hacemos caso a las cotas y a la localización de los lugares más emblemáticos (Torre Grande, Fuente la Higuera,...), el problema reside en que Pallota hace una proyección cilíndrica del paisaje y la traslada al escenario de la batalla. Este efecto se produce porque el dibujante a la hora de realizar los bocetos debió modificar su punto y ángulo de observación. Se puede apreciar, por ejemplo, en el caso de Fuente La Higuera que aparece señalado con la cota 164 en la parte NE del cuadro, y en la realidad debería ser SE. Descompongamos las escenas del cuadro:



«La Batalla de Almansa». Ventura Lirios y Philippo Pallota.

⁽⁴⁹⁾ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico...* Op. Cit., pág. 39.

⁽⁵⁰⁾ Este aspecto lo podemos apreciar en varios grabados de Pallota en el libro de Ubilla, en concreto en los referidos al Sitio de Mantua, en el del «Viage del Rey Catholico N. S. Phelipe V de Milan a Crermona cuyo detrito comprende este mapa (sic.)», o en el de «Geographia de la parte de Italia en que se a hecho la Guerra a que asistio el Rey...»; así mismo en el grabado de «Partida de Felipe V a la campaña de Portugal en 1704».

...El uso de un punto de vista elevado, la orografía y la luz centran la mirada del observador en el combate y en el duque de Berwick;...

...su carácter heroico se difumina en el conjunto de la tropa;...

...se da un contraste entre estaticidad y dinamismo realista;...

...las unidades se confunden y sólo se diferencian por sus estandartes reseñados en la leyenda;...

...el cuadro es una fuente documental en sí misma...

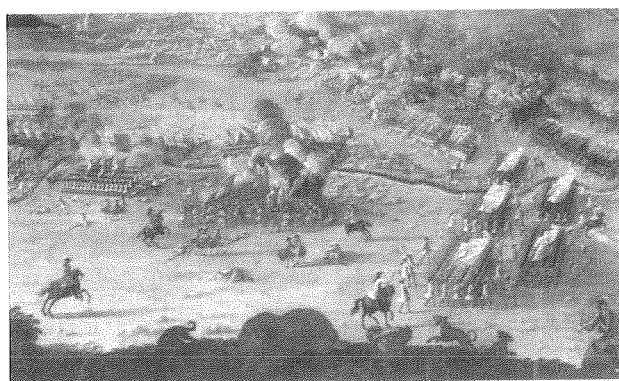
El primer aspecto que vamos a destacar es el de la utilización de *un punto de vista elevado* por parte del artista que nos permite observar el conjunto de la batalla, así como el *cielo tormentoso* a modo de tempestad, en consonancia con la fuerza del combate. La disposición de los accidentes orográficos *-con más libertad que realidad-*, junto con la intensidad lumínica de la parte inferior, hacen centrar la mirada del observador en el combate, así como en la figura del duque de Berwick y su estado mayor.

El cuadro sin dejar de poseer un cierto carácter de ensalzamiento de la figura de Berwick sobre el resto de la composición, difumina el carácter heroico en el conjunto de las tropas que se batían en Almansa.

Las unidades luchan unas frente a otras, y contrasta el detalle minucioso de las figuras -que apenas alcanzan un tamaño de escasos centímetros-, con la unidad de caballería al galope realizando una carga -cuyas figuras aparecen meramente apuntadas con pinceladas difusas-; las consecuencias del combate, soldados muertos y heridos -algunos de ellos curándose ellos mismos las secuelas del combate-, refuerza el contrapunto que se da en el conjunto de la obra entre *estaticidad y dinamismo realista*.

El grueso del combate ocupa el centro y la parte derecha del cuadro. Caracterizado por la disposición ordenada y repetitiva de unidades y *figurillas* de jinetes e infantes que se apelonan y confunden en la batalla, sólo podemos diferenciarlas por sus banderas y estandartes reseñados en la leyenda inferior del cuadro.

Este cuadro, como otros muchos de su época, es una fuente



«La Batalla de Almansa». Ventura Lirios y Philipppo Pallota. (Detalle).
Combates de infantería en el centro de la batalla.



«La Batalla de Almansa». Ventura Lirios y Philipppo Pallota. (Detalle).
Carga de la caballería borbónica.

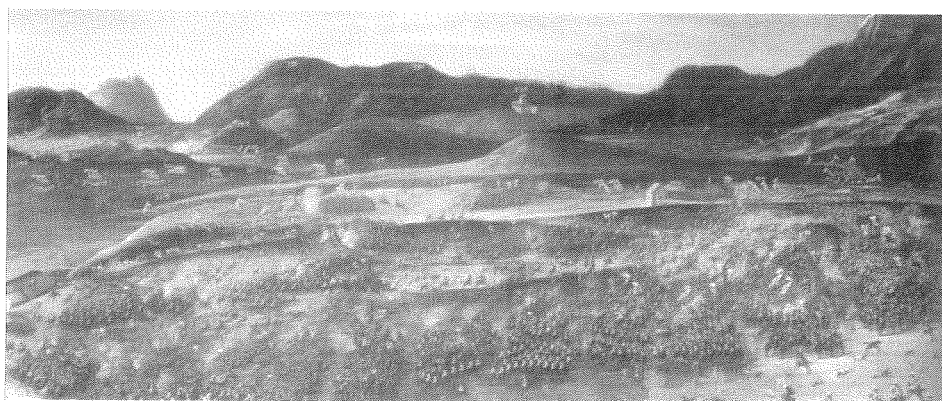
documental en sí misma. Los historiadores de lo militar podrán apreciar en él, además de los elementos característicos de los ejércitos (uniformes, armas, artillería,...), los métodos de avituallamiento de las tropas en el combate, la gran cantidad de animales de relevo que se tenía a disposición de la caballería, o los animales que quedaban sueltos después del enfrentamiento y que eran recogidos y vendidos por los vencedores. Carros cargados con los enseres que entran en la ciudad aliada,...



«La Batalla de Almansa». Ventura Lirios y Philippo Pallota. (Detalle). Carros entrando en Almansa.

*...que nos permite
reconocer los parajes
próximos a la villa y
distintas casas,...*

El tratamiento minucioso y detallista nos permite reconocer⁽⁵¹⁾ los parajes próximos a la villa y distintas casas de labor: Los Pandos [121]⁽⁵²⁾, la Fuente Negra [161], el Saladar [165], Mojón Blanco; dos molinos de agua propulsados con el agua de Zucaña -Molino Alto [129] y Molino de la Balsa [130]- de



«La Batalla de Almansa». Ventura Lirios y Philippo Pallota. (Detalle). Al fondo, la Torre Grande y el Cerro de los Prisioneros.

⁽⁵¹⁾ GÓMEZ CORTÉS, Jesús: «El Cuadro de la Batalla de Almansa. Un documento al alcance de todos». *La Sombra del Ailanto*, publicación de la Universidad Popular de Almansa, nº 8, 1999.

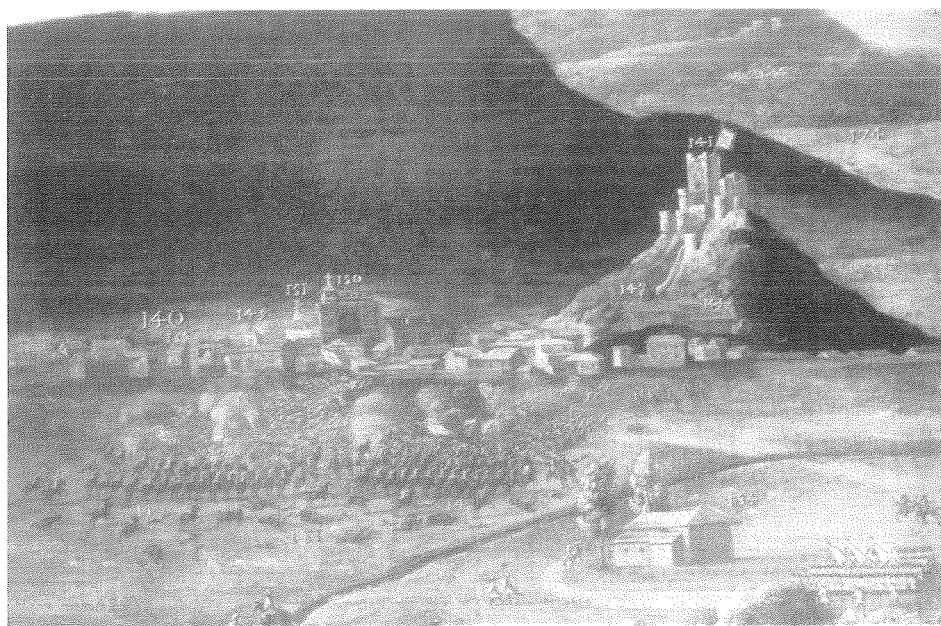
⁽⁵²⁾ Los números entre corchetes corresponde a las cotas señaladas en la pintura, y referenciadas en la parte inferior del cuadro.

los nueve que existían; mención especial merece la Torre de don Enríquez o Torre Grande [124], que durante varios siglos ejerció la función de aduana respecto a las tierras valencianas.

La ciudad, presidida por su Castillo y sus habitantes, representados por la arquitectura local, serán testigos del combate.

...el castillo, las iglesias de la Asunción, del Salvador y de la Soledad, el Hospital, la casa de D. Luis Enríquez y el Convento de las Agustinas.

Podemos apreciar el Castillo [141], y la Iglesia de la Asunción [150], sobre un conjunto de casas bajas. La Iglesia del Salvador [142], recientemente rehabilitada y sede actual de la Oficina de Turismo. La Iglesia de Santa María de la Soledad [143], primitiva iglesia de origen medieval y cuyas ruinas se conservaban hasta 1876. El Hospital [144], fundado en 1419 y que, al menos, desde 1755 se llamaba de San Ildelfonso. La casa de Don Luis Enríquez [149], donde se firmó la rendición de las tropas austracistas y se alojó el duque de Berwick. El edificio de la Aduana [152] que controla la entrada de mercancías a la villa con objeto de que tributaran fiscalmente. El Convento de las Monjas Agustinas [151]. Todo ello nos permite tener una perfecta idea de cómo era la ciudad de Almansa en el año 1707, su esplendor y su importancia estratégica como lugar de paso natural y punto de conexión entre las tierras valencianas y castellanas.



«La Batalla de Almansa». Ventura Lirios y Philipppo Pallota. (Detalle). Almansa, su castillo y el Mugerón al fondo.

⁽⁵³⁾ Jesús Gómez Cortés, en el artículo citado, considera que en 1707, la población de Almansa se estima en 3600 habitantes, de los que casi el 75% eran campesinos jornaleros o pastores, un 15% artesanos (pelaire, sastres, alpargateros, zapateros, herreros,...), un 8% arrieros dedicados al comercio y en torno al 3% restante correspondería al clero y algunos hidalgos.

Pero esencialmente, el cuadro estaba destinado a jugar un papel político en la corte de Felipe V.

Pero esencialmente, el cuadro estaba destinado a jugar un papel político en la corte de Felipe V. No hemos de olvidar que estuvo destinado en la Secretaría de Estado, lugar por donde pasarían nobles españoles y embajadores extranjeros. La victoria de Almansa fue sin duda una pieza esencial en la política interior y exterior de Felipe V, y en la que participaron de manera especial los generales y mandos borbónicos que posteriormente desarrollarían la política represiva militar en tierras valencianas, aragonesas y catalanas.



«La Batalla de Almansa». Ventura Lirios y Philippo Pallota. (Detalle). El Duque de Berwick y su estado mayor.

El duque de Berwick montado a caballo, rodeado de sus generales, aparece dirigiendo el desarrollo de las operaciones...

El duque de Berwick montado a caballo, rodeado de sus generales, aparece dirigiendo el desarrollo de las operaciones. Los tenientes generales -el duque de Populi [24], el Mariscal de la Badie [25], D. Carlos de San Gil [26], y el Mariscal Davaray [27]- junto con los Mariscales de Campo -Silly [28], Pinto [29], Valle [30], Becentelo [31] y Medinilla [32]- aparecen dirigiendo las tropas de infantería y la caballería en los diferentes escenarios del campo de batalla. En segunda línea, sobre la figura de Berwick, destacan la figura del Caballero Dasfelt [33] y el resto de tenientes generales.



«Partida de Felipe V hacia Portugal...». Philippo Pallota. (Detalle).

...y no podía faltar el 'espíritu' del rey...

Dado que el cuadro fue un encargo real -o un regalo de los nobles

*...Felipe V en la
figura que aparece
en el centro del
cuadro,...*

*...reflejo de una nueva
forma de gobernar.*

que como el duque de Béjar, querían reconciliarse con el Monarca después de los sucesos de 1706- no podía faltar el *espíritu* del rey Felipe V en la figura que aparece en el centro del cuadro, copia de la realizada por Pallota en la estampa de *La partida de Felipe V...* en 1704.

De esta manera iba a ser reflejada a la posteridad, no sólo una batalla, sino la idea de un nuevo Estado y una nueva forma de gobernar.



*«La Batalla de Almansa». Ventura Lirios y Filippo Pallota.
(Detalle).*

8 - XÀTIVA, REALIDAD E IMAGEN DE LOS NUEVOS TIEMPOS

Xàtiva fue sitiada, saqueada y quemada por las tropas de D'Asfelt.

Después de Almansa, la siguiente cita importante para las tropas borbónicas fue la ciudad de Xàtiva. Lo que sucedió también es conocido: Xàtiva fue sitiada, saqueada y quemada por las tropas de D'Asfelt; con la ejecución de los resistentes y el asesinato de mujeres, niños y ancianos, se quiso dar un ejemplo al resto de ciudades del País Valencià. La ciudad sufrió tal grado de represión, que hasta algunos de los leales a Felipe V fueron ahorcados en las afueras de la ciudad ante la desesperación de los familiares y las propias víctimas. Se le cambió el nombre a la ciudad por el de *San Felipe*, y sobre sus ruinas se volvió a edificar nuevamente la próspera ciudad de La Costera ⁽⁵⁴⁾.

Pocos años después, el consistorio encargó la realización de varios retratos del Monarca.

Pocos años después, finalizada ya la Guerra de Sucesión, y *borbonizadas* definitivamente las tierras de la antigua Corona de Aragón, e inmersos ya en la nueva España, el consistorio de la ciudad de *San Felipe*, encarga al pintor Joseph Amorós la realización de varios retratos del Monarca y su familia.

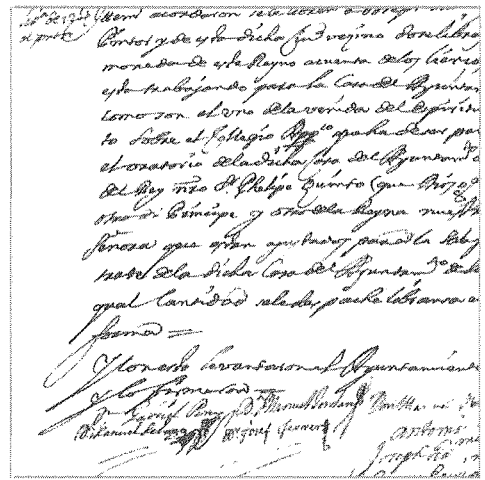


Retrato de Felipe V realizado por Joseph Amorós. Museu Municipal L'Almodí de Xàtiva.

⁽⁵⁴⁾ Comarca valenciana que se sitúa entre La Ribera y las comarcas costeras y las tierras de Albacete y la Canal de Navarrés.

Se trata de un artista menor, de carácter local. Se le considera setavense aunque no están claros sus orígenes. Las primeras referencias bibliográficas que encontramos de este artista se remontan ya al siglo XX cuando Carlos Sarthous Carreres menciona la existencia dentro de *Las alhajas del Ayuntamiento*, de varios «Cuadros-retratos de los señores reyes D. Felipe V (de aciaga recordación), D. Luis I (su hijo, que reinó breves meses), D.^a María Luisa Gabriela de Saboya, que de Dios gocen, con sus guarniciones de marca mayor (léase marcos de talla dorada)...⁽⁵⁵⁾».

Los cuadros fueron realizados hacia 1719, y pagados según testimonian los *Libros Capitulares* de la Corporación, en el acta de veinticuatro de marzo de 1719 que dice: «...acordaron se le libren a Josep Amoros pintor y de esta dicha ciudad vecino doce libras monedas de este Reino a cuenta de los lienzos que esta trabajando para la Casa del Ayuntamiento. Como son el de la venida del Espiritu Santo... que ha de ser para el oratorio de la dicha Casa del Ayuntamiento Otro del Rey Ntro Sr. Phelipe Quinto (que Dios guarde) otro del Principe y otro de la Reyna nuestra Señora que estan ajustados para la sala y retrete de la dicha Casa del Ayuntamiento de la qual cantidad se le despache libranza en forma» (sic.)⁽⁵⁶⁾».



Libranza a favor de Joseph Amoros. Arxiu Històric Municipal de Xàtiva. Lib. 10.

Hace medio siglo Sarthous decidió colgar boca abajo el de Felipe V en venganza simbólica por la ruina causada a la ciudad y sus habitantes...

En la actualidad, la totalidad de la obra del pintor se conserva en el Museo Municipal de Xàtiva «L'Almodí»: de la familia real, dos cuadros pequeños y tres de gran tamaño, y de carácter religioso, otro de pequeño tamaño con el tema del Espíritu Santo. Mariano González Valdoví, director y conservador del Museo Municipal de Xàtiva, al referirse a ellos dice: «Su escasa calidad artística no justifica por sí sola su mención en un recorrido por el museo, pero circunstancias ajenas al arte han hecho de él una de las obras más famosas del Almodí. (...) Hace medio siglo Sarthous decidió colgar boca abajo el de Felipe V en venganza simbólica por la destrucción y ruina causadas a la ciudad y sus habitantes⁽⁵⁷⁾».

Este hecho nos vuelve a recordar que la obra de un artista no sólo será

⁽⁵⁵⁾ SARTHOUSS CARRERES, Carlos: *Datos para la Historia de Játiva. Tomo II. La Ciudad de San Felipe en el siglo XVIII*. Ed. Jativa Turística, Játiva, 1934-5. (Pág. 122). La cursiva corresponde a Sarthous.

⁽⁵⁶⁾ ARXIU HISTÒRIC MUNICIPAL DE XÀTIVA: Lib. 10.

⁽⁵⁷⁾ GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano: *Museos de Xàtiva. La Colegiata, San Félix y L'Almodí*. Vicente García Ed. Valencia, 1992. (Pág. 140).

valorada por su valor artístico sino también por su carga emocional y política.

Se trata de un retrato real en campaña, en el que el Rey aparece de pie, en postura convencional, mostrando con su mano derecha el desarrollo de una batalla. Aparece ante una tienda de campaña o puesto de estado mayor como artífice y director de la estrategia de sus tropas.

Mariano González, considera que este modesto pintor debió de inspirarse en algún grabado de la época para realizar la composición, y así debió de ser puesto que como hemos señalado anteriormente era una práctica habitual entre los artistas de la época -menores e importantes- tomar los grabados como fuente de inspiración. En este caso más cuando al observar grabados de la época apreciamos una clara similitud.



Retrato ecuestre de Felipe V. Juan Ruis Luengo (1707).



Luis José de Borbón, duque de Vendôme (1654-1712). Grabado existente en la Biblioteca Nacional de París.



Luis Francisco, duque de Boufflers (1644-1711). Grabado existente en la Biblioteca Nacional de París.

...en el que se puede apreciar la similitud del escenario de la batalla con el de Almansa.

En el cuadro el Rey viste indumentaria de corte, cosa que no es extraña tampoco en los grabados de la época. En la figura del Rey, aparecen desproporcionadas las piernas y brazos en relación al tronco, pero sin duda estos aspectos han de achacarse a la falta de maestría del artista.

Nos detendremos en la escena bélica. Si tenemos en cuenta la época en que es realizada la obra (1718-1719), y los acontecimientos vividos por la ciudad, podemos concluir que la batalla hace referencia clara a la librada en Almansa. Pese a tratarse de un cuadro muy restaurado⁽⁵⁸⁾, en él se puede apreciar la similitud del escenario de la batalla con el de Almansa. Al fondo aparecen un



Retrato de campaña de Felipe V. Joseph Amorós (1719).

paso natural entre las montañas -el puerto de Almansa- lugar por donde penetraron las tropas de las dos coronas para la conquista de las tierras valencianas.



Retrato en campaña de Felipe V. Joseph Amorós (1719). Detalle de la escena de batalla.

⁽⁵⁸⁾ El cuadro fue restaurado en 1981, precisando una intervención muy importante, puesto que presentaba pérdida de color y superficie en muchas zonas, barniz oxidado, suciedad y polvo. *Catálogo de Pintura Restaurada del Museo Municipal de Xàtiva*. Campaña 1981. ARXIU HISTÒRIC MUNICIPAL DE XÀTIVA: A-232.

9 - CONSECUENCIA DE LA BATALLA DE ALMANSA PARA SUS HABITANTES

En el cuadro de *La Batalla de Almansa* hemos podido observar la dureza del combate, pero ¿cómo vivieron la batalla -al margen de declaraciones oficiales- los habitantes de Almansa?

Geoffrey Parker, en su ya clásico libro *El ejército de Flandes y el Camino Español (1567-1659)*⁽⁵⁹⁾, inauguró dentro de la historiografía actual una nueva forma de ver y analizar los conflictos bélicos: no sólo analiza quién gana las guerras, sino también cómo sufren la victoria los vencedores y los vencidos.

La Guerra de Sucesión supuso para las arcas del Estado una esquilación prácticamente absoluta.

La Guerra de Sucesión supuso para las arcas del Estado una esquilación prácticamente absoluta. Los gastos derivados de la guerra llevaron a graves aprietos económicos a Felipe V que, incluso se vio con dificultades para emprender obras de reforma en Palacio, compra de nuevos muebles y ornamentos,... La Guerra llevó a un incremento de la presión fiscal sobre las tierras castellanas, especialmente sobre aquellas más próximas a los frentes⁽⁶⁰⁾ y todavía más a las tierras conquistadas de la antigua Corona de Aragón. Los nobles, como el duque de Béjar, contribuyeron al coste de tropas y material de artillería, uniformes,... El pueblo contribuyó con la vida de los más jóvenes que eran reclutados sin piedad para llevarlos a la guerra, lo que tuvo graves consecuen-

⁽⁵⁹⁾ PARKER, Geoffrey: *El ejército de Flandes y el Camino Español. 1567-1659*. (1976), recientemente reeditado por Alianza Editorial, Madrid, 2000.

⁽⁶⁰⁾ CREMADES GRIÑÁN, Carmen María: «Implicaciones fiscales en Albacete durante la Guerra de Sucesión, en *Conflictos sociales y evolución económica en la Edad Moderna (2)*». Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha. Talavera. 1988. «En 1707 aumentó el impuesto sobre el papel sellado, creado por Felipe IV. Pero los más sorprendentes fueron los calamitosos exigidos en el año 1709. Estos recaían sobre la lana, dos rls de plata por cada arroba de este género, y sobre todo el tabaco. A la vez se recurre también a la revisión de los oficios enajenados (...) Para la defensa de Almansa, próxima a Villena, y la de Cartagena, se pidieron soldados y todas las armas de fuego y espadas que hubiesen y a la vez se realizaría un registro de los caballos. Aquellos vecinos que no se presentasen serían declarados traidores y se les confiscarían los bienes. La organización fue rápida y para los lugares citados pronto salieron doce galeras y veinticuatro pares de mulas. Los suministros para la alimentación eran abundantes, según la dieta diaria indicada: pan, vino, chorizo, harina, carne. Para las mulas se recogieron 24 fanegas de cebada por día». (Págs. 192 y 194).

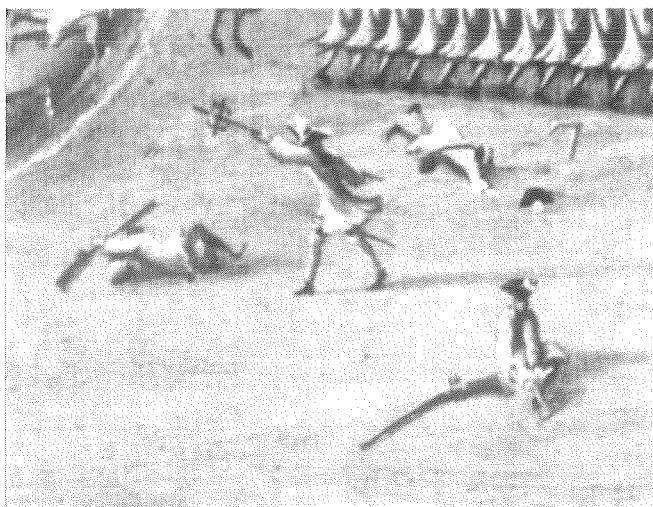
cias demográficas. Esto supuso ahondar aún más en la pobreza y en la miseria de unas tierras escasas en recursos.

Los lugares que estuvieron cerca de los grandes escenarios bélicos no se libraron de las leyes de la guerra.

Pero no padecieron sólo consecuencias económicas o demográficas. Los lugares que estuvieron cerca de los grandes escenarios bélicos no se libraron de las leyes de la guerra. Sufrían directamente las consecuencias del conflicto: al residir en los pueblos cercanos al gran escenario, corrían el riesgo de ser saqueados e incendiados -bien por unos o bien por otros-; en el caso de vivir en casas aisladas de labor -caseríos, masías, molinos, cabañas de pastor,...- lo más probable es que sirvieran a las razias particulares de los soldados. Las violaciones de campesinas, las ejecuciones de campesinos y pastores eran hechos habituales.

Almansa no fue una excepción.

Almansa no fue una excepción⁽⁶¹⁾. Su población más joven había sufrido ya los reclutamientos forzosos cuando se preparaba la batalla; los pueblos de alrededor habían sido *visitados* por las tropas felipistas o austrascistas, y fueron obligados a colaborar con el mantenimiento y alojamiento de las mismas; el cabildo de Almansa había sido ya objeto de varias peticiones de sumas de dinero en efectivo y en especie para acarrear con los gastos de las tropas del duque de Berwick que circulaban por la zona desde algún tiempo antes. Son numerosas las manifestaciones del Cabildo y sus representantes a los oficiales del ejército felipista de no poder satisfacer nuevas prebendas. Todo se agudizó aún más cuando se produjo la *batalla*.



«La Batalla de Almansa». Ventura Lirios y Philippo Pallota. (Detalle)⁽⁶²⁾.

A todos estos costes (alojamiento, pan, vino, arroz, carnes, paja y verde para los caballos y

⁽⁶¹⁾ LÓPEZ MEGÍAS, Francico y ORTIZ LÓPEZ, María Jesús: *De la Muy Noble...* Op. cit., en esta obra realizan una recopilación de documentos del Cabildo de Almansa y pueblos de Albacete que sufrieron directa o indirectamente los preparativos y consecuencias de la batalla. (Ver capítulos V al IX).

⁽⁶²⁾ Todas las imágenes del cuadro de *La Batalla de Almansa* de Ventura Lirios y Philippo Pallota, y las del Retrato de Felipe V de Joseph Amorós, han sido realizadas de las obras originales por Juan Carlos Tormo Albert (Fotógrafo). El resto han sido extraídas de diversas fuentes bibliográficas o de los documentos archivísticos correspondientes.

bestias de carga,...), se les iban a añadir los derivados de las consecuencias por los muertos y heridos que supondría el combate.

Los cerca de 9000 muertos tuvieron que ser enterrados por los habitantes de Almansa. Para los 12000 heridos se instalaron varios hospitales abastecidos por la población.

Los cerca de 9000 muertos tuvieron que ser enterrados por los habitantes de Almansa en el mismo escenario de la contienda, muchos de ellos, seguramente, apilados y quemados para evitar la propagación de enfermedades. Para los 12000 heridos se instalaron varios hospitales organizados por distintas nacionalidades -franceses, holandeses, portugueses, ingleses-, pero todos ellos abastecidos por la población de Almansa. La presencia de tal número de personas heridas y maltrechas supuso una carga adicional por lo que respecta al mantenimiento de la escasa higiene de la época y los riesgos de epidemias que la situación conlleva.

La Guerra terminará con el triunfo del Borbón en territorio peninsular y el triunfo aliado en tierras europeas.

Pese a las *alegrías* de la victoria en Almansa y el avance de las tropas felipistas por tierras valencianas, la derrota de las tropas de Felipe V en Almenara y Zaragoza en 1710 possibilitó nuevamente la entrada del Archiduque en Madrid el 28 de septiembre de ese año, y volvió a poner en entredicho el desenlace final de la contienda. La victoria felipista en Brihuega y Villaviciosa en diciembre y los cambios que se producirán en el panorama internacional por la muerte del Delfín de Francia, padre de Felipe V y la del Emperador José, hermano del archiduque, hizo que las potencias empezasen a entablar negociaciones de paz que marcarán la resolución interna de la contienda a favor de Felipe V y posibilitará la toma de Barcelona en septiembre de 1714. La Guerra terminará con el triunfo del Borbón en territorio peninsular y el triunfo aliado en tierras europeas.

La Batalla de Almansa dejó una huella profunda en la personalidad de Felipe V.

Felipe V prosiguió durante muchos años basando su imagen en los aspectos más belicistas de su política. La *Batalla de Almansa* fue la que dejó una huella más profunda en su personalidad y quiso que sus futuros herederos conocieran de cerca el mismo escenario de la batalla. Así, cuando el infante Carlos -el futuro Carlos III- se dirigió en 1731 a tierras italianas para hacerse cargo del reino de Nápoles, Felipe V tuvo buen cuidado de que su itinerario pasara por la ciudad de Almansa ⁽⁶³⁾, donde visitó y conoció directamente el escenario de su *Batalla*.

⁽⁶³⁾ Citado en KAMEN, Henry: *Felipe V. El rey...* Op. cit, pág. 227.

