

ICONOGRAFÍA DE LEPANTO. ARTE, PROPAGANDA Y REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE UNA MONARQUÍA UNIVERSAL Y CATÓLICA¹

VÍCTOR MÍNGUEZ
Universitat Jaume I

“Ociosidad y larga paz,
orín y carcoma de los imperios:
el ruydo de las armas suene”
EUGENIO NARBONA, aforismo 261².

RESUMEN. Los reyes y emperadores de la Casa de Austria fueron durante siglos los defensores de la religión católica y la Iglesia de Roma. Los monarcas españoles pertenecientes a este linaje hicieron de la defensa de la Fe cristiana un eje esencial de su práctica política, estableciendo un pacto con Dios con un objetivo confeso: una realeza legítima para un planeta católico. Esta alianza será representada en las artes propagandísticamente en las numerosas recreaciones pintadas de la batalla naval de Lepanto, que muestran a Dios, la Virgen y los santos tomando parte en el combate y decidiendo su suerte. Varios cuadros de la Corte de Felipe II dejan entrever las complejas claves dinásticas, espirituales y simbólicas de un momento crucial de la monarquía hispánica.

Palabras clave: Iconografía, Lepanto, Felipe II, Don Juan de Austria, propaganda.

Recibido: 22 septiembre 2010 Aceptado: 17 enero 2011

1 Este artículo se enmarca en las investigaciones llevadas a cabo por el autor en el marco del Proyecto de Investigación HAR2009-08937, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. En realidad es el avance de una amplia monografía sobre la iconografía de la batalla de Lepanto, en fase de redacción.

2 NARBONA, Eugenio: *Doctrina política civil, escrita por Aphorismos: sacados de la doctrina de los Sabios, y ejemplos de la experiencia*, Madrid, 1621, p. 93r.

ABSTRACT. For centuries, the Habsburg kings and emperors were defenders of the Catholic religion and the Church of Rome. The Spanish monarchs belonging to this lineage made the defence of the Christian faith a fundamental core of their political practice, establishing a pact with God with a declared objective: legitimate royalty for a Catholic planet. This alliance would be represented as propaganda in the arts in the many painted recreations of the naval battle of Lepanto, showing God, the Virgin and the saints taking part in the combat and deciding its destiny. Various paintings from the Court of Philip II reveal the complex dynastic, spiritual and symbolic keys to a crucial moment for the Hispanic monarchy.

Keywords: Iconography, Lepanto, Philip II, Don John of Austria, propaganda.

El ruido de las armas y la monarquía católica

El diplomático Diego Saavedra Fajardo es, como es sabido, el autor del principal libro de emblemas políticos en lengua castellana, la *Idea de vn Principe politico Christiano representada en cien Empresas* (Múnich, 1640), que resume magistralmente, combinando imágenes y textos, el pensamiento político de la España gobernada por la Casa de Austria. Su emblema 26, *In hoc signo*, muestra el estandarte con el crismón que exhibieron las legiones de Constantino en la decisiva batalla del puente Mulvio en el año 312 (Fig. 1). En el discurso que acompaña a esta imagen Saavedra recuerda a los grandes capitanes españoles –Fernando de Castilla, Carlos V, Gonzalo Fernández de Córdoba, Hernán Cortes, Juan de Austria o Alejandro Farnesio, entre otros-, vencedores en todas los combates por su Fe cristiana, y pone como ejemplos de su superioridad sobre los ejércitos de la media luna las batallas de las Navas de Tolosa, Salado, Simancas, Clavijo y la más importante de todas, Lepanto. Saavedra afirma que estas victorias se debieron al favor de Dios: “Lleven pues los príncipes siempre empuñado el estoque de la cruz (...), y tengan abrazado el escudo de la religión”³. Según Saavedra, Don Juan de Austria mandó bordar en sus banderas tras la batalla de Lepanto el signo de la cruz que trece siglos antes había dado la victoria a Constantino, ahora con el lema *Con estas armas vencí los turcos; con ellas espero vencer los herejes*.

No tiene nada de extraño la profesión de Fe que exhibió Juan de Austria en su estandarte tras su gran victoria naval en las costas griegas. Los reyes y emperadores de la Casa de Austria se convirtieron durante los siglos del Renacimiento y la cultura barroca en los defensores de la religión católica y la Iglesia de Roma, amenazada constantemente por disensiones internas y enemigos externos, especialmente reformistas en el norte de Europa, heterodoxos en los países católicos, turcos en el Me-

3 SAAVEDRA FAJARDO, Diego: *Empresas políticas*, 1640 (Madrid, Editora Nacional, 1976), p. 276.

diterráneo y civilizaciones paganas en tierras americanas y asiáticas destinadas a la evangelización⁴. Para entender esta militancia activa por parte de esta dinastía de origen centroeuropeo hay que tener presente los fuertes vínculos que existieron durante los siglos XIV y XV entre los Habsburgo y el Sacro Imperio Romano Germánico. Esta entidad supranacional, que nació en la Edad Media impulsada por el pontificado inspirándose en el cesaropapista Imperio Romano de Oriente, concebía al imperio como una realeza casi divina y universal de innegable vocación cristiana⁵. Indudablemente, los miembros de la Casa de Austria, ligados al Imperio por vínculos de linaje, siempre sintieron como una obligación propia la defensa de la Fe Cristiana y la protección de la Iglesia⁶. Paul Kléber ha definido certeramente a los Habsburgo como “una corporación de gobierno internacional con su propia mitología y un fuerte sentido de destino. Creían que su familia poseía la misión otorgada por Dios de proteger la Iglesia, como se evidenciaba en un gran número de leyendas”⁷.

La militancia católica fue especialmente intensa en la rama española de esta dinastía. Desde Carlos V, y entroncando con una política ya iniciada por sus abuelos hispanos los Reyes Católicos, los monarcas españoles Habsburgo harán de la defensa de la Fe cristiana un eje esencial de su práctica política, y su anhelo de una

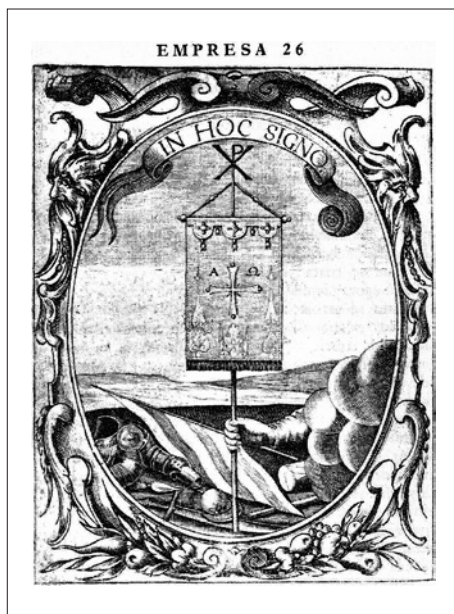


Fig. 1. Saavedra Fajardo, emblema 26, *In hoc signo*, 1640.

4 Las ideas que expongo a continuación en este primer apartado de mi artículo ya las presenté en el *V Encuentro Internacional sobre Barroco*, que tuvo lugar los días 17 al 20 de junio de 2009 en la ciudad de La Paz (Bolivia). Véase MÍNGUEZ, Víctor: “Imágenes celestiales de la Casa de Austria”, en *Entre cielos e infiernos*, Unión Latina, La Paz (Bolivia), en prensa.

5 El sistema de elección mediante el cual el emperador es designado por los príncipes proviene de la tradición germánica, pero los ceremoniales, la indumentaria, las insignias, la terminología... son aspectos copiados claramente de Bizancio. Véase HANI, Jean: *La realeza sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*, Olañeta, 1998, pp. 170 y ss.

6 HEIMANN, Heinz-Dieter: *Die Habsburger. Dynastie und Kaiserreiche*, München, C.H. Beck, 2001.

7 KLÉBER MONOD, Paul: *El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 75-76.

monarquía universal y un imperio de dimensión planetaria tendrá como principal justificación la expansión y defensa de la Cristiandad. En recompensa a esta ambición los reyes y príncipes de este linaje serán representados en las artes plásticas una y otra vez en visiones celestiales que los mostraban al lado de Dios Padre, Cristo, la Trinidad, la Virgen u otros personajes divinos –así los pintaron desde Tiziano y el Greco en el siglo XVI hasta Rubens y Luca Giordano en el XVII-, y los programas iconográficos dispuestos en la decoración de palacios, templos y decorados efímeros pusieron de relieve este pacto tácito entre Dios y la casa de Austria: una realeza legítima para un planeta católico.

La monarquía hispana pasó a ser una monarquía sacra a través de este pacto. Dios elegía a los reyes de España y les favorecía, y estos se convirtieron en sus defensores y de su Iglesia. Carlos V será el paladín renacentista del catolicismo. Como emperador latino y rey de España combatirá arduamente a turcos y protestantes, derrotará la Liga de Esmalcalda en la batalla de Mühlberg (1547) y bajo su gobierno se iniciará la cristianización de América y se llevará a cabo la destrucción de las paganas culturas precolombinas. Sin embargo fracasará en su sueño de recuperar Tierra Santa para la cristiandad. Felipe II será el rey contrarreformista. Durante su reinado concluirá el Concilio de Trento (1545-63), que había promovido su padre. También reforzará la Inquisición y los Autos de Fe. Además proseguirá la lucha contra infieles y herejes en el Mediterráneo y Europa, y continuará la evangelización de América. Incluso intentará infructuosamente devolver Inglaterra a la Fe de Roma. Felipe III y Felipe IV harán asimismo de la religión el eje de su política, combatiendo en Europa por la causa católica contra franceses, alemanes, holandeses y suecos. Finalmente Carlos II gobernará una España desplazada de una Europa en la que la religión ya no es el argumento que decide la política. Su reinado es el triste epígono de una dinastía de príncipes cristianos que hizo de la Fe su razón de Estado. Por ello, la militancia religiosa de los Austrias peninsulares es determinante en su iconografía, y buena parte de sus representaciones artísticas van a girar en torno a este asunto.

No es una cuestión banal. Una de las cuestiones que más páginas ocupan en los “espejos de príncipes” –los tratados de teoría política publicados durante los siglos XVI y XVII en el contexto de la formación de los estados modernos y de la aparición del absolutismo-, es la relación entre el príncipe y el binomio iglesia-Dios. Es un tema que preocupa a todos los escritores que reflexionaron durante siglo y medio sobre la formación de príncipes y monarcas, independientemente de su adscripción ideológica –maquiavelistas, anti maquiavelistas, tacitistas, senequistas... La relación entre el Rey y la Religión genera un intenso debate intelectual en el que se implican hombres del rey y de la iglesia, y que trata de definir los fundamentos y los límites de esta compleja relación. En una Europa dividida por fronteras políticas y religiosas, en la que los

monarcas alcanzan cada vez más poder y la Iglesia aparece dividida y enfrentada a numerosos enemigos, la afirmación de la supremacía del poder religioso sobre el poder político o la propuesta inversa determina el mismo concepto de lo que es el Estado.

La recompensa de Dios a tanta devoción militante de los reyes hispanos la visualizamos en una amplia serie de representaciones pintadas de la batalla de Lepanto, en las que los cielos se abren y Dios, la Virgen y los santos participan en el combate decidiéndolo a favor de la flota de la Santa Alianza, manifestando de este modo su compromiso con sus paladines regios.

En este artículo vamos a ver en primer lugar algunos retratos de los Austrias como defensores activos de la Religión; a continuación expondré las implicaciones simbólicas y propagandísticas del combate naval de Lepanto analizando sus representaciones más notables; y concluiré interpretando diversos retratos y pinturas de Corte desde la perspectiva de los hechos que tuvieron lugar en esa gran batalla naval.

Pese al apogeo actual de los estudios centrados en la representación del poder, no abundan demasiado todavía los análisis sobre el uso propagandístico de la imagen por parte de los monarcas hispanos de la Casa de Austria. Una obra pionera fue el libro de Jonathan Brown y J. H. Elliot, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV* (1980), publicado en español al año siguiente. Quizá el primer estudio de relieve publicado en España sobre la imagen de los Austrias fue el trabajo de Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (1987), que establecería el modelo para otras investigaciones que vendrían después. También constituyeron un hito en cuanto a la relación arte y poder en la España de los Habsburgo otros dos libros suyos: *Felipe II. Mecenas de las artes* (1992) y *Tiziano y la monarquía hispánica* (1994). Fernando Checa además sería comisario de una gran exposición que supondría una ambiciosa aproximación a la llegada de los Habsburgo a España: *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (1992). Un año después se publica un libro importante para el tema que nos ocupa, la obra colectiva *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional* (1993), pues ofreció a los investigadores un repertorio gráfico de enorme interés. Un papel similar jugó la exposición *Carlos V. Retratos de familia* (2000), comisariada conjuntamente por Fernando Checa, Miguel Falomir y Javier Portús, que también reunió una galería de retratos austracistas de gran relevancia. Durante los años 1998 y 2000, y coincidiendo con los centenarios de Felipe II y Carlos V, la Sociedad Estatal creada para su conmemoración organizó numerosas exposiciones acompañadas de catálogos y editó diversos libros que establecieron distintas aproximaciones temáticas a la imagen de los monarcas, destacando por ejemplo *Carlos V: las armas y las letras* (2000), *La imagen triunfal del Emperador* (2000), *El linaje del emperador* (2000), *La fiesta en la Europa de Carlos V* (2000), *Los siglos de Oro*

en los virreinos de América (1550-1700), (1999), *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria* (1999), *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado* (1999) o *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo* (1998). Todos estos proyectos supusieron una puesta al día de los estudios hasta la fecha y una ardua catalogación de varios miles de imágenes. La sociedad estatal que sucedió a la anterior, SEACEX, todavía organizó alguna exposición más siguiendo esta trayectoria, como *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (2003) o *Cortes del Barroco* (2003). Algunos de mis libros también se han centrado en la imagen del poder de los Austrias hispanos, como *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (1995) o *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica* (2001). Especialmente interesante fue la obra colectiva que tuve el honor de editar, *Visiones de la monarquía hispánica* (2007). Destaco finalmente las aportaciones de Fernando Bouza –*Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II* (1998)- y Andrés Úbeda de los Cobos –*El palacio del rey planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (2005) y Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro (2008).

Los Austrias por Dios

La defensa activa del catolicismo por parte de los Austrias queda patente en muchas imágenes de los siglos XVI y XVII. Veamos como ejemplo simplemente dos grabados. En primer lugar una temprana xilografía grabada por Anton Woesan de Worms que ilustra la obra de Friedrich Nausea, *Sermones Adventuales Friderici Nauseae Blancicampiani...* (Colonia, 1536). Muestra a Cristo en una cruz en forma de tau y a ambos lados, coronados, vestidos con armadura, la espada desenvainada y el escudo imperial, el emperador Carlos V y su hermano y sucesor Fernando. En los ángulos de la estampa aparecen los símbolos del tetramorfos y sobre la cruz, en una cartela, podemos leer la inscripción que da sentido a la composición: de nuevo el lema *In hoc signo vinces*. Como Constantino, como posteriormente Don Juan de Austria, los emperadores y reyes de las dos ramas de la Casa de Habsburgo vencerán bajo el signo de la cruz⁸.

Igual de sorprendente es la estampa de Wierix del año 1568, en la que se llega a representar al rey recibiendo el poder de la propia divinidad, tal como indica su título: *El Salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice*. Dichas insignias son un orbe terráqueo, una espada, una palma y una cruz encajada en una co-

8 *Los Austrias...op.cit.*, 1993, p. 101.

rona. Pero tanto el Papa como el Rey han depositado sus propias insignias del poder –la tiara, la corona y el cetro– sobre una mesa ante la que ambos personajes aparecen arrodillados. Y un poco más abajo, en el suelo, aparecen el yelmo y los guantes que completan la armadura que viste el monarca. Las insignias que Cristo entrega a Felipe II no son por lo tanto las de la monarquía hispánica, sino las que le convierten en defensor universal del cristianismo. Fernando Bouza ha destacado acertadamente la importancia del hecho de que Felipe II sustituya al Emperador del Sacro Imperio, que era a quien tradicionalmente correspondía la protección de la Iglesia. El monarca español no hereda de su padre el título imperial pero sí en cambio su competencia⁹.

La cruzada de 1571

Como decía al principio, tanta devoción regia materializada en la defensa incansable del catolicismo y representada una y otra vez en el arte áulico encontró su recompensa según la propaganda austracista en Lepanto, cuando fue el Cielo el que acudió en apoyo de sus esforzados defensores, gesta divina que quedaría representada en multitud de imágenes de claro significado político.

Efectivamente, el éxito de la alianza forjada entre el Dios cristiano y los católicos reyes hispanos de la Casa de Austria quedó evidenciado en textos e imágenes propagandísticos en el último tercio del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII, con ocasión de la gran batalla naval que se libró el domingo, 7 de octubre de 1571, en el golfo de Lepanto, y que supuso la victoria de la flota de la Liga Santa sobre la armada turca. Este combate de gran trascendencia militar –el mayor enfrentamiento naval en el Mediterráneo desde que dieciséis siglos antes en las aguas próximas de Actium Octavio derrotara a Marco Antonio– permitió construir un artefacto propagandístico de gran impacto cultural. La victoria de la flota cristiana fue magnificada por las tres potencias vencedoras, Roma, Venecia y España. El Papado insistiría sobre todo en el carácter de cruzada que tuvo la contienda al enfrentarse en ella la cristianidad y el Islam; la República mercantil de Venecia, en la seguridad que proporcionaría la victoria a la amenazada ciudad del Adriático; y la monarquía española, en el liderazgo de la empresa –el almirante de la flota aliada era Don Juan de Austria, hermano bastardo del monarca español– y en el compromiso decidido y efectivo de sus reyes con la defensa incansable del catolicismo.

Lo cierto es que la victoria de Lepanto provocó inmediatamente una explosión de júbilo popular en la Europa católica, e incluso en ciudades protestantes, como

9 BOUZA, Fernando: ficha catalográfica en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, 1998, pp. 557 y 558.

Londres. Los festejos y celebraciones se sucedieron por todo el continente. Baste como ejemplo que una pequeña villa mediterránea como Castellón organizó vuelo de campanas, *Te Deum*, procesiones, diversiones e incluso la representación de una naumaquia en torno a una fortaleza en la plaza Mayor¹⁰.

La razón de tanta alegría colectiva revela la clara conciencia de peligro que tenía la cristiandad respecto al Imperio Otomano. Desde 1453, año de la caída de Constantinopla, la expansión turca por el Mediterráneo y sus riberas había resultado imparable y sus conquistas se sucedieron: los Balcanes, Grecia, Albania, Hungría, Transilvania, Egipto... Pero fue precisamente la toma de la capital del Imperio Romano de Oriente lo que permitió a los turcos construir una gran armada aprovechando los astilleros, puertos y arsenales griegos¹¹.

Los caballeros de San Juan fueron expulsados de Rodas en 1522. En 1529 Viena sufrió su primer asedio. El Papa Pío V, elegido en 1556 y arduo combatiente de protestantes y turcos, promovió la Liga Santa en 1570, tras el desembarco turco en la veneciana Chipre y los asedios de Nicosia y Famagusta –la primera ciudad cayó en septiembre, y la segunda un año después, pocos días antes de la batalla naval.

La Liga Santa sería la decimotercera cruzada contra el Islam. Tras las ocho cruzadas que habían combatido desde 1096 hasta 1270 en Tierra Santa y África, y las tres cruzadas en tierras europeas –la cruzada báltica, la cruzada contra los albigenses y algunos episodios de la reconquista española, como la batalla de las Navas de Tolosa o la conquista del reino de Granada–, la caída de Constantinopla en el año de 1453 hizo renacer el sueño de la cruzada¹². El papa Calixto III Borgia, en su discurso de investidura en 1455 había proclamado su deseo de recuperar la antigua capital del imperio romano de oriente y emitió para ello la bula de la nueva cruzada. Sin embargo sus esfuerzos fracasaron ante la indiferencia de los monarcas europeos. Setenta años después Carlos V será también incapaz de enfrentar esta empresa, aunque el papa Pablo III declaró cruzada la expedición y saqueo de Túnez en 1535, y el emperador encargó doce tapices para celebrarla. Antes León X y Clemente VII predicaron la cruzada para ayudar a Hungría, y después Pío IV para liberar Malta, pero todos con escaso éxito. Finalmente, Pío V proclamó cruzada la ofensiva mediterránea de la Liga Santa en 1571, prometiendo la victoria sobre los turcos y beneficios espirituales a los combatientes cristianos en medio de una ola de fervor espiritual que recorrió Europa¹³.

10 OLUCHA MONTINS, Ferrán: “La festa per la victoria de Lepant (1571) a Castello”, *Carrer Vera*, sin lugar ni año.

11 ZYSBERG, André y BURLET, René: *Gloria y miseria de las galeras*, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 57-79.

12 Sobre la historia de las cruzadas es esencial el reciente estudio de TYERMAN, Christopher: *Las guerras de Dios. Una nueva historia de las cruzadas*, España, Crítica, 2007.

13 RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel: *La batalla de Lepanto. Cruzada, guerra santa e identidad confesional*, Madrid, Sílex, 2008, pp. 136 y 137.

El 19 de mayo de 1571 firman el tratado de la Liga Santa España, Venecia, el Papado, los estados italianos y la Orden de Malta, reunidos los plenipotenciarios en la sala del Consistorio del Palacio del Vaticano. El texto, conservado en el Archivo Secreto Vaticano, consta de veintiún capítulos. Y el objetivo de la Liga plasmado en él era ambicioso: implicaba una ofensiva contra el Imperio Otomano y sus aliados, Argel, Túnez y Trípoli, a lo largo de varios años. Cada mes de marzo zarparía la flota y cuando en otoño regresara, se planificarían los objetivos y la logística de la siguiente campaña. La composición del ejército según este documento, integrando no solo embarcaciones sino también fuerzas de tierra –200 galeras, 100 navíos de apoyo, 50.000 soldados de infantería y 4.500 de caballería-, revela el primer objetivo de la flota: reconquistar Chipre¹⁴.

Asume el mando de la flota el hijo bastardo del emperador Carlos V, Don Juan de Austria, famoso como militar tras sofocar la revuelta morisca en Granada. Frente a él tendrá al almirante turco Alí Pachá. No fue fácil para los integrantes de la Liga Santa alcanzar un acuerdo para designar al almirante cristiano. Abogó por Juan de Austria la Compañía de Jesús, con su general al frente, Francisco de Borja. Juan de Austria era muy afín a los jesuitas, y compensaba su juventud el prestigio militar alcanzado en la campaña de las Alpujarras. Y para Felipe II era una solución que le convenía pues alejaba a su hermanastro de las conspiraciones cortesanas¹⁵.

El domingo 7 de octubre 202 galeras y 6 galeazas de la Liga Santa se enfrentan a 251 galeras y galeotas otomanas. La superioridad numérica turca queda contrarrestada por la poderosa artillería de la flota cristiana, el mayor número de arcabuceros en sus navíos y la innovación tecnológica que supusieron las galeazas. Tras castigar a la flota otomana en sus flancos, las galeras de la Liga apresan en el centro a la galera almirante turca, falleciendo Alí Pachá. Los turcos se desmoralizan y las galeras que pueden huyen al puerto de Lepanto. El resultado de la batalla es el siguiente: entre siete y ocho mil muertos y veinte mil heridos cristianos; entre veinte y treinta mil víctimas turcas.

Sin embargo, a la victoria táctica no le corresponde una explotación estratégica. La Liga Santa se descompone rápidamente debido a sus rivalidades internas, mientras que el Imperio Otomano se rehace en seguida del desastre: en 1572 una nueva flota turca formada por 250 galeras y ocho galeazas al mando del almirante Uludj Ali amenaza de nuevo los dominios de la República Serenísima. La campaña de la Liga Santa en 1572 se resuelve con una pequeña expedición sin consecuencias. Ese año muere Pío V. En 1573, la Liga ya no existe. Venecia se resignará a pagar un nuevo tributo de 300.000 ducados a Constantinopla y Chipre permanecerá bajo bandera de la media

14 *Ibid.*, pp. 129-133.

15 *Ibid.*, pp. 125-128.

luna. En 1574 Uludj Ali se apoderará de Túnez, que había sido tomada por Juan de Austria en noviembre del año anterior, y en 1578 el ejército portugués es destruido en Mazalquivir. En 1592, Clemente VIII, recién proclamado Papa, inicia los preparativos para una nueva cruzada, con el objetivo de liberar Grecia de los otomanos. Cuando en 1594 zarpen de nuevo las galeras italianas de la nueva Liga, España ya no formará parte de la expedición. Los éxitos militares durante los años siguientes serán discretos.

Pero pese al fracaso estratégico, lo cierto es que la batalla de Lepanto había fulminado el mito de la invencibilidad turca y berberisca en el mar, los saqueos de las costas cristianas ya no alcanzarían nunca la intensidad que tuvieron durante el siglo XVI hasta ese año de 1571, e Italia se había salvado de la dominación otomana¹⁶. En 1683 una coalición de reinos cristianos liderados por el papa Inocencio XI liberará a Viena del asedio turco y devolverá a éstos a sus fronteras de 1517.

El rosario, Jasón y el Toisón

El significado espiritual de la batalla de Lepanto venía determinado de antemano por tratarse del enfrentamiento entre dos religiones, por el perfil de cruzada que asumió la flota aliada y por la implicación directa del pontífice romano. Pero hay otros aspectos a considerar por lo que representa al aparato simbólico de la batalla.

Pío V había sido dominico, inquisidor general y era devoto de Santo Tomás de Aquino. El fundador de la Orden de Predicadores, Domingo de Guzmán, había impulsado en los inicios del siglo XIII el rezo del Rosario, contador de plegarias mariano de origen oriental, tras, según cuenta la tradición, aparecérselo la Virgen en Albi hacia el año 1210. En 1520 León X Medici había sancionado este rezo, y posteriormente al Concilio de Trento el Rosario se convirtió en instrumento de la Contrarreforma. Cuando tiene lugar la batalla de Lepanto el culto de Nuestra Señora de la Victoria, que había acompañado la reconquista cristiana de la península ibérica y cuyo estandarte ondeaba entre otras en la nave capitana de Don Juan de Austria, se estaba fusionando con el de Nuestra Señora del Rosario. Pío V declaró el aniversario de Lepanto festividad de Nuestra Señora de la Victoria, y dos años después Gregorio XIII, sucesor de Pío V, lo cambió por Nuestra Señora del Rosario¹⁷.

Algunas representaciones pictóricas aúnan el retrato de Pío V, la batalla de Lepanto y el culto al Rosario. Es el caso de *San Pío V, la batalla de Lepanto y la Virgen del Rosario*, de Lazzaro Baldi (1673, Colegio Ghislieri, Pavía), y *La Santidad de Pío V, asociada a Lepanto, la orden de Santo Domingo y la Virgen del Rosario*, de G.

16 ZYSBERG, André y BURLET, René: *Gloria y miseria...*, op. cit., pp. 78 y 79.

17 BICHENO, Hugh: *La batalla de Lepanto. 1571*, España, Ariel, 2005, pp. 129 y ss.

Cossali (Iglesia de San Domenico, Fiesole). El primero representa la visión profética que tuvo el pontífice de la victoria de Lepanto, el 7 de Octubre de 1571, aunque la noticia solo llegó a Roma el 21 de ese mes.

La propaganda y la interpretación simbólica de la batalla se inician incluso antes de que las flotas zarpen de sus respectivos puertos para enfrentarse. La galera real de Don Juan de Austria había sido construida en 1568 en las atarazanas reales de Barcelona¹⁸. Ese año Don Juan había sido nombrado Capitán General de Mar y el rey ordenó la construcción de la nave capitana de su flota. Tras ser realizado su casco en Barcelona -60 metros de eslora por 6 de manga- éste fue enviado a Sevilla para ser decorado. Allí, los artistas sevillanos realizaron su aparato figurativo siguiendo un programa iconográfico diseñado por el humanista Juan de Mal Lara, que recurrió básicamente a los emblemas de Alciato¹⁹. Esto no era excepcional. Santiago Sebastián estudió la presencia de decoraciones emblemáticas en navíos de guerra de los siglos XVI y XVII, a los que definió como palacios flotantes: fue el caso por ejemplo de los barcos ingleses *White Bear*, de cuarenta cañones, construido en 1564 y decorado en 1599 con asuntos mitológicos y divisas, y *Soberano de los Mares*, de ciento dos cañones, encargado por el monarca Carlos I al ingeniero naval Phineas Pett y cuyo mentores iconográficos fueron el escritor Thomas Heywood y los escultores John y Matías Christmas –combinaron en su decoración mitología, emblemática y heráldica²⁰. Por su parte, Fernando Rodríguez de la Flor y Jacobo Sanz Hermida analizaron el programa emblemático de una galera de aparato²¹ botada para una naumaquia celebrada en el gran estanque de los jardines del Palacio del Buen Retiro en tiempos de Felipe IV, a la vez que recordaron la abundancia de navíos emblematizados en la flota española, como la Galera Real que dirigió el almirante Andrea Doria en la toma de Túnez o la Galera Real con la que Felipe III viajó a Lisboa en 1619²².

18 En 1971, con motivo de IV centenario de la batalla de Lepanto, el Museo Naval de Barcelona realizó una reconstrucción de la galera a tamaño natural. Véase MARTÍNEZ HIDALGO, J. M.: *Lepanto, la batalla, la Galera Real: recuerdos, reliquias y trofeos*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona y Museo Marítimo, 1971.

19 CARANDE HERRERO, Rocío: *Mal-Lara y Lepanto*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990, p. 23.

20 SEBASTIÁN, Santiago: *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 59-61. Sebastián cita los trabajos de YOUNG, Alan R.: "The emblematic decoration. Queen Elizabeth I's warship the *White Bear*", *Emblemática*, 3 (1988), pp. 65-77, y YOUNG, Alan R. (ed.): *His Majesty's Royal Ship: A critical edition of Thomas Heywood's*, Nueva York, 1990.

21 Se denominan así las galeras festivas fabricadas para artificios o espectáculos acuáticos y naumaquias representadas en lagos o ríos en el contexto de fiestas cortesanas o urbanas.

22 RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y SANZ HERMIDA, Jacobo: "Alciato flotante". Simbólica de Estado en una galera española del siglo XVII", en BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T. (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Universitat de les Illes Balears, 2002, pp. 493-503.

Por lo que respecta a la galera capitana de la flota de la Liga Santa, el propio Mal Lara dejó una descripción de su decoración simbólica: *Descripción de la Galera Real del Sermo. D. Juan de Austria*²³. La iconografía de la galera combinaba asuntos mitológicos, alegóricos y religiosos, en tallas del escultor Juan Bautista Vázquez y pinturas de Cristóbal de las Casas con estructura de emblemas. Como explicó Rocío Carande, “la galera tenía que ser un ejemplo permanente para Don Juan; por eso toda ella configuraba una completa alegoría (...). Viviría en un barco que era un pequeño mundo mítico y ejemplificante: pues por debajo de la apariencia existía un nivel de significación distinto. Nuestro humanista deja bien claro que no se trataba solo de embellecer, sino de enseñar”²⁴.

Abundaban las referencias a los viajes míticos. En la proa aparecían escenas inspiradas en *La Eneida* y *La Odisea*. Eneas y Ulises se representan como héroes marinos virtuosos que anticipan los éxitos de Don Juan de Austria. El castillo de popa, donde se ubicaba el camarote del almirante, concentraba la mayor parte de la decoración artística: al interior hombres ilustres y motivos astrales; al exterior se combinaban referencias del viaje de los Argonautas con virtudes cristianas. Las virtudes teologales representadas en los fanales, y las virtudes cardinales talladas. Entre estas últimas aparecían tres escenas moralizadas del viaje de Jasón. De los argonautas se destaca a Hércules, mítico fundador de la monarquía hispánica. Obviamente Don Juan de Austria era el nuevo Jasón, que partía hacia Oriente con sus compañeros de armas para enfrentarse al monstruo turco para obtener el vellocino o toisón. Don Juan había sido designado almirante por el rey de España, soberano precisamente de la Orden del Toisón²⁵.

Recordemos que la Orden civil y de caballería del Toisón fue fundada por el duque de Borgoña y conde de Flandes, Felipe III de Borgoña o Felipe el Bueno, en 1430, en la ciudad de Brujas, con ocasión de sus bodas con su tercera esposa, la princesa Isabel de Portugal. Uno de los objetivos fundacionales de la hermandad del Toisón fue organizar una nueva cruzada para rescatar los Santos Lugares en Jerusalén, y de hecho el Duque envió colaboradores a explorar el territorio, prestó apoyo a Rodas y a los húngaros contra los turcos, y cuando se produjo la caída de Constantinopla en 1453, fue el único príncipe europeo que atendió el llamamiento sucesivo de los pontífices de Roma –Nicolás V, Calixto III y Pío II– a la guerra santa. La boda de la nieta del duque, María de Borgoña, con el archiduque Maximiliano de Austria, vinculó la Orden a la poderosa casa de Habsburgo, y desde Carlos V, a la monarquía española. A

23 Edición de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1876.

24 CARANDE HERRERO, Rocío: *Mal-Lara y Lepanto*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990, p. 24.

25 AGUILAR GARCÍA, María Dolores: “El barco como objeto artístico y viaje alegórico: la galera real de Lepanto”, *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, tomo 2, 1989, pp. 93-114; SELIG, K.L.: “The cometary of Juan de Mal Lara to Alciato’s *Emblemata*”, *Hispanic Review*, 1956, junio, pp. 26 y ss.

la hora de dotar a la Orden de un imaginario simbólico propio, el mismo Duque Felipe el Bueno eligió la leyenda de Jasón y los Argonautas. Las referencias argonáuticas de la galera real de Don Juan de Austria convirtieron al joven almirante como ya he dicho en un nuevo Jasón. El premio o vellocino era obvio: la ciudad de Jerusalén²⁶.

Dios por los Austrias

Rápidamente la victoria de Lepanto fue publicitada en textos e imágenes. Numerosos grabados empezaron a circular por la Europa cristiana dejando testimonio gráfico de la espectacular batalla. Algunas imágenes, como la estampa realizada por Mario Kartaro intentaban recrear con rigor el combate, representando fielmente las costas del golfo de Lepanto, el orden de batalla y los movimientos de ambas flotas. Esta manera pretendidamente veraz de representar el combate, desprovista de artificios propagandísticos y simbólicos, tuvo su continuidad, y así la encontramos por ejemplo en la Galería de los Mapas de la Ciudad del Vaticano, en una pintura anónima del National Maritime Museum Greenwich (Londres), o en la representación ya dieciochesca que realizó Sebastián de Caster.

Pero las que interesan a mi propósito, es decir, las que incorporaron visiones y personajes celestiales, fueron mucho más abundantes. Y además la aparición de elementos alegóricos, mitológicos o divinos que deciden la lucha fue temprana. El pintor Giorgio Vasari realizó dos composiciones al fresco sobre la batalla de Lepanto para la Sala Regia del Vaticano por encargo de Gregorio XIII pocos meses después de la contienda. Se trataba precisamente de la estancia destinada a recibir a los reyes de Europa y a sus embajadores. En la primera pintura contemplamos las flotas formadas en orden de batalla, y en primer término las alegorías de las tres potencias cristianas aliadas, y la muerte aterrizando a sus enemigos. En la segunda y más espectacular pintura podemos ver el momento álgido de la batalla, con múltiples abordajes y disparos artilleros de las dos flotas (Fig. 2). Pero quienes resuelven el combate nos son los esforzados soldados y marineros de la Liga Santa, sino una visión celestial situada en la parte superior izquierda de la composición: las nubes se abren y Cristo, San Pedro, San Pablo, San Marcos, Santiago y una legión de ángeles aniquilan la flota turca. En el otro extremo de la composición los demonios huyen despavoridos. En la parte inferior izquierda una alegoría de la Fe sentada sobre turcos cautivos es coronada con el laurel de la victoria por un ángel. En el corazón de la batalla podemos ver

26 MÍNGUEZ, V.: “El Toisón de Oro. Insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”, en AZANZA, J. J. y ZAFRA, R. (eds.): *Emblemática trascendente*, Pamplona, Universidad de Navarra, en prensa.

otro ángel dirigiendo la flota cristiana. Esta maniquea composición fue reproducida en una estampa romana de 1572 por Giovanni Battista Cavalleriis, que permitió difundir la lectura milagrosa de la batalla que plasmó Vasari²⁷.

La iconografía lepantina en el siglo XVI fue frecuente como es lógico en el ámbito de las cortes vaticana, española y veneciana, las tres potencias principales de la Liga Santa que querían obviamente rentabilizar propagandísticamente esta gran victoria naval. Ya he mencionado dos ejemplos romanos. En España Felipe II encargó al pintor genovés Luca Cambiaso, que trabajaba en la decoración de El Escorial, que pintara seis grandes lienzos conmemorando esta batalla, destinados al palacio de verano del Monasterio. Previamente Cambiaso ya había pintado seis tapices sobre el mismo tema para el príncipe Doria (Palazzo Doria, Roma), y repitió sus composiciones en El Escorial. Además, los lienzos lepantinos de Cambiaso recuerdan por su temática bélica la serie de tapices de *La Conquista de Túnez*, realizados para mayor gloria del emperador Carlos V, pues como éstos las pinturas de Cambiaso son una narración descriptiva, con cartelas con inscripciones en latín. Los seis lienzos representan: *La salida de la Armada cristiana del Puerto de Messina*, *La Armada cristiana sale al encuentro de la del Turco*, *Las dos armadas en línea de batalla*, *El abordaje*, *Retirada de los restos de la armada turca* y *El regreso de la Armada vencedora*. En ellos aparecen alegorías y dioses paganos como la Fama, la Victoria, Neptuno, Fortuna o Belona²⁸.

En Venecia Andrea Vicentino recreó la batalla en el Palazzo Ducale (Fig. 3). Sustituía una pintura sobre el mismo tema obra de Tintoretto perdida en el incendio que sufrió el palacio en 1577, y en cuya ejecución fue ayudado precisamente por Vicentino. En la recreación de Vicentino de nuevo un rompimiento de gloria preside desde los cielos el combate naval. Tintoretto había pintado asimismo un ciclo encargado por la Fraternidad del Rosario para su capilla de la iglesia de San Juan y San Pablo, que también fue destruido por un incendio —en 1867. Mostraba a los comandantes de la Liga Santa dirigidos por Santo Domingo²⁹. Otro pintor veneciano que interpretó simbólicamente el combate naval fue Veronés (Gallerie del l'Accademia, Venecia) (Fig. 4). En su composición la visión celestial ocupa la mitad del lienzo, empujando el combate de las flotas: en torno a la Virgen María aparecen San Pedro, San Marcos y San Jaime representando respectivamente a Roma, Venecia y España. Además aparecen también dos mujeres, una con velo blanco, Venecia de nuevo, y otra

27 Esta composición se reproduce también en uno de los relieves del monumento a Pío V en la basílica de Santa María Maggiore. *Los Austrias...*, op. cit., 1993, pp. 166-167.

28 CHECA, Fernando: *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p. 172.

29 BICHENO, Hugh: *La batalla de Lepanto...*, op. cit., p. 146.



Fig. 2. Giorgio Vasari, *Lepanto*, Sala Regia del Vaticano, 1572.

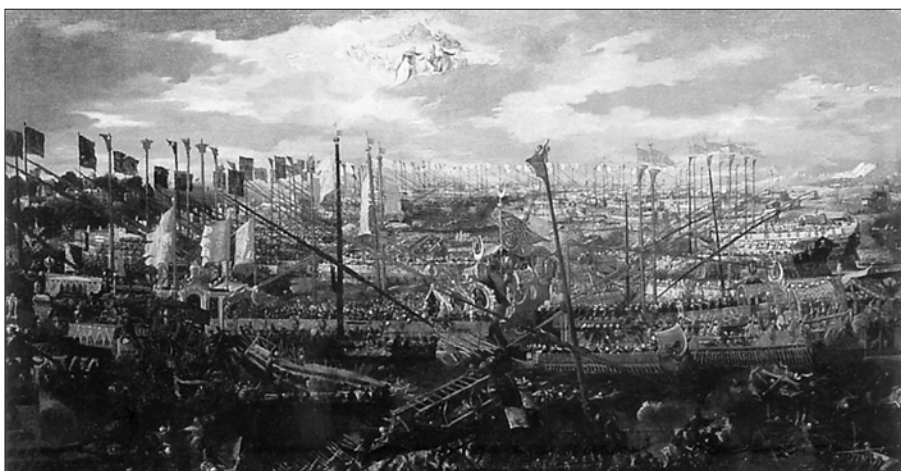


Fig. 3. Andrea Vicentino, *Lepanto*, Venecia, Palazzo Ducale, finales siglo XVI.



Fig. 4.
Veronés, *Lepanto*, Venecia,
Gallerie del l'Accademia,
último tercio siglo XVI.

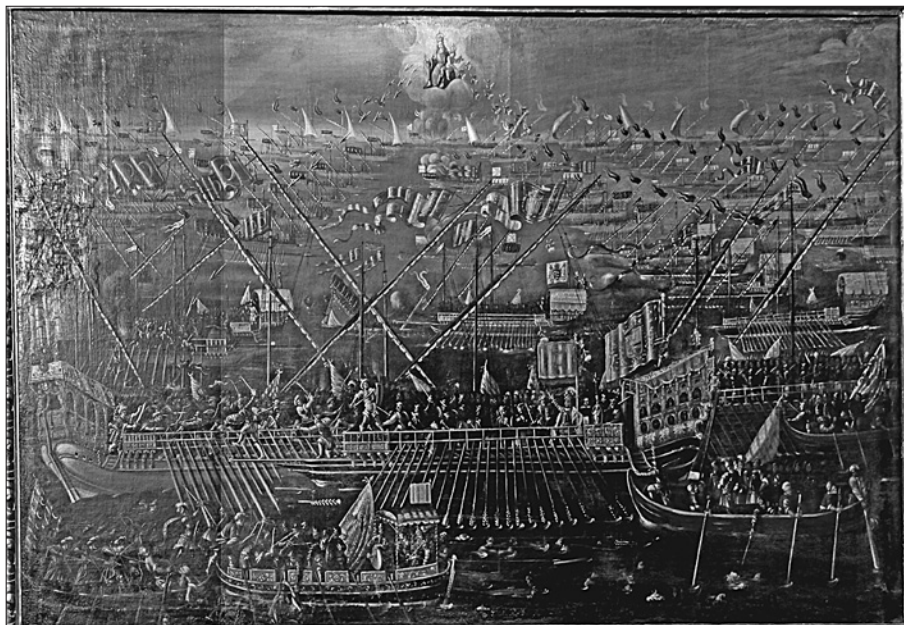


Fig 5. Anónimo, *Lepanto*, Castellón, Capilla del Rosario de la Iglesia de San Vicente Ferrer, principios siglo XVIII.

armada de cuchillo, Santa Justina³⁰. Otra interesantísima representación veneciana de la batalla de Lepanto fue obra de un pintor anónimo ya del siglo XVII (Cívico Museo Correr, Venecia). Una vista aérea nos permite ver el encarnizado combate de las flotas, en el que destaca visualmente una maraña de estandartes y banderas. Como en la composición de Vasari, en el lado superior izquierdo aparece la visión celestial, en este caso Cristo y María sobre nubes.

Lepanto a través del Imperio y de los siglos

En el siglo XVII son muchas las representaciones pictóricas sobre la batalla de Lepanto realizadas por artistas de primera fila o por pintores anónimos, lo que prueba la pervivencia en el imaginario popular del recuerdo de este enfrentamiento entre dos religiones antagónicas. En casi todas ellas se representa la intervención divina decidiendo la victoria de la Liga Santa, que ahora siempre protagoniza la Virgen María, preferentemente en su advocación de Nuestra Señora del Rosario. En la iglesia de Monétier-les-Bains, en los Altos Alpes, encontramos un colorístico lienzo vertical, *La batalla de Lepanto*, que muestra en su mitad inferior la derrota de los turcos, con sus galeras ardiendo o hundiéndose, y el mar cubierto de naufragos con turbantes, mientras que en mitad superior el cielo se abre y una Virgen vengadora arroja rayos jupiterinos contra la armada turca. En otro lienzo anónimo del primer tercio del siglo XVII atribuido a la escuela madrileña, *Lepanto* (Museo Casa Cervantes), inspirado en un grabado del italiano Martinus Rota realizado poco tiempo después de la batalla, es la Virgen del Rosario la que decide el combate –imagen que no venía en el grabado original y que ha incorporado el artista madrileño. También es la Virgen del Rosario la protagonista de otro lienzo anónimo, *Batalla de Lepanto* (Capilla del Rosario de la Iglesia de San Vicente Ferrer, Castellón), ya de principios siglo XVIII, que haría pareja con otro lienzo desaparecido alusivo a Don Juan de Austria (Fig. 5). La existencia de esta capilla se justifica por tratarse del templo de un antiguo convento dominico, bajo la advocación de Santo Tomás de Aquino. En el lienzo aparecen las dos flotas enfrentadas, cristianos a la derecha, con la nave real en primer término, y turcos a la izquierda. En lo alto encontramos a la Virgen arrojando rosas a los navíos de la Liga Santa, y dardos contra sus enemigos infieles. Esta composición, muy escenográfica y con el horizonte muy alto se basa también en alguno de los numerosos grabados estampados para conmemorar esta batalla naval³¹.

30 La batalla de Lepanto tuvo lugar el día de su festividad, y por ello se convirtió en la patrona de la armada veneciana. BICHENO, Hugh: *La batalla de Lepanto...*, *op. cit.*, p. 146.

31 Ferran Olucha apunta con reservas que el autor del lienzo podría ser el pintor Eugenio Guilló, que decoró al fresco la capilla. Véase OLUCHA MONTINS, Ferrán: “Batalla de Lepanto”, en *Castellón*

Una breve mención merecen por lo menos las representaciones leparentinas pintadas en los virreinos americanos. A los súbditos del Nuevo Mundo debieron parecerles cuanto menos exóticas las imágenes de la batalla naval que decoraron algunos de los templos y los palacios de ultramar: ni la religión islámica, ni el enemigo turco, ni las galeras les eran familiares, y evidentemente la amenaza y el peligro que supuso el imperio otomano en el Mediterráneo no podía ser una contienda que sintieran como próxima. No obstante, sí pudieron comprender sin dificultad el conflicto maniqueo entre dos religiones, la “verdadera” y la “falsa”, pues ellos mismos habitaban una tierra donde todavía convivían los cultos indígenas con la Fe cristiana. Y también asimilaron fácilmente la alianza entre Dios y los reyes de España y el mutuo apoyo que se prestaron en Lepanto. En este sentido, las naumaquias pintadas en lienzos y muros no les eran tan ajenas, como tampoco lo fueron otras temáticas venidas de Europa, como las luchas entre virtudes y vicios, entre ángeles y demonios, entre los primeros cristianos y sus perseguidores romanos, o en definitiva, entre el bien y el mal. Finalmente, la presencia de los dominicos en América contribuyó decididamente a la devoción a la Virgen del Rosario, y por extensión a la difusión de la iconografía de Lepanto.

En el virreinato de La Nueva España encontramos representaciones del combate de naval por ejemplo en dos cuadros pintados por Andrés de Concha, uno en San Francisco de Texmelucan y otro en Yanhuitlán (Oaxaca). La composición es la misma en ambas pinturas, y con toda seguridad procede de un grabado: la mayor parte del espacio lo ocupa la Virgen abrazada al Niño y enmarcada por las cuentas del Rosario; a sus pies se sitúan el Papa y el Rey de España, acompañados de personajes de sus respectivas Cortes. También en el camarín del Rosario del templo de Atotonilco encontramos representado el combate naval en un mural pintado al temple en la cúpula, realizado por el pintor Martínez Pocasangre³². La bóveda está dividida en varias secciones y la batalla aparece representada con gran detalle en dos de ellas –vemos incluso como la artillería derriba los mástiles enemigos-, enmarcando una escena en la que contemplamos la aparición celestial de la Virgen del Rosario en el interior de Santa María la Mayor ante una multitud de eclesiásticos que la adoran presididos por el papa Pío V³³. En el virreinato del Perú encontramos una representación de la batalla naval en la Iglesia de Santa Ana de Potosí (Museo, Bolivia), y otra en

750 años. *Imágenes para una historia*, Castellón, Fundación Bancaixa, 2002, pp. 88-91; y OLUCHA MONTINS, Ferrán y GIL SAURA, Yolanda: “Batalla de Lepanto. Iglesia de Santo Tomás de Aquino, Castellón”, en *Paisatges sagrats. La llum de les imatges*, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 478-479.

32 SILVA, José de Santiago: *Atotonilco*, México, Ediciones La Rana, 1996.

33 Además de estas pinturas mexicanas, destaca en el Museo de la Academia de San Carlos de la ciudad de México una gran pintura de H. van Balen que representa al almirante don Álvaro de Bazán en la toma de la Goleta. El almirante vestido de armadura aparece arrodillado ante una aparición celestial presidida por la Virgen; al fondo se contempla el combate entre las galeras de las dos flotas.



Fig 6. Lucas Valdés, *Lepanto*, Sevilla, convento dominico de San Pablo, 1710-15.

un luneto de la bóveda de la nave central de la catedral de Cuzco (Perú). En la representación de Potosí se perciben las dos flotas enfrentadas, un abordaje cristiano sobre una galera otomana en primer término, los cadáveres de los turcos flotando en el mar, y la Virgen, de medio cuerpo y envuelta en un Rosario, en el cielo.

Volviendo a la metrópoli, incluso en el siglo XVIII y ya bajo la dinastía de los Borbones seguiremos encontrando representaciones “a lo divino” de la batalla de Lepanto. Desde artistas de prestigio como Lucas Valdés, que pintaría un *Lepanto* para el convento dominico de San Pablo en Sevilla (1710-1715), hasta pintores anónimos como el que decora una de las capillas de la iglesia parroquial de Santa María de Requena (Valencia), reformada en 1730. En el lienzo de Valdés Leal presiden la escena en medio de un rompimiento de gloria la Virgen del Rosario y el Niño, ambos coronados, y son contemplados por el Papa -arrodillado ante un altar y también entre nubes (Fig. 6). Diversos querubines arrojan rosarios sobre la flota cristiana mientras que ángeles furiosos se disponen atacar con sus espadas las naves otomanas. En la pintura requenense asistimos a una representación pintada de la campaña: en primer término aparece el pontífice entregando a Don Juan de Austria el estandarte de la Liga Santa, y al fondo la Virgen del Rosario con el Niño sobre nubes mientras en el mar las galeras cristianas derrotan a las turcas.

Retratos y galeras

Todas estas imágenes difundieron propagandísticamente por todos los rincones del imperio español la interpretación que se pretendió trasladar de la victoria en Lepanto: había sido la intervención del cielo el factor decisivo en la espectacular victoria de la Liga Santa. Insistiendo en esta lectura de los acontecimientos del año de 1571, una serie de imágenes mostraban de una manera más directa el vínculo entre los líderes vencedores —el dux, el pontífice y el rey de España—, y los respectivos almirantes de su flota y la batalla naval. El ejemplo más temprano es una gran estampa de Andrea Marelli grabada en 1572, *Alegoría de la Liga Santa*³⁴. En ella vemos, enmarcados por una teatral estructura arquitectónica, a los protagonistas de la alianza: Pío V en el centro, y a ambos lados Felipe II y el Dux de Venecia junto a sus almirantes. Tras ellos, un recuadro nos permite ver un paisaje marino con ambas armadas formadas, dispuestas a comenzar la batalla. En lo alto contemplamos el inevitable y conveniente rompimiento de gloria: Jesucristo, junto a San Pedro y San Pablo, bendice el acontecimiento, situados los tres sobre el escudo papal. El resto de escudos de los protagonistas de la victoria también aparecen en lo alto del templete sostenidos por angelillos, correspondiendo a cada columna donde se apoyan sus santos y dioses protectores. Así, a los generales al mando de la flota Don Juan de Austria y Marco Antonio Colonna, les corresponden Minerva y San Juan Bautista; y a Felipe II y al Dux les corresponden Santiago y San Marcos³⁵. Según se desprende de la lámina, la unión de los líderes de la cristiandad y su humillación ante Cristo es lo que permite la victoria sobre el turco.

A veces como protagonistas lepentinos aparecen simplemente los almirantes. Tintoretto pintó al óleo un retrato del almirante veneciano Sebastiano Venier (1580, colección privada), almirante de la flota veneciana en Lepanto y dux desde el año 1577, en el que vemos al personaje posando de cuerpo entero, sosteniendo el bastón de mando y la espada enfundada, vestido con armadura y con el yelmo a los pies. Un paje le entrega un documento. Al fondo se aprecia la batalla naval, con Jesucristo resucitado en los cielos y un ángel vengador abatiéndose sobre la flota turca. Otro retrato del almirante Venier pintado asimismo por Tintoretto algunos años antes nos lo muestra de medio cuerpo, vestido con armadura sosteniendo el bastón de mando y con el yelmo a un lado, percibiéndose la batalla al fondo a través de una ventana o cuadro colgado (1571-72, Kunsthistorisches Museum, Viena).

Otro lienzo de factura anónima mostraba a los tres almirantes de la flota cristiana, armados y de cuerpo entero: Don Juan de Austria —a la izquierda—, Sebastiano Venier —a la derecha— y Marco Antonio Colonna —en el centro (Fig. 7). También tras

34 Ficha catalográfica n° 146, en *Los Austrias...op. cit.*, 1993, p. 167.

35 Se omite a Sebastiano Venier, al mando de la armada veneciana.

Fig. 7.

Anónimo, *Don Juan de Austria, Sebastiano Venier y Marco Antonio Colonna*, Viena, Kunsthistorisches Museum, 1575.



ellos se percibe el combate entre las dos flotas, si bien en este caso sin representaciones celestiales (1575, Kunsthistorisches Museum, Viena). En cambio, Veronés pintará en la Sala del Colegio del Palacio Ducal un gran lienzo mostrando a *Sebastiano Venier agradeciendo a Cristo la victoria de Lepanto*, y también aquí se descubre la batalla naval tras la visión celestial (1581-82, Palacio Ducal).

La huella del almirante

En el ámbito de la Corte española encontramos dos interesantes pinturas que establecen un vínculo muy especial entre Lepanto y Felipe II, y también —subliminalmente en un caso, directamente en el otro—, con Don Juan de Austria. Se trata de dos lienzos de Tiziano y El Greco, dos pintores de dimensión internacional al servicio del rey contrarreformista. Veamos el primero. Es la pintura *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Don Fernando* (Madrid, Museo del Prado), realizada entre 1573 y 1575³⁶ (Fig. 8). En ella el monarca sostiene con sus manos a su hijo desnudo recién nacido elevándolo hacia el cielo, de donde se descuelga en escorzo un ángel o quizá la alegoría de la Victoria, que entrega al niño una palma de triunfo a la vez que se dispone a coronarle con el laurel. No es la aparición del personaje celestial lo que aleja

36 Ya estudiamos hace tiempo el contexto iconográfico de esta pintura en RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ, Víctor: “Iconografía de los defensores de la religión: Felipe II de España versus Isabel I de Inglaterra”, en BARCELÓ, Pedro, FERRER, Juan José, y RODRÍGUEZ, Inmaculada (eds.): *Fundamentalismo político y religioso: de la antigüedad a la edad moderna*, Universitat Jaume I, Castellón, 2003, pp. 197-225.



Fig. 8. Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Don Fernando*, Madrid, Museo del Prado, 1573-75.

esta pintura de los retratos regios pretendidamente veraces, sino –además– todos los elementos que rodean al grupo principal y que transforman la composición en una alegoría del poder, y más concretamente, de la legitimación del poder: un turco cautivo, el combate naval, e incluso la mesa-altar, la pantalla de columnas o el perrito. El interés de esta obra reside, al margen de las valoraciones estéticas, en que parece ser que el propio Felipe II se implicó personalmente en el encargo y la supervisión de esta pintura, señalando las directrices generales de la composición³⁷.

Fernando Checa puso de relieve cómo la batalla de Lepanto tuvo una gran repercusión en el campo artístico y cómo Felipe II se encargó de crear toda una mitología visual en torno a ella³⁸, y ya antes mencioné al respecto los lienzos de Luca Cambiaso. El lienzo de Tiziano hay que situarlo dentro de esta estrategia propagandística que pretendía mostrar una vez más a Felipe II como defensor de la fe católica. Es a la vez un cuadro conmemorativo –celebra el nacimiento del Príncipe Don Fernando el 4 de diciembre de 1571, hijo de Felipe II y Ana de Austria³⁹– y alegórico, puesto que resalta la gloria de la dinastía austriaca por el triunfo en esta batalla naval. La conexión entre el nacimiento del príncipe y la batalla de Lepanto no es menor: hasta que nació Fernando un partido cortesano postulaba a Juan de Austria como heredero de Felipe II al trono español. Quizá por ello, hasta que la continuidad dinástica estuvo garantizada, el monarca tardó en reconocer y festejar la importancia de la victoria naval, por cuanto aumentaba peligrosamente el ya elevado prestigio de su hermanastro.

Asimismo, el lienzo veneciano refuerza la idea de la continuidad en la labor dinástica de la defensa del catolicismo en la figura del joven príncipe, situado estratégicamente en la pintura en el cruce de las diagonales que distribuyen la composición. Descendiendo de lo alto el ángel o la alegoría de la Victoria le entrega los símbolos de su vaticinado triunfo, como reza en la filacteria, *Maiora tibi*, que en opinión de González de Zárate induce a pensar que el heredero estaba destinado a mayores glorias y triunfos⁴⁰. La diagonal continúa hacia la derecha en la espada de Felipe II y concluye en un pequeño perro, que para el citado autor aludiría a la imagen tradicional de la Justicia, una de las virtudes capitales que debían poseer los monarcas. Y por lo tanto, según González de Zárate, el sentido del lienzo se concretaría con la lectura de “el triunfo, la gloria y la victoria en la guerra justa”⁴¹.

37 SERRERA, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, Ediciones El Viso, Madrid, 1990, p. 42.

38 CHECA, Fernando: *Felipe II mecenas...*, op. cit., p. 172.

39 VV. AA.: *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, p. 185.

40 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: “Imagen y Poder. Alegorías en Emblemas” en ZAFRA, R. y AZANZA, J. J., *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, p. 226.

41 *Ibid.*

Una guerra representada en el fondo del cuadro, donde el fragor de la batalla naval nos sitúa de nuevo frente al decisivo día de Lepanto. Sus consecuencias están reflejadas en la esquina izquierda donde aparece el turco vencido y encadenado, en actitud humillada, despojado de sus armas y atuendo guerrero. Según Fernando Checa Cremades, “esta tela no es sólo un retrato, aunque contiene el último que Tiziano realizó del rey de España, ni tampoco una pintura de historia, si bien en el fondo aparece representada la batalla de Lepanto, ni una mera conmemoración dinástica (...); pero es todas estas cosas en conjunto”⁴².

Personalmente interpreto el lienzo de Tiziano en un doble sentido: por un lado deja de manifiesto que la sucesión en el trono está garantizada, y despeja de la Corte las conspiraciones del partido de Don Juan y las ambiciones del hermanastro –que había pretendido ya el trono de Albania y el de Túnez, soñaba con el de Inglaterra y quizá la sucesión del de España-; por otro lado, precisamente por haber quedado desactivado el peligro que suponían los partidarios de Don Juan, la pintura pone de relieve el reconocimiento oficial por parte del monarca de la gran victoria de Lepanto, y su integración ya sin recelos en el imaginario heroico-bélico de la rama hispana de la Casa de Austria. A partir de este momento no habrá ningún obstáculo en reconocer Lepanto como un triunfo de España y del catolicismo bajo la protección del cielo, abriendo la puerta a todas las pinturas propagandísticas que se ejecutarán por todo el Imperio durante los siglos siguientes y que hemos visto antes. El nacimiento del niño por tanto es el suceso político que permite a partir de ese momento la mitificación de la batalla de Lepanto en la Corte y en el Imperio español.

Don Juan de Austria y el príncipe Don Fernando morirían pocos años después –curiosamente ambos el mismo año de 1578- y ninguno de ellos heredó el trono español, que fue finalmente para el que sería Felipe III, el hijo de Felipe II con su tercera esposa Ana de Austria. Pero pese a este final imprevisto la pintura no perdió su valor. Siguió representando eficazmente como Dios legitimaba a los reyes españoles como gobernantes del mayor imperio, y como estos combatían arduamente a los enemigos del primero. Prueba de la importancia que siguió ejerciendo el lienzo de Tiziano en el discurso propagandístico de la corona española es su ubicación durante el siglo XVII en el Salón de Espejos del Alcázar Real de Madrid, el espacio más importante de la residencia de los monarcas en la Corte, haciendo pareja con la otra gran obra propagandística de Tiziano de la rama hispana de la Casa de Austria, *Carlos V en Mühlberg* (Madrid, Museo del Prado).

42 CHECA, Fernando: ficha catalográfica en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Sociedad Estatal para los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 497-499.

Acompañando a este retrato alegórico de Felipe II y su hijo, fueron enviados a España otras dos obras tizianescas desde Italia, un *San Jerónimo* y *La religión socorrida por España*. La segunda es de nuevo un cuadro alusivo a la monarquía hispánica como defensora del catolicismo, aunque se trata de un cuadro reformado que en un primer momento representaba una alegoría del triunfo de la virtud sobre el vicio⁴³. Los cambios introdujeron a un turco dirigiendo el que había sido el carro de Neptuno, mientras Minerva pasaba a ser la Monarquía Católica que socorría a una amenazada Fe, anteriormente Venus. Y por lo tanto todo el sentido del cuadro se transformaba en una nueva alegoría del triunfo de Lepanto⁴⁴.

El segundo lienzo que quiero analizar es aun más complicado de interpretar. Fue pintado por El Greco entre 1578 y 1579 y se conoce con diversos nombres: *Sueño de Felipe II*, *La adoración del nombre de Jesús*, *La gloria de Felipe II* o la *Alegoría de la Liga Santa* (El Escorial, Real Monasterio de El Escorial) (Fig. 9). Sus distintas denominaciones ya indican algunas de las variadas interpretaciones que se han hecho de él. La composición se divide en dos zonas superpuestas e intercomunicadas por los rayos de luz y las miradas de los personajes de la sección inferior. En la parte superior advertimos un rompimiento de gloria, y entre nubes y ángeles se manifiesta el anagrama del nombre de Jesús. En la parte inferior una multitud arrodillada, encabezada por el rey de España, el Papa y el Dux contempla la visión. Tras ellos se descubren en medio de un paisaje flamígero las puertas del Purgatorio, y en primer término a la derecha la boca del Leviatán —las fauces del infierno— devorando a los condenados —infielos y herejes. Los tres gobernantes recuerdan en su actitud humillada la composición ya mencionada del grabado de Andrea Marelli realizado en 1572.

Hace ya tiempo Anthony Blunt reconoció la pintura como una alegoría de la Liga Santa, puesto que en ella aparecen Felipe II, el Dux de Venecia Alvisé Mocenigo y el pontífice Pío V. Junto a ellos se ha identificado la figura juvenil y medio desnuda armada con espada como un retrato del almirante Don Juan de Austria. De ser cierta esta identificación se trataría efectivamente de una pintura lepantina. El conflicto dinástico y político que subyacía en la pintura anteriormente vista de Tiziano ya no existe en 1577. De hecho, mientras El Greco realiza esta pintura se produce el doble fallecimiento del hijo y del hermanastro del rey, Don Fernando y Don Juan. Por lo tanto este lienzo se integraría ya en la corriente exaltadora de la gesta de Lepanto iniciada con el nacimiento del príncipe. Al parecer el motivo cierto de la realización del cuadro fue su colocación en la tumba de Don Juan de Austria, cuyos restos se

43 Un cuadro que en un principio fue realizado para Alfonso I de Ferrara, pero cuya temprana muerte, hizo que Tiziano lo conservara y decidiera reutilizarlo.

44 MARTÍNEZ CUESTA, Juan: ficha catalográfica en *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, Sociedad Estatal para los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 520.



Fig. 9. El Greco, *Alegoría de la Liga Santa*, Real Monasterio de El Escorial, 1578-79.

trasladaron al Escorial en 1578. Esto justificaría, por tanto, la presencia del hermanastro del monarca en el lienzo, y explicaría el hecho de que se represente a la Liga Santa incluso unos años después de que ésta se disolviese, a modo de reconstrucción histórica. También se ha dicho que podría ser un lienzo realizado por El Greco como carta de presentación ante el monarca, pues deseaba introducirse en el círculo cortesano, aunque de ser así no tuvo el resultado que pretendía⁴⁵.

Fernando Marías resaltó el carácter teológico de esta composición, frente al significado político, ya que considera que la presencia del Papa y del Dux estaría motivada tan sólo como representación de los poderes terrenales. De este modo, el verdadero protagonista del cuadro sería Felipe II, que estaría esperando el Juicio Final –eminentemente glorioso. Y esto explicaría los nombres que en el siglo XVII recibía el cuadro en los inventarios: *Felipe II en la Gloria*, *Visión que tuvo Felipe II* o más popularmente *La Gloria de Felipe II*. También resulta interesante la inclusión del Purgatorio, como imagen de la penitencia que es propia de la teología contrarreformista, de la que Felipe II era su máximo valedor político. Recordemos también que la inclusión de un retrato del monarca en una pintura teológica no es excepcional en la obra de El Greco: *El entierro del Conde de Orgaz* (Iglesia de Santo Tomás, Toledo), pintado entre 1586-88, incorpora la figura de Felipe II en la corte celestial que contempla extasiada la *Deesis* central del lienzo. En la pintura que nos ocupa el monarca aparece arrodillado, como ya lo pintara Tiziano junto a sus padres adorando la Trinidad en el lienzo conocido como *La Gloria* (Museo del Prado) veinte años antes, o como lo esculpirá veinte años después Pompeo Leoni en el templo del Monasterio de El Escorial⁴⁶.

Yo interpreto que nos encontramos ante un cuadro teológico-político, concebido desde la óptica jesuítica. Creo que la originalidad de la composición reside en unir los retratos de los líderes de la Liga Santa y la alusión a Lepanto con un juicio universal presidido por el nombre de Jesús. Es evidente que el clima espiritual de la España Contrarreformista y la influencia de los Jesuitas están detrás de estos elementos que muestra El Greco en su pintura. La importancia que adquiere el Sacramento de la Penitencia tras el concilio de Trento se manifiesta no solo en la alusión al Purgatorio, sino sobre todo, en la multitud arrodillada, mientras que la Compañía de Jesús –que como dije anteriormente, se implicó en la campaña de Lepanto promoviendo la candidatura de Don Juan de Austria como almirante de la flota cristiana- está presente a través del anagrama del nombre de Jesús. Precisamente este anagrama es una de las claves del

45 MARÍAS, Fernando: *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, p. 126.

46 Sobre los reyes arrodillados véase MÍNGUEZ, Víctor: “La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (El Colegio de Michoacán), 77, 1999, pp. 123-148.

lienzo, pues la pintura parece inspirarse en un texto del apóstol San Pablo, “para que al nombre de Jesús toda rodilla se doble en los cielos, en la tierra y en los abismos” (*Flp*, 2, 10)⁴⁷. Ciertamente el papel que desempeñó la Compañía en la formación de la Liga Santa fue crucial, actuando de mediadora entre Felipe II y Pío V para consensuar un almirante cristiano, que sería Don Juan de Austria. No es casual que los jesuitas fueran embarcados en las galeras españolas, mientras que los capuchinos viajaban en las papales, y franciscanos y dominicos en las genovesas: “el protagonismo de los jesuitas fue muy marcado, no sólo por ser la única orden diseminada por todas las escuadras, sino porque los principales mandos dispusieron de capellanes de la Compañía: Martín Bencingucci con Barbarigo, Cristóbal Rodríguez con Juan de Austria y Juan de Montoya con Andrea Doria”, explica Manuel Rivero⁴⁸.

Nos encontramos por lo tanto ante la representación visual del mundo tras la victoria de la flota cristiana en Lepanto, vista a través de mirada de una monarquía contrarreformista predestinada a constituir un imperio universal y cristiano, un planeta católico cuyos tiempos concluirán el día en que la humanidad deba personarse ante el juicio final, donde se premiará a aquellos que participen de esta teología política, y se castigará con penas atroces a los que la rechacen⁴⁹. Esta fabricación icónica del imperio católico español pintada por El Greco no es tanto una invención de este pintor como una representación de una visión que impregna a la sociedad española tras el concilio de Trento y la batalla de Lepanto. Una idea que pervivirá a lo largo de todo el imperio, hasta el reinado del agonizante Carlos II a finales del siglo XVII cuando se extingue la dinastía que hizo de la defensa del catolicismo su razón de ser.

Concluyo precisamente mostrando una tardía estampa grabada en los últimos años del reinado de Carlos II por Nicolo Billy (Fig. 10), para la crónica que Fray Gaspar de San Agustín escribió narrando la incorporación de las lejanas islas Filipinas al imperio español: *Conquista de las Islas Philipinas: La temporal por las armas del señor Don Phelipe Segundo el Prudente; y la espiritual, por los religiosos del Orden de Nuestro Padre San Agustín: Fundación, y progressos de su provincia del Santísimo Nombre de Jesús* (Madrid, 1698). El punto extremo del imperio cristiano que extendieron los Austrias por un planeta que se pretendía católico fue este archipiélago, utilizado como base de operaciones para la evangelización de diversas regiones asiáticas, como las islas de Japón. La elocuente imagen muestra a Felipe II al frente de sus soldados y acompañado del conquistador Miguel López de Legazpi, y a San

47 MARTÍNEZ CUESTA, Juan: ficha catalográfica ..., *op. cit.*, pp. 519 y 520.

48 RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel: *La batalla de Lepanto. Cruzada, guerra santa e identidad confesional*, Madrid, Silex, 2008, pp. 139 y 140.

49 Sobre el concepto del Planeta Católico ha reflexionado R. DE LA FLOR, Fernando: “Planeta Católico”, en MÚJICA, R. (ed.), *Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 1-25.



Fig. 10. Nicolo Billy, estampa en Fray Gaspar de San Agustín, *Conquista de las Islas Philipinas*, 1698.

Agustín guiando a sus religiosos –entre los que destacan fray Andrés de Urdaneta y fray Martín de Rada-, caminando ambos grupos por un mapa del archipiélago filipino. Más allá de las costas chinas un Sol emerge en el horizonte mientras que en el cielo se separan las nubes y un segundo Sol con el anagrama del nombre de Jesús lo ilumina todo⁵⁰. Tanto en el lienzo de El Greco como en la estampa de Nicolo Billy –dos imágenes propagandísticas realizadas en la plenitud y en la decadencia del imperio respectivamente- descubrimos a Felipe II acompañado de eclesiásticos y de una multitud de figuras, contemplando en el cielo y entre nubes el anagrama del nombre de Jesús, representando de esta manera la idea esencial de un imperio universal y católico gobernado por los reyes hispanos de la Casa de Austria.

50 *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, pp. 155-156.