

# ARTE Y SOCIEDAD: LA REPRESENTACIÓN DE LA BATALLA DE LEPANTO EN LA DINASTÍA DE LOS AUSTRIA

Ángel Marrero Pimienta  
Investigador independiente

## RESUMEN

En la mañana del 7 de octubre de 1571, las costas de Lepanto acogieron uno de los combates más singulares y conocidos de la Edad Moderna. Ese día, dos enormes escuadras se encontraron en el antiguo golfo de Lepanto, una frente a la otra, con un claro objetivo: destruir al enemigo. Durante mucho tiempo (y todavía hoy), se habló de ello como el choque entre dos civilizaciones. Una icónica batalla que será representada en las artes de manera propagandística con numerosas representaciones acerca del enfrentamiento naval, que nos dejan vislumbrar algunas de las claves dinásticas, espirituales y simbólicas de un momento crucial para la Monarquía Hispánica.

**Palabras clave:** Lepanto, Casa de Austria, Monarquía Hispánica, Felipe II, Don Juan de Austria, Liga Santa, Representaciones artísticas.

## ABSTRACT

*On the morning of 7 October, 1571, the shores of Lepanto hosted one of the most unique and famous battles of the Modern Age. On that day, two huge squadrons met in the ancient Gulf of Lepanto, facing each other, with a clear objective: to destroy the enemy. For a long time (and still today), it was spoken of as the clash of two civilizations. An iconic battle that will be represented in the arts in a very propagandistic way with numerous representations of the naval confrontation, giving us a glimpse of some of the dynastic, spiritual and symbolic keys to a crucial moment for the Spanish Monarchy.*

**Keywords:** Lepanto, House of Austria, Hispanic Monarchy, Felipe II, Don Juan de Austria, Holy League, Artistic representations.

## 1. ANTECEDENTES Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA BATALLA

Los reyes y gobernantes de la Casa de Austria fueron, durante siglos, claros defensores de la religión católica y la Iglesia de Roma. En este sentido, los monarcas españoles pertenecientes a este linaje hicieron de la defensa de la fe cristiana un eje esencial de su práctica política, estableciendo dicho pacto con Dios con un objetivo confeso: una realeza legítima para un planeta católico (García Cárcel, 2003: 112). Una alianza, que se verá reflejada en las

**NEXO**<sup>19</sup>  
artículos

REVISTA INTERCULTURAL DE ARTE  
Y HUMANIDADES DE LA SECCIÓN  
DE ESTUDIANTES Y JÓVENES  
INVESTIGADORES Y CREADORES  
DEL IEHC

Nº 19, año 2023

pp. (23-34)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX1923>

artes, con un claro componente propagandístico, a través de las numerosas recreaciones pictóricas de un acontecimiento determinante como fue la batalla naval de Lepanto. Son varios los lienzos de la Corte de Felipe II, que dejan entrever los complejos componentes dinásticos, espirituales y simbólicos de un momento tan trascendental para la monarquía hispánica (García Cárcel, 2003: 114). Cabe destacar, como medio historiográfico y documental, la célebre figura del diplomático Diego Saavedra Fajardo, que resume de manera soberbia, el pensamiento político de la España gobernada por la Casa de Austria.

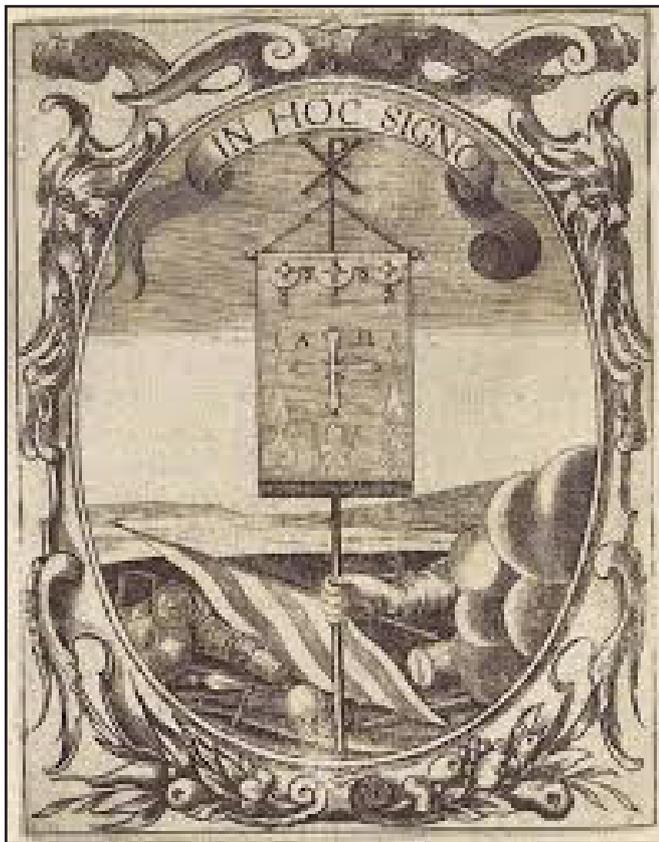


Fig. 1. *In hoc signo*, emblema 26. Saavedra Fajardo, 1640

Su obra literaria: *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien empresas*, presenta el emblema *In hoc signo* (figura 1), que, junto al discurso que acompaña a esta imagen, recuerda a los grandes capitanes españoles (entre los que se incluye a Don Juan de Austria) vencedores en todos los combates por su fe cristiana, poniendo como elemento identificador de su superioridad, el que estas victorias se produjeran gracias al favor y la gracia de Dios: «Lleven

*pues los príncipes siempre empuñado el estoque de la cruz (...), y tengan abrazado el escudo de la religión»* (Saavedra Fajardo, 1976: 276). Así, durante los siglos del Renacimiento y el periodo Barroco, la dinastía de los Austria se convirtió en defensora de la religión católica y la Iglesia de Roma, amenazada constantemente por discordias internas y conflictos externos, especialmente de carácter reformista en el norte de Europa, heterodoxos en los países católicos, turcos en el ámbito del Mediterráneo, y por civilizaciones paganas en tierras americanas y asiáticas con una clara finalidad dirigida a la evangelización (Mínguez, 2010: 85). Por esta serie de circunstancias, los miembros de la Casa de Austria, unidos al Imperio por vínculos del linaje, siempre sintieron como un deber propio la defensa de la fe cristiana y la protección de la Iglesia.

Tanta devoción en la defensa incansable del catolicismo, representada de manera constante en el arte áulico, encontró su recompensa —según la propaganda de los Austrias— en Lepanto, cuando, gracias a un acto divino, en apoyo de sus esforzados defensores, quedaría representado en una gran variedad de imágenes de clara iconografía política. El éxito de la alianza forjada entre el Dios cristiano y los católicos reyes hispanos de la dinastía de los Austria quedo evidenciado en 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 (Rivero Rodríguez, 2008: 132). 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 desistiría un año después, pocos días antes de la batalla naval). El 19 de mayo de 1571, firmarían 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, con un objetivo imponente: la ofensiva contra el Imperio Otomano y sus aliados, Argel, Túnez y Trípoli, (Rivero Rodríguez, 2008: 134). Finalmente, Pío V proclamó como cruzada, la ofensiva mediterránea de la Liga Santa en 1571, prometiendo la victoria sobre los turcos y beneficios a los combatientes cristianos en medio de una ola de devoción espiritual que recorrió Europa (Rivero Rodríguez, 2008: 136-137). Al mando de la expedición marítima, estaría Don Juan de Austria, hijo bastardo de Carlos V y, por ende,

hermano de Felipe II; frente a él, tendrá al almirante turco Alí Pachá. Ese domingo 7 de octubre, unas 202 galeras y 6 galeazas de la Liga Santa se enfrentaron a 251 galeras y galeotas otomanas. Una superioridad numérica turca que quedaría contrarrestada por la poderosa artillería de la flota cristiana, que apresó en el centro a la galera almirante turca, donde falleció Alí Pachá. Este hecho hará que los turcos acaben por desmoralizarse y las galeras (aquella que pueden) huyan hacia el puerto de Lepanto.

## 2. ASPECTOS SOCIOCULTURALES Y SU REFLEJO EN EL ARTE

A grandes rasgos, puede determinarse que este combate y su considerable trascendencia militar, permitirían construir un artefacto propagandístico de gran impacto cultural. Lo más interesante, es que la victoria de Lepanto provocó inmediatamente una explosión de fervor popular en la Europa católica, e incluso en ciu-



Fig. 2. Revelación a San Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto. Autoría desconocida, 1670-1700. Museo Naval de Madrid.

Como desenlace: entre siete y ocho mil muertos y veinte mil heridos cristianos, así como entre veinte y treinta mil víctimas turcas.

La gran victoria de la flota cristiana, fue encumbrada por las tres potencias vencedoras: Roma, Venecia y España. El Papado insistiría especialmente, en el carácter de cruzada que tuvo el enfrentamiento, que ponía en pugna los pilares religiosos del Cristianismo y el Islam; mientras que la República mercantil de Venecia, le proponía un valor estratégico dada la seguridad que proporcionaría la victoria a la amenazada ciudad del Adriático; y la monarquía española, por su parte, en el valor del liderazgo de la empresa y en el compromiso decidido y efectivo de sus monarcas con la defensa del catolicismo.

dades protestantes, como Londres, y con un resultado general de festejos y celebraciones que se sucederían por todo el continente (Rivero Rodríguez, 2008: 142). Un significado espiritual, que venía marcado de antemano al tratarse de un enfrentamiento directo entre dos de las religiones más representativas a nivel global, entremezclado con otros aspectos a considerar que representan el instrumento simbólico de la batalla, elementos determinantes como, por ejemplo, la figura del santo pontífice que declararía el aniversario de Lepanto, «festividad de Nuestra Señora de la Victoria», y dos años después, su sucesor, Gregorio XIII, lo cambiaría por la «festividad de Nuestra Señora del Rosario» (Bicheno, 2005: 179). No son pocas las representaciones pictóricas que muestran el retrato de Pío V, la batalla de Lepanto y el culto al

Rosario, siendo de las más notables la obra: "*San Pío V, la batalla de Lepanto y la Virgen del Rosario*" del pintor italiano Lazzaro Baldi, un siglo después, en la que representa la visión profética que tuvo el pontífice de la victoria de Lepanto, el 7 de octubre de 1571, aunque la noticia llegó a Roma días más tarde. Tenemos que hacer mención especial, en relación a esta misma temática, a la obra recientemente restaurada (de autoría desconocida datada entre el 1670 y el 1700) "*Revelación a San Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto*" (figura 2), considerada por varios teóricos como la representación pictórica con mayor exactitud de la contienda. Pero la figura del pontífice también puede apreciarse, más allá de los lienzos y el ámbito pictórico, en el ámbito de la numismática, con el ejemplo de una moneda de plata (se realizaron varias) acuñada por el orfebre Gian Federigo Bonzagna en ese mismo año de la batalla.

Es de un considerado interés destacar, que la propaganda y la interpretación simbólica de la batalla se inician incluso antes de que las flotas zarpen de sus respectivos puertos para el enfrentamiento. Como mejor ejemplo artístico-naval, tenemos la propia galera real de Don Juan de Austria (figura 3), que había sido construida en el año 1568 y cuya réplica se encuentra en el Museo Marítimo de Barcelona. Tras realizarse su casco en Barcelona, fue enviado a Sevilla para someterse a un proceso de decoración. 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 Alciato, con destacadas representaciones de carácter mitológico relacionados con el mar, concretamente, con el viaje de los Argonautas con visibles virtudes cristianas (Sylvène Edouard, 2007: 4-6). De los propios argonautas se destaca a Hércules, mítico fundador de la monarquía hispánica (figura 4). De manera lógica, Don Juan de Austria era el nuevo Jasón, que partía hacia Oriente con sus compañeros de armas para enfrentarse al monstruo turco y obtener el «vellocino» o, mejor dicho, el toisón de oro, ya que, el propio Don Juan, había sido nombrado almirante por el rey Felipe II, soberano precisamente de la Orden del Toisón. A grandes rasgos, toda esta iconografía, convertiría a este navío, en uno de los denominados «palacios artísticos» término muy común durante los siglos XVI y XVII, conformando, de esta manera, un instrumento de componente emblemático, mitológico, y heráldico, e incluso, social (Sylvène Edouard, 2007: 6-8).



Fig. 3. Fotografía de la popa de la galera real Don Juan de Austria. Museo Marítimo de Barcelona.



Fig. 4. Jasón y los argonautas. Lienzo ubicado en la popa, 1569. Museo Marítimo de Barcelona

Tras conocer elementos que precedieron a la batalla, nos centraremos en lo sucedido tras el desenlace de la misma. Con gran rapidez, la noticia de la victoria fue expandida y publicitada a través de un monumental número de textos, grabados y obras de carácter pictórico. A partir de este acontecimiento, se

creó una especie de «iconografía lepantina» que sería un elemento simbólico frecuente en el ámbito cortesano veneciano, vaticano y español, las tres bases del tridente conformador de la Liga Santa, tal y como mencionamos anteriormente, y que buscaban aprovechar de manera propagandística este gran éxito marítimo (Mínguez: 2011: 259-260). En el caso español, que es en el que nos centraremos en este aspecto, Felipe II le encargaría a Luca Cambiaso pintor procedente de Génova, que en ese momento se encontraba trabajando en la decoración de El Escorial, que pintara seis grandes lienzos conmemorando la batalla, destinados al palacio de verano del Monasterio. Previamente, Cambiaso ya había pintado seis tapices sobre el mismo tema para el príncipe Doria, en Roma.

Los seis lienzos que Cambiaso realiza 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*, siendo unos cuadros con una gran carga alegórica, con representaciones divinas paganas. Otro de los aspectos propagandísticos más evidentes de este acontecimiento que se reflejase por el territorio español, fue que el triunfo en Lepanto, había tenido la intervención del cielo como factor decisivo. En relación a este aspecto, hay una serie de imágenes que muestran de una manera más directa el vínculo entre los líderes triunfadores, y los respectivos almirantes de su flota y la batalla naval (Mínguez, 2011: 262-263). El ejemplo más próximo, es un gran grabado de Andrea Marelli realizado en 1572, y titulado *Alegoría de la Liga Santa* (figura 5). En la obra, enmarcados por una estructura arquitectónica, observamos a los protagonistas de la alianza: Pío V en la parte central, y, a ambos lados, Felipe II y el Dux de Venecia, junto a sus almirantes y sus armadas dispuestas para la batalla; en la parte superior, observamos la evidente protección del cielo con Jesucristo, junto a San Pedro y San Pablo, situados los tres sobre el escudo papal.

También dentro del propio ámbito de la corte española, podemos destacar dos lienzos que nos evidencian la relación directa entre la monarquía con la figura de Felipe II y la propia batalla de Lepanto. Ambos lienzos realizados por dos figuras de renombre como Tiziano y el Greco, dos artistas que se encontraban al servicio del monarca contrarreformista

(Checa Cremades, 1992: 175-176). La primera de las dos obras referentes es: *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Don Fernando* (figura 6), realizada por Tiziano entre los años 1573 y 1575. En ella, el emperador de la Casa de Austria, sostiene con sus manos a su hijo desnudo recién nacido elevándolo hacia el cielo, de donde se descuelga en escorzo un ángel quizá una alegoría de la Victoria, que entrega al niño una palma de triunfo a la vez que se dispone a coronarlo con laurel. La importancia de esta imagen, reside en todos los elementos que rodean al grupo principal y que transforman la totalidad de la composición en una alegoría del poder, a través de elementos como: un turco apresado, o el combate naval, donde el bullicio de la batalla nos ubica como espectadores frente al decisivo día de Lepanto. Cabe mencionar, que uno de sus factores simbólicos y a la vez sociales se relacionan con el ámbito monárquico, ya que el propio Felipe II se implicó personalmente en el encargo y la supervisión de esta pintura.



Fig. 5. *Alegoría de la Liga Santa*. Andrea Marelli, 1572. Biblioteca Nacional de España

Esto evidencia la gran repercusión en el campo artístico que tendría la batalla de Lepanto, y cómo Felipe II, se haría cargo de crear toda una mitología en torno dicho acontecimiento (Checa Cremades, 1992: 184). Esta obra, de clara finalidad propagandística, pretende reflejar, de nuevo, a Felipe II como regio y solmene defensor de la fe católica, y como un posible reflejo de la perpetuación del linaje y la defensa de la cristiandad en manos de su descendiente. Me gustaría mencionar, que, junto a este retrato alegórico de Felipe II y su hijo, se enviaron a España otras dos obras realizadas por el propio Tiziano desde Italia: *San Jerónimo* y *La religión socorrida por España*, siendo esta última, de nuevo, un lienzo que hace alusión a la monarquía hispánica como incansable defensora de la fe cristiana (Checa Cremades, 1992: 188).



Fig. 6. *Felipe II ofreciendo al cielo a Don Fernando*. Tiziano, 1573-1575. Museo Nacional del Prado

El siguiente lienzo que nos disponemos a analizar, fue una obra realizada por el Greco en su periodo en Toledo, entre los años 1578 y 1579, con gran variación de nombres, pero utilizaremos la titulación de: *La gloria de Felipe II* (figura 7). En la parte superior, podemos atisbar un rompimiento de gloria, y, entre nubes y ángeles, se manifiesta el anagrama del nombre de Jesús. En la parte inferior, observamos una multitud arrodillada, encabezada por el rey de España, el Papa y el Dux contemplando la visión. Tras ellos se descubre en medio de un paisaje, las puertas del Purgatorio, y, en una primera instancia, a la derecha, la boca del Leviatán devorando a los infieles y herejes que aludirían a los condenados. Cabe resaltar, que los tres gobernantes recuerdan, en su actitud, a la composición del grabado anteriormente mencionado de Andrea Marelli, realizado en 1572, siendo también, una posible relación o alegoría a la Liga Santa, debido a que este lienzo presenta multitud de interpretaciones (Marías Franco, 1997: 126). Es curioso, pero, mientras el Greco realizaba esta pintura, se produce el doble fallecimiento del hijo y del hermanastro del monarca, Don Fernando y Don Juan.

Por estas razones, este cuadro se integraría ya en la corriente exaltadora de la gesta de Lepanto que se inició con el nacimiento del príncipe. Por estos motivos, se representa al hermanastro de Felipe II en el lienzo, y el posible reflejo de la Liga Santa sería una reconstrucción histórica. La representación del estandarte de la Compañía de Jesús no está ahí por casualidad, ya que el papel que desempeñó la Compañía en la formación de la Liga Santa fue determinante, sirviendo como interventor entre Felipe II y Pío V para consensuar un almirante cristiano, que, como ya sabemos, sería Don Juan de Austria (Marías Franco, 1997: 128).

### 3. REFERENTES ARTÍSTICOS EXTERIORES, PENINSULARES Y CANARIOS

Cabe destacar, en un contexto más internacional, la más que considerable cantidad de grabados que empezaron a circular por toda la Europa cristiana, haciéndose eco visual, con un claro y riguroso componente descriptivo, de los diferentes elementos tácticos que fueron los conformantes de la batalla. Uno de los ejemplos más determinantes, son los grabados

realizados por el italiano Mario Cartaro<sup>1</sup> (figura 8), que intentaban recrear con rigor el combate, representando con la mayor fidelidad posible, las costas del golfo de Lepanto, el orden de batalla y los movimientos de ambas flotas (Mínguez, 2011: 264). Esta manera representativa veraz de reflejar el combate, desprovista de artificios propagandísticos y simbólicos, tuvo su continuidad, y así la encontramos, por ejemplo, en otro grabado llevado a cabo por el dálmata Martino Rota (también conocido como Martin Kolunić), que seguiría los mismos patrones y lenguaje iconográfico del anterior, representando el momento crucial de la contienda.



Fig. 7. *La gloria de Felipe II*. El Greco, 1578. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

1. Acerca de este artista, nos gustaría mencionar que también fue dibujante y comerciante de imprentas. En varias ocasiones se ha pensado que Cartaro era de origen del norte de Europa, ya que usaba la firma "Kartarius" y "Cartarius". Sin embargo, su Mapa de la ciudad de Roma realizado en el año 1579 aparece firmado como "Marius Kartarius Viterbensis", lo que indicaría que procede de la ciudad italiana de Viterbo.



Fig. 8. *La batalla de Lepanto*. Mario Cartaro, ca. 1572. Biblioteca Nacional de España.

En el ámbito pictórico, las obras de mayor abundancia, fueron las que incorporaron visiones y personajes celestiales, siendo, además, una iconografía que se utilizó desde un momento muy temprano. Es el caso del pintor italiano Giorgio Vasari, que realizó dos composiciones al fresco sobre la batalla de Lepanto para la Sala Regia del Vaticano por encargo de Gregorio XIII (pontífice a partir de 1572, siendo el sucesor de Pio V) pocos meses después de la contienda. Concretamente, la estancia destinada a recibir a los reyes de Europa y a sus embajadores (Mínguez, 2011: 266). De estas dos obras, nos gustaría destacar la segunda (figura 9), la de mayor espectacularidad compositiva, donde podemos contemplar el momento álgido de la batalla, con múltiples abordajes y disparos artilleros de las dos flotas, apreciándose una visión celestial situada en la parte superior izquierda de la composición, con las nubes que se abren y Cristo, San Pedro, San Pablo, San Marcos, Santiago y una legión de ángeles, destruyendo la flota turca. Es en el otro extremo de la composición donde los demonios (clara representación de los turcos) huyen despavoridos.

En el caso de la corte de Venecia, el pintor Andrea Vicentino<sup>2</sup> recreó la batalla en el Palazzo Ducale, sustituyendo una pintura sobre el mismo tema realizada por Tintoretto y que se perdería en el incendio que sufrió el palacio en 1577, y en cuya ejecución

2. Sobre este pintor nacido en Vicenza, quizás menos conocido en el contexto que trabajamos, cabe resaltar que fue alumno del artista Giovanni Battista Maganza y trabajó junto a figuras de renombre como Tintoretto en Venecia.

fue ayudado precisamente por Vicentino. En la recreación mencionada (figura 10), de nuevo contemplamos un rompimiento de gloria que preside desde los cielos el combate naval. También en Venecia, otro artista que interpretó simbólicamente el combate naval fue Veronés (figura 11) y que se encuentra en la Galería de la Academia de Venecia (Mínguez, 2011: 267-268). En su aspecto compositivo, la visión celestial ocupa la mitad del lienzo, empequeñeciendo 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.



Fig. 9. Lepanto. Giorgio Vasari, 1572. Sala Regia del Vaticano

Como ejemplo destacado de la retratística, en varias ocasiones aparecen como protagonistas *lepantinos* los almirantes. Es el caso de la obra de Tintoretto, que pintó al óleo un retrato del almirante veneciano Sebastiano Venier (figura 12), almirante de la flota veneciana en Lepanto y dux desde el año 1577. En él 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, con la representación de la propia batalla al fondo de la composición (Bicheno, 2005: 146). Otro lienzo a destacar, de autoría anónima, muestra a los tres almirantes de la flota cristiana (figura 13) de cuerpo entero y armados: Don Juan de Austria a la izquierda, Sebastiano Venier a la derecha y Marco Antonio Colonna en el centro de la composición. Tras estas tres figuras, también podemos destacar



Fig. 10. Batalla de Lepanto. Andrea Vicentino

el combate entre las dos flotas, pero en este caso sin representaciones de carácter celestial (Bicheno, 2005: 148-149).



Fig. 11. Lepanto. Veronés, ca. 1572. Gallerie dell'Accademia di Venezia



ino, 1595-1605. Palazzo Ducale di Venezia



Fig. 12. *Il doge Sebastiano Venier, ammiraglio vincitore a Lepanto.*  
Tintoretto, 1571. Kunsthistorisches Museum

Es de gran interés analítico, valorar cómo la batalla de Lepanto, fue un acontecimiento que se extendería artísticamente, con gran multitud de representaciones pictóricas sobre la contienda, realizadas por artistas

de primera instancia o por pintores anónimos, lo que certifica la subsistencia, en el imaginario popular, del recuerdo de este enfrentamiento entre dos religiones antagónicas. En casi todas las obras de este contexto de principios del siglo XVII, se representa la intervención divina decidiendo la victoria de la Liga Santa, que ahora siempre protagoniza la Virgen María, especialmente en su advocación de Nuestra Señora del Rosario (Bicheno, 2005: 152). Acerca de este tema, un cuadro anónimo ubicado en el periodo mencionado, y atribuido a la escuela madrileña: *Batalla de Lepanto*, está inspirado en un grabado del ya mencionado italiano Martino Rota, realizado poco tiempo después de la batalla, en donde es la Virgen del Rosario la que decide el combate. Cabe destacar, de nuevo el protagonismo de la Virgen del Rosario en otro lienzo anónimo ubicado en la de Iglesia de San Vicente Ferrer de Castellón, titulado *Lepanto* (figura 14), donde aparecen las dos flotas enfrentadas, con los cristianos a la derecha, con la nave real en primer plano, y los turcos a la izquierda. En lo alto podemos observar a la Virgen arrojando rosas a los navíos de la Liga Santa, y dardos contra sus enemigos infieles.



Fig. 13. *Don Juan de Austria, Sebastiano Venier y Marco Antonio Colonna.* Autoría desconocida, 1575. Kunsthistorisches Museum

Me gustaría realizar una breve mención, como referentes artísticos exteriores, a las representaciones lepantinas pintadas en los virreinos americanos. En el virreinato de La Nueva España, podemos encontrar dos representaciones ligadas a este contexto, realizadas por el artista español Andrés de

Concha<sup>3</sup> en Oaxaca (figura 15). La composición pictórica es la misma en ambas obras, donde la mayor parte del espacio es ocupado por la Virgen abrazada al Niño, y enmarcada por las cuentas de un rosario (Mínguez, 2011: 268-269). A sus pies se sitúan el Papa y el Rey de España, acompañados de personajes de sus respectivas Cortes.

el contexto barroco. Su producción, caracterizada por su profundo carácter religioso, dada la composición de su clientela, pero posiblemente también por las propias convicciones del pintor, hombre devoto a juzgar por la capilla de la Cruz que mantuvo junto a su casa y para la que pintó con setenta y cinco años una de sus más afortunadas obras; titulada *San Pío V rezando por*



Fig. 14. *Lepanto*. Autoría desconocida, principios del siglo XVIII. Capilla del Rosario de la Iglesia de San Vicente Ferrer de Castellón

En el caso de Canarias, encontramos referentes de principios del siglo XVIII, con una obra realizada por el artista Cristóbal Hernández de Quintana, ubicada en la sacristía de la Iglesia de Santo Domingo en La Laguna. Este artista nacido en La Orotava, es uno de los mayores referentes del ámbito pictórico canario en

*el triunfo de Lepanto* (figura 16), representa la batalla en la lejanía resuelta con una pincelada vibrante pocas veces vista en su obra, caracterizada, al contrario, por la atención al dibujo, responsable de la apariencia arcaica de su pintura (Rodríguez González, 1985: 67-68).

Mencionar, como curiosidad, que existe un destacado y tradicional referente de carácter festivo, en la Librea de Valle de Guerra. La Librea, una fiesta de exaltación, en la que se honra a la patrona del Valle de Guerra, la Virgen del Rosario, y a los soldados canarios que participaron en la Batalla de Lepanto bajo mando del capitán Don Francisco Díaz Pimienta. Esta festividad, cuyos orígenes se remontan a 1615, se declaró

3. Una figura que además de pintor, fue un célebre escultor, ensamblador y arquitecto que se trasladó aproximadamente en el año 1568 a la Nueva España. Debido a su producción artística con ejemplos como el que aquí mostramos, es considerado uno de los mejores pintores del virreinato, con obras en varias catedrales mexicanas, incluyéndose la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Bien de Interés Cultural en 1982. En otros lugares de Canarias, como en el municipio de Barlovento en la isla de la Palma, también se lleva a cabo la celebración de dicha festividad, lo que nos indica, que dicho acontecimiento sigue presente en las tradiciones populares.



Fig. 15. *Virgen del Rosario*. Andrés de Concha, finales del siglo XVI. Ex-Convento de Santo Domingo, Yanhuilán de México.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras habernos embarcado en esta pequeña aproximación a un acontecimiento histórico como el que se produjo en aguas del antiguo golfo de Lepanto aquel lejano octubre de 1571, y lo que este nos podía contar a través de sus imágenes y de su simbología, solo nos queda remarcar, el extenso instrumento de poder sociocultural y artístico en el que se convertiría esta batalla por la defensa de la cristiandad. Con un legado, no solamente cultural, como aquí hemos mencionado, y una herencia que llega tanto a viejos como a nuevos mundos, y que ha sobrevivido en el recuerdo durante

los siglos, manteniéndose hasta nuestra actualidad, en un recuerdo vivo para que no olvidemos lo que significó, para el imaginario católico de la sociedad occidental moderna.



Fig. 16. *San Pío V rezando por el triunfo de Lepanto*. Cristóbal Hernández de Quintana, 1723-1724. Iglesia de Santo Domingo en La Laguna

Haciendo una valoración completa, consideramos que la metodología que hemos utilizado para la realización de este artículo ha sido la idónea para un tema de estas características. Al tratarse de un tema tan rico por su contenido, lo más importante era, en primer lugar, establecer un contexto histórico-artístico preciso para comprender todo el desarrollo iconográfico posterior. Una vez conocidos antecedentes y consecuentes, se puede dar paso a analizar los distintos componentes socioculturales que envuelven a esta batalla y como, a través del arte, se fue transmitiendo a la sociedad desde su actualidad hasta en la que hoy nos encontramos, con un importante desarrollo, en el apartado dedicado a los

referentes artísticos internacionales, nacionales, y los pertenecientes al archipiélago canario. En resumen, una metodología estructurada, organizada y centrada en los puntos claves del tema principal.

Sin lugar a dudas podemos dar fe de la trascendencia que esta contienda (tanto por sus antecedentes y posteriores consecuencias para los diversos implicados, o mejor dicho, puntos de vista) tuvo para el estudio y la contemplativa de la Historia del Arte en la modernidad, debido a su extensión a todas las fuentes artísticas existentes en la época y cuya influencia se ha prolongado hasta aproximadamente finales del siglo XIX, de ahí nuestro interés por tratar un artículo sobre este tema y realizar una pequeña contribución a mantener la llama viva acerca de este acontecimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

García Cárcel, R. (Coord.). (2003): *Historia de España en los siglos XVI y XVII: La España de los Austrias*, Madrid, Cátedra.

Saavedra Fajardo, D. (1976): *Empresas políticas, 1640*, Madrid, Editora Nacional.

Mínguez, V. (2010). *Imágenes celestiales de la Casa de Austria* [Internet]. [cited 2021 Junio 6]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3611984>

— (2011). *Iconografía de Lepanto. Arte, Propaganda y Representación simbólica de una monarquía universal y católica* [Internet]. [cited 2021 Junio 7]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3741978>

Rivero Rodríguez, M. (2008): *La batalla de Lepanto. Cruzada, guerra santa e identidad confesional*, Madrid, Sílex.

Bicheno, H. (2005): *La batalla de Lepanto, 1571*, Barcelona, Ariel.

Edouard, S. (2007). *Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto* [Internet]. [cited 2021 Junio 8]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2510118>

Checa Cremades, F. (1992): *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea.

Marías Franco, F. (1997): *El Greco, biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea.

Rodríguez González, M. (1985): *El pintor Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725)*, Santa Cruz de Tenerife, Caja de Ahorros de Canarias.