

# El arte de la Contrarreforma y la épica de Lepanto: la obra de Paolo Caliari, el Veronés

## Resumen:

El fervor religioso del Concilio de Trento produjo en el arte del mundo católico un estilo triunfalista que pretendía demostrar la superioridad de la fe romana y el favor divino de sus príncipes. Con la victoria de Lepanto, los jefes de la Liga Santa crearon una entera propaganda político-religiosa que les permitía explotar los efectos psicológicos de su triunfo frente a la Cristiandad dividida. El ensayo propone revisar esta historia, relacionando la dimensión artística-ideológica de la Contrarreforma con el contexto político de la República de Venecia, a través de la obra del pintor Paolo Caliari.

Palabras Clave: Contrarreforma, Historia del Arte.

## Summary:

Multiple investigations sought to analyze the religious zeal of the Council of Trento produced within the art of the Catholic world a triumphalist style seeking to show the Roman's Faith superiority and the divine favor on the Catholic princes. After the victory of Lepanto, the heads of the Holy League created an entire political and religious propaganda that enabled them to exploit the psychological effects of their triumph within the divided Christianity. The essay proposes to review this story, relating the artistic and ideologic aspect of the Catholic Reformation with the political context of the Republic of Venice, through the work of Paolo Caliari.

Keywords: Counter Reformation, History of Art.

Salvador Lima / salvador.lima.89@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-5206-651X>  
Universidad del Salvador / Recibido, 18/12 /19, Publicado 26/05/20

En portada autorretrato de El Veronés



## El arte de la Contrarreforma en la segunda mitad del siglo XVI

El 4 de diciembre de 1563 era clausurado oficialmente el Concilio de Trento, asamblea eclesiástica en la que la Iglesia romana blindó sus dogmas contra la herejía protestante y definió la nueva militancia que recuperaría para el catolicismo gran parte del territorio perdido en Europa. A través de una fortalecida autoridad papal, la disciplina de los obispos y el esfuerzo misional-educador de la Compañía de Jesús, Roma definió sus principales líneas de acción para dotarse a sí misma de un renovado prestigio y sacralidad. A fin de cuentas, el sueño del emperador Carlos V de acercar nuevamente a los cristianos y erradicar las divisiones fue ignorado por un papado sumamente celoso de su autoridad y de la pureza del dogma, de modo que el mayor logro del Concilio fue romper definitivamente cualquier posibilidad de acercamiento con los protestantes. En definitiva, la renovada ortodoxia católica fue aceptada en los estados italianos, en los reinos ibéricos, en los Países Bajos meridionales, en las posesiones centroeuropeas de los Habsburgo y en algunos principados alemanes. De las potencias católicas, solamente Polonia y Francia no aceptaron los postulados de Trento, ya que eran demasiado alusivos a la autoridad de la Curia Romana en los asuntos eclesiásticos, algo que las tradiciones de aquellos dos países no podían aceptar. Hacia el interior de los estados que sí aceptaron el espíritu de la Contrarreforma, la ortodoxia tridentina fue difundida por medio de las universidades y colegios de la Compañía, del *Índice de Libros Prohibidos* y de la Inquisición. Con estas armas intelectuales, la Iglesia en orden de batalla se dispuso a erradicar a las distintas ramas del protestantismo (Elliot, 1988).

Ahora bien, estas iniciativas eran demasiado elevadas para recuperar a los sectores iletrados o semi-alfabetizados arrastrados por el calvinismo y el luteranismo. Las universidades jesuitas eran centros de formación de clases dirigentes y el *Índice* solamente tenía efectos entre la burguesía urbana con acceso a la lectura. Para restablecer el monopolio católico sobre las consciencias de las masas europeas, la Iglesia debía acudir a otro tipo de armas ideológicas. Éstas fueron las artes plásticas y la iconografía religiosa. La Iglesia contaba con la enorme ventaja de que el protestantismo había condenado las imágenes, de modo que, a partir de Trento, los Estados católicos y los obispados fomentaron la proliferación de obras de arte en templos, monasterios, edificios públicos, procesiones y palacios, como estrategia para atraer por los sentidos a las “almas perdidas” en la herejía y reforzar la majestuosidad del catolicismo entre los corazones dudosos. Para ello, la militancia católica no podía utilizar el estilo clasicista y racional renacentista, demasiado elitista, demasiado “pagano” para mover a la población en general.

La nueva estrategia de los mecenas católicos fue un retorno a la estricta iconografía religiosa y piadosa, pero utilizando los adelantos técnicos y estilísticos del siglo. Los artistas debían plegarse a las demandas de sus patrones eclesiásticos y nobles, en cuanto a temática, de modo que fue por este camino como la nueva ortodoxia tridentina alcanzó el predominio en las obras de la época (Fernández Arenas, 1990). El resultado fue una mezcla de lo viejo y de lo nuevo, que puso el contenido por encima de la forma, los temas sagrados por encima de los efectos artísticos del Renacimiento. Toda clase de sensualidad debía ser prohibida; lo profano y lo mitológico quedaban fuera de las pinturas y frescos. Las iglesias postridentinas debían estar bien iluminadas y presentar una iconografía majestuosa y deslumbrante, que

presentase la alianza entre Dios y la Iglesia Católica. Este primer “manierismo depurado” de la Contrarreforma anticipaba las manifestaciones barrocas del siglo XVII y demostraba el rechazo de la nueva ortodoxia a los ideales renacentistas. Así, la Trinidad, la Virgen y los santos volvían a estar en el centro de la escena artística, abandonando los valores humanistas y la temática clasicista (Elliot, 1988). A diferencia del Renacimiento, de filosofía individualista y racional, el incipiente pre-Barroco apelaba a la multitud, a las procesiones, a los sentidos, al temor de Dios. La finalidad de la imponente iconografía católica era conmover e impresionar, dirigir a la sociedad e influenciar sobre los hombres para adecuarlos a los comportamientos y lealtades que el Estado y la Iglesia creían necesarios frente a la avanzada protestante (Maravall, 1983).

Notablemente, el nuevo arte de la Contrarreforma se difundió aún en aquellos estados que no aceptaban de buen grado la tutela papal o su injerencia en sus asuntos internos, como la República Veneciana. La Serenísima era una firme defensora de la ortodoxia católica, pero siempre había sostenido una política autónoma y, tempranamente, había separado a la Iglesia de los asuntos de gobierno (Orsi, 1935). Aun así, los patricios venecianos adoptaron las líneas artísticas surgidas con la militancia católica de Trento e impulsaron a sus artistas a plasmarlas en sus obras. Los mecenas venecianos financiaron a sus artistas para las decoraciones del Palacio de los Dogos, del Consejo de los Diez o de las numerosas iglesias de la ciudad, pensadas para ilustrar a los propios ciudadanos e intimidar a dignatarios extranjeros con las glorias de las instituciones de la República y las victorias de su político exterior (Berenson, 1954). Uno de aquellos pintores renacentistas que trabajó en esta época de transición al barroco fue Paolo Caliari, quien había llegado a Venecia siendo un joven adulto, luego

de una temprana formación artística en su Verona natal y en la Corte de los Gonzaga, en Mantua (Pijoán, 1944). En la capital de la República, rápidamente entró en el taller de Giovanni Battista Ponchini, uno de los principales pintores al servicio del dogo y del Senado venecianos. A partir de entonces, el Veronés inició una fructífera carrera (Montanelli & Gervaso, 1969). El caso de Caliari probablemente sea un buen ejemplo de ese conflictivo momento de transición del Renacimiento al Barroco. Al parecer, el artista habría adoptado fácilmente los temas piadosos y bíblicos exaltados por el arte de la Contrarreforma, pero aun así tuvo problemas con la Inquisición al introducir dichos contenidos a la manera clasicista y pagana renacentista, como fue en el caso de su obra *Bodas de Caná* (Ciriaci i Pellicer, 1943). De todos modos, sin contar ese pequeño incidente con el Santo Oficio, la vida del Veronés en Venecia fue bastante placentera y acomodada, logrando una sólida posición como artista al servicio del Estado y de las familias patricias de la República (Berenson, 1954). En calidad de tal, se le encargó la confección de una pintura que representase la victoria de las naves venecianas en la batalla de Lepanto.

## Lepanto

Para Venecia, Lepanto fue la señal definitiva de que su vieja política exterior ya no era posible. El orgulloso individualismo de las repúblicas y principados italianos ya no podía resistir el expansionismo de los grandes Estados monárquicos del Mediterráneo: la monarquía española de los Habsburgo y la dinastía otomana de Constantinopla. Para Felipe II, la península Itálica era un gran bastión defensivo en su geopolítica mediterránea, ya que, desde ella, podía hacer la guerra a los berberiscos del norte de África y evitar la injerencia de la flota otomana en el Mediterráneo Occidental.

Entre todos los estados italianos, Venecia fue quien más resistía hegemonía hispánica, desde que Carlos V había establecido una alianza duradera con Génova, con la cual la Serenísima arrastraba una rivalidad ancestral. Los venecianos tenían toda su prosperidad apostada en sus enclaves comerciales de Grecia, el Levante y el Mar Negro, lo que llamaban el *Stato da Mar*, por lo tanto, necesitaban la cordialidad de los turcos para no perderlo y la alianza con Francia para defenderse del expansionismo genovés-español. Con todo, el declive francés, a partir de 1559, proporcionó a Felipe II una posición inigualable para hacer valer sus aspiraciones italianas. Además, la preponderancia española en Italia era abrumadora: el piadoso hijo de Carlos V era duque de Lombardía y rey Nápoles y Sicilia y gozaba de gran predicamento entre los principales estados, como Roma, Saboya, Génova y Toscana (Elliot, 1988).

El giro en las relaciones mediterráneas comenzó a gestarse en 1565. Tras el fracaso del sitio de Malta, asistida por España, y la muerte de Solimán durante su invasión de la Hungría de los Habsburgo, el recién coronado Selim II comenzó con una serie de ofensivas diplomáticas y armadas que consolidarían las conquistas de su padre. Las guerras civiles en Francia habían reducido la influencia de los Valois en la Sublime Puerta, por lo que los venecianos ya no pudieron contar con la colaboración francesa para refrenar el revisionismo turco respecto sus posesiones orientales (Yildirim, 2007). La más importante de ellas era Chipre, por la cual Venecia pagaba un tributo anual de 8000 ducados a Constantinopla para salvaguardar su soberanía sobre la isla, así como los privilegios de las casas comerciales que operaban en ella. Ahora bien, hacía tiempo que los otomanos no se sentían satisfechos con el acuerdo establecido con Venecia, de modo que, en cuanto Selim II liquidó sus frentes de guerra en Hungría y el Volga, dirigió su mirada hacia los enclaves venecianos

en Chipre. El sultán había sido inducido a la conquista de Chipre por José Nasí, judío-sefardí resentido con los cristianos por las ofensas contra su familia que soñaba con proporcionar a la diáspora judía una tierra donde pudiesen habitar pacíficamente. Para ello, convenció a Selim II de que el acuerdo monetario establecido con los venecianos por Chipre no era adecuado y que, si recuperaba la isla, los judíos podrían habitar en ella y convertirse en leales súbditos de la Sublime Puerta (Zorzi, 1981).

En febrero de 1570, un embajador turco se presentó ante el Consejo de los Diez, exigiendo la entrega de Chipre. Dado que renunciar a la isla podía ser el detonante para la pérdida del resto de los enclaves del *Stato da Mare*, los señores de Venecia rechazaron la intimación y buscaron la ayuda necesaria en el mundo católico (Kumrular, 2014). Sin poder contar con los Habsburgo austríacos, debido a la paz vigente entre el emperador Maximiliano II y Selim II, ni con los divididos franceses, la Serenísima sólo podía acudir a una potencia con la que arrastraba años de discrepancias y hostilidades: España. Si bien Felipe II desconfiaba de los venecianos, tras la pacificación de la rebelión en los Países Bajos, estaba dispuesto a emprender la campaña naval contra los otomanos, a quienes veía como los principales instigadores de la revuelta de los moriscos en Granada (Elliot, 1988). El acercamiento entre ambas partes fue realizado por el papa Pio V, maduro hombre diplomático que había contemplado el ataque turco sobre Malta como una grave amenaza para la Iglesia y que, encandilado con el espíritu de la Contrarreforma, soñaba con restablecer el catolicismo en las tierras herejes y unir la Cristiandad en una gran Cruzada mancomunada contra el infiel, para así recuperar los Santos Lugares. El papa tal vez no veía que la mayoría de los príncipes cristianos no estaba nada interesada en resignar sus problemas internos para colaborar en la guerra contra el Imperio

otomano, que además parecía ser el único obstáculo para el dominio absoluto de los españoles (Navarro Latorre, 1971). Frente al idealismo religioso de Pío V, Venecia y España se movieron por intereses más terrenos, aunque combinados con la sincera retórica de la “guerra santa” cuando era conveniente. Los patricios de la República sabían que solamente tragándose su orgullo y aceptando el liderazgo provisorio de los castellanos podrían rechazar la amenaza turca, mientras que la militancia católica de Felipe II se adecuaba perfectamente a sus aspiraciones sobre el norte de África y el Mediterráneo. Como fuese, por los oficios de Pío V, el 20 de mayo de 1571 quedó conformada la Liga Santa, coalición católica formada por Felipe II, el papado y Venecia, además de la Orden de San Juan y los estados italianos, armada con una fuerza total de 200 naves de guerra al mando Juan de Austria, medio hermano del rey de España (Elliot, 1988).

El 4 de octubre, los contingentes aliados se reunieron en Cefalonia, donde supieron de la caída de Chipre a manos de la flota otomana (Zorzi, 1981). Luego de un debate con los comandantes aliados, Juan de Austria impuso su criterio y se decidió buscar el choque con el enemigo, que por ese entonces fondeaba cerca de la ciudad de Lepanto, en el golfo de Corinto. Los otomanos estaban comandados por Alí Pasha, cuñado del sultán, quien contaba con una fuerza de 260 galeras y estaba tan ansioso por entrar en combate como el infante español (Navarro Latorre, 1971). El 7 de octubre de 1571, una vez encontradas las armadas enemigas, el ataque fue iniciado por los venecianos. Aunque los turcos tenían la superioridad numérica, sus alas no pudieron rodear a las líneas cristianas, cuyos barcos contaban con una mayor y más poderosa artillería. Tras horas de combate, la jornada fue decidida por la fuerza personal de don Juan, que penetró en el centro de la flota enemiga y destruyó la nave insignia de Alí Pasha. Los

cristianos tuvieron veinte barcos hundidos, ocho mil hombres muertos y quince mil heridos, entre los que se hallaba Miguel de Cervantes. Los musulmanes sufrieron la captura de ciento diecisiete galeras y la pérdida de treinta mil hombres, entre muertos, heridos y capturados (Elliot, 1988).

A partir del 17 de octubre, las noticias de la magnífica victoria comenzaron a llegar a la Europa cristiana. Incluso en los países que no participaron de la gesta el triunfo fue celebrado. Pío V se ilusionó aún más con sus sueños de guerra santa y envió emisarios a sus aliados para llevar la guerra a Oriente (Kumrular, 2014). Para decepción del Sumo Pontífice, las desconfianzas e intereses cruzados entre los aliados católicos resurgieron rápidamente. En primer lugar, las discrepancias giraron en torno al reparto del botín. Los venecianos habían perdido más hombres que ninguno otro de los aliados y su contribución en barcos había sido la mayor, de modo que se sintieron insultados cuando Juan de Austria favoreció a los españoles. En cuanto a la estrategia a seguir por la Liga, el Senado veneciano envió órdenes a sus comandantes para que insistiesen con el plan de ataque a Constantinopla, a fin de recuperar Chipre y las posesiones perdidas en el Adriático (Zorzi, 1981). Para esa idea contaban con el apoyo del mismo infante Juan que, al igual que Pío V, soñaba con una Cruzada que lo cubriese de gloria. Sin embargo, los planes de Felipe II eran otros. El rey Prudente sabía muy bien que los turcos no estaban completamente acabados y que la toma de Constantinopla no era una faena sencilla, sino que habría significado una larga campaña y un esfuerzo monumental. En todo caso, los planes del rey eran más realistas y se reducían a sus propios intereses. Ordenó a su hermano a retrotraer la flota hacia Occidente para eliminar a los corsarios berberiscos y reemplazar a los gobernantes otomanos de Argel, Libia y Túnez por hombres dóciles a la política Habsburgo.

Para el otoño de 1572, si el enfrentamiento de intereses impedía a la Liga Católica capitalizar la victoria, la muerte del anciano Pío V hizo que la cooperación se tornase ya imposible. El invierno y las distancias complicaban la llegada de provisiones y refuerzos a la flota de don Juan, mientras que las diferencias entre Felipe II y Venecia se hacían cada vez más pronunciadas. La guerra estaba arruinando el comercio de los venecianos en Oriente, que además comenzaban a darse cuenta de la recuperación turca y de que el rey de España jamás apoyaría sus aspiraciones. Además, Felipe no sólo desconfiaba de Venecia, sino también de los triunfos de su hermano, en quien veía a un hombre audaz poseedor de todas las virtudes de las que él mismo carecía, de modo que se negó a autorizar sus veleidades (Elliot, 1988). De esta manera, las fuerzas de don Juan quedaron inmobilizadas en Grecia, sin los recursos o la autorización regia para proceder contra Constantinopla que, por otro lado, había mantenido la calma ante el desastre. En sólo cinco meses, mientras en Venecia, en Roma o en Madrid se gastaban ingentes sumas en iglesias, obras de arte, banquetes y procesiones para celebrar la gesta de Lepanto, la Sublime Puerta hizo trabajar al máximo a sus astilleros, restableciendo el equilibrio de fuerzas con la Liga Santa (Yildirim, 2007).

Temerosos de las represalias de la nueva flota turca, hartos del esfuerzo financiero y ansiosos por restablecer las rutas comerciales del *Stato da Mar*, el 7 de marzo de 1573, los venecianos firmaron con el sultán una paz sumamente humillante, que hacía de Lepanto un evento sin ninguna relevancia estratégica. La República renunciaba a sus reclamos sobre Chipre y devolvía a la Sublime Puerta los bienes secuestrados y las posesiones recuperadas en la costa dalmata. Además, se obligaba a pagar una compensación de 300.000 ducados por gastos de guerra. El tratado era un triunfo fabuloso para los turcos quienes, no sólo recupe-

aban todo lo perdido, sino que también destruían la concordia entre los miembros de la Liga Católica. El nuevo papa, Gregorio XIII, recibió la noticia con desazón y no quiso escuchar las explicaciones dadas por los embajadores venecianos, a quienes acusó de traidores y heréticos. Según éstos, la República había cumplido todas sus responsabilidades para con la Liga, de modo que estaba liberada para concretar la paz que creyese más conveniente. En cuanto a Felipe II, prudente e impasible como siempre, simplemente agradeció a los enviados de la Serenísima la entrega de las noticias y no les dio respuesta oficial alguna, admitiendo que la gravedad de los hechos requería una meditación profunda (Kumrular, 2014). Las fuerzas turcas y españolas no volvieron a enfrentarse en el Mediterráneo de manera directa. Para 1578, golpeados por la guerra en otros frentes, llegaban a una tregua y se desligaban de la lucha por la hegemonía mediterránea. A partir de entonces, Constantinopla orientó su expansión hacia los Balcanes y Persia y, al hacerlo, permitió a España dirigir sus esfuerzos hacia los Países Bajos (Elliot, 1988).

## Análisis de la obra del Veronés

Aunque Lepanto no aportó ventajas estratégicas concretas para los cristianos, sí tuvo efectos psicológicos contundentes. El mito de la invencibilidad turca fue desbancado y el triunfalismo tridentino tomó la victoria como una clara señal del favor de Dios. La victoria sobre el enemigo infiel calzó muy bien con la militancia y la ideología de la Contrarreforma. Siguiendo la majestuosidad barroca, artistas, profesores, poetas, dramaturgos y cronistas dedicaron su ingenio para asociar el destino manifiesto de la Iglesia Romana y la grandeza de los estados católicos con “la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros”. Los escritores

italianos y españoles vieron en Lepanto un hecho de proporciones bíblicas, una lucha entre el bien y el mal que significaba un quiebre epocal. El encuentro entre la flota cristiana y la islámica fue visto como la madre de todas las batallas, después de la cual los católicos hallarían una nueva era de felicidad y plenitud, una especie de paraíso terrenal (Lefèvre, 2005). La actividad propagandística fue muy intensa en España, Roma y Venecia, sobre todo a través de la pintura, ya que el analfabetismo generalizado en Europa hacía de ella el medio más apropiado para transmitir la épica triunfalista católica a las masas (Hernández San Martín, 2012). Si cada cultura comprende temas, alegorías o símbolos que le son propios y que están al alcance del conocimiento y la memoria colectivos, la representación de dichos motivos a través del arte pictórico era el medio más efectivo y emotivo de proyectar las ideas, los mitos, las virtudes y el relato que el Estado y la Iglesia pretendían para sí mismos (Rodríguez López, 2005).

En el caso romano, el Concilio de Trento había propulsado la defensa y el fomento del culto mariano, al cual la Iglesia vinculó con el uso del rosario, propagado hace siglos por la Orden de Santo Domingo. Precisamente, el papa Pío V había sido un monje dominico, por lo que se encargó de asociar a la Virgen del Rosario con Lepanto, fusionando su culto con el culto de la Virgen de la Victoria (Sánchez Rivera, 2012). En cuanto a los españoles, no sólo utilizaron políticamente el culto mariano que impulsaba la Iglesia, sino que dieron una intensa proyección política al triunfo de don Juan. Como dinastía unida hacía siglos a la dignidad imperial, los Habsburgo tenían una mitología propia, que les asignaba la misión divina de defender la Iglesia Católica. Felipe II hizo de esta militancia religiosa el discurso esencial de su política exterior y de la propaganda emitida en torno a Lepanto, vinculándola con el destino universal

de su familia (Mínguez, 2011). Algunos autores españoles, como Jerónimo Corte Real, supieron hacer de la batalla naval una gesta legendaria que anticipaba el dominio mundial del Augusto Felipe II. Siguiendo el modelo de la épica de Virgilio, Corte Real convertía a Lepanto en una nueva Actium, un combate definitivo entre el Occidente latino y cristiano y el Oriente extranjerizante e islámico, a través del cual quedaba confirmada la soberanía del Imperio Hispánico en el Mediterráneo, auténtico heredero del Imperio de los Césares (Vilà, 2005).

Mientras en Roma se utilizaba el mito de Lepanto para exaltar el dogma tridentino y en España para glorificar el destino de la Monarquía, en Venecia, la victoria naval sirvió para restablecer el prestigio marítimo perdido. La Serenísima era el principal centro de edición impresa del mundo mediterráneo y poseía una larga tradición artística, de modo que fueron producidos una infinidad de escritos y obras pictóricas cargadas con la iconografía que atribuía la gesta de Lepanto a las naves republicanas y a la intervención divina a favor de Venecia. A la adoración por la Virgen y el patronazgo de San Marcos, los venecianos agregaron el culto a Santa Justina que, siendo su onomástico el 7 de octubre, pasó de ser una mártir menor a la protectora de la marina de la Serenísima. Además, a medida que transcurrían los meses después de la batalla y las ventajas estratégicas no se veían, la propaganda se hacía más necesaria si se quería exagerar los resultados obtenidos y el renacer del poder naval veneciano (Stourati, 2002). De este modo, Paolo Caliari fue encargado para realizar un lienzo que representase la victoria católica y que debería decorar la iglesia de San Pedro Mártir, en la isla de Murano, parroquia de la ilustre familia de los Ballarino. La obra fue llamada *Alegoría de la batalla de Lepanto*, una de las tantas pinturas del arte italiano que representó el triunfo de la Liga Santa (Ojetti, 1928). Al

parecer, el cuadro permaneció en Murano hasta 1797, fecha en la que Napoleón invadió y anexionó la República de Venecia a su Imperio. El saqueo perpetuado para enriquecer las salas del Louvre se cobró la pintura del Veronés, que fue recuperada por Venecia en 1812. Actualmente se halla en el principal museo de arte de la ciudad, las *Gallerie dell'Accademia* (Vincent, 2004).

Tras establecer todos los antecedentes artísticos, religiosos y políticos en que la obra del Veronés fue realizada, para mejor comprensión de su significado, se le aplicará el método de análisis de Erwin Panofsky.

El primer nivel de significación mencionado por el autor es el primario o natural y consiste en la descripción puramente estética de lo que se contempla en la obra, sin ninguna interpretación simbólica, ni cultural de por medio (Panofsky, 1987). En el caso de *Alegoría de la batalla de Lepanto*, la pintura está dividida en dos partes. En la parte inferior, el autor pintó el combate naval entre las dos flotas enemigas, con toda su violencia. En el margen izquierdo, las galeras enarbolan numerosos estandartes coloridos y reciben una mayor iluminación desde los cielos, mientras que el margen derecho muestra a las galeras sumidas en





las sombras. En cuanto a la parte superior, ésta aparece plenamente iluminada y, en su primer plano, aparecen las seis figuras principales de la obra, tres mujeres y tres hombres, en actitud de imploración. Detrás de ellos, una orquesta de ángeles ocupa el margen derecho superior, mientras uno de ellos arroja flechas incendiarias a las naves que están directamente debajo.

El segundo nivel es llamado por Panofsky la significación secundaria o convencional y en él se establecerá las relaciones entre los motivos artísticos de la obra y los temas o conceptos que ésta quiere transmitir. Los motivos como portadores de un significado pueden llamarse imágenes y las combinaciones de imágenes constituyen historias o alegorías. Según el autor, la identificación de esas alegorías corresponde a la iconografía, es decir, el estudio de la composición y motivos artísticos de la obra para identificar el tema a representar (Panofsky, 1987). La parte inferior del cuadro simboliza el poder naval de la Liga y los rayos de luz descendientes desde el cielo hacia las naves cristianas son una alusión a la asistencia divina a las fuerzas católicas. En cuanto a la mitad derecha de la escena naval, se encuentra sumida en la oscuridad y bajo el ataque de uno de los ángeles, reproduciendo la ira divina sobre las naves de los enemigos de la Iglesia. En la parte superior del cuadro, las proporciones y actitudes de los personajes divinos dibujados por Caliari quieren simbolizar su decisiva intervención en el resultado de la batalla. Mientras la orquesta celestial toca su música a favor de las fuerzas católicas, las seis figuras principales personifican al espíritu de la Contrarreforma. En primer lugar, tal como lo indicaban los cánones de Trento, la figura de la Virgen del Rosario aparece como la más destacada y elevada, reuniendo en torno a ella a los patronos de las potencias participantes de la Liga Santa: San Pedro sosteniendo las llaves del Cielo, por Roma; Santiago y sus atavíos de

peregrino, por España; y por Venecia, tres personalidades, San Marcos, identificado por el león, Santa Justina sosteniendo el puñal de su martirio y una personificación de la propia República, en forma de mujer y cubierta por un paño blanco (Ojetti, 1928).

Una vez establecida la significación iconográfica de los motivos de la obra, Panofsky avanza sobre el significado intrínseco de su contenido y de su trascendencia. El autor lo llama análisis iconológico, el estudio de los principios que yacen detrás de las alegorías de la pintura y que traducen la mentalidad de su época y del lugar en donde fue realizada. Para ello, es necesario interpretar las imágenes clasificadas en el segundo nivel y asociarlas con el contexto histórico e intelectual contemporáneo (Panofsky, 1987). Como se ve en la parte superior, la presencia veneciana es más numerosa que la de sus aliados. De hecho, el único estandarte que se ve con claridad es el León Alado y, precisamente, San Marcos ocupa un lugar central en la escena celestial, además de estar acompañado por las otras representantes de la Serenísima. De esta manera, el autor simboliza el mayor peso ejercido por la República en la consideración divina para intervenir en la batalla. Efectivamente, el principal objeto de la propaganda veneciana fue mostrar al mundo la recuperación del poder marítimo de la República y restablecer su prestigio como potencia mediterránea. La invocación de la grandeza del Estado y sus glorias militares era una necesidad para el patriciado, como medio para mantener el mito de las instituciones venecianas y el consenso entre los distintos grupos sociales de la República (Stourati, 2002).

Por otro lado, en Roma, las representaciones pictóricas de la batalla se dirigieron más que nada al liderazgo papal en la gestación de la Liga Santa, siguiendo el programa de Trento que establecía la autoridad indiscutida del papa como cabeza de la Cristiandad.

Además, no se debe olvidar el rol de Pío V en la construcción del mito de la Virgen del Rosario como protectora de la Liga Santa y su asociación a la Virgen de la Victoria, figura portada por las naves de Juan de Austria. Debido a esto, los artistas al servicio de la Curia Romana asociaron la imagen de Pío V con Lepanto y el culto al Rosario. Entre esas obras, se encuentran la de Lazzaro Baldi, *La visión de San Pío V*, y de Grazio Cosssali, *La Santidad de Pío V, asociada a Lepanto, la orden de Santo Domingo y la Virgen del Rosario*. Además, en la Sala Regia Vaticana, Giorgio Vasari pintó una serie de frescos que representaban la victoria de las galeras cristianas, con la participación de los santos y la Virgen durante la batalla misma (Mínguez, 2011). En cuanto a España, las pinturas sobre Lepanto tuvieron unos motivos artísticos tendientes a glorificar a la Monarquía y a la personalidad del rey. En las dos obras de Tiziano, *La Religión socorrida por España y Felipe II ofreciendo al infante don Fernando*, el combate propiamente dicho ocupa un lugar secundario y marginal. En la primera, la personificación de España, vestida de atavíos guerreros, socorre a la personificación de la Iglesia, en posición convaleciente y amenazada por las serpientes de la Reforma y el Islam (Vilà, 2005). En la segunda, el rey Felipe II ocupa el lugar central. Como se ve, el énfasis está puesto en la vocación guerrera de España y en la santidad del Rey Católico, elementos propios de una España en la cúspide de su poder (Mínguez, 2011).

Como se ve, entre la propaganda de los tres aliados, solamente los venecianos priorizaron el encumbramiento de su fuerza naval, motivo no solamente presente en la pintura de Caliari, sino también en los frescos de Andrea Vincentino, en el Palacio de los Dogos (Mínguez, 2011). Esta diferencia tiene sentido, si se considera que, a diferencia de Roma o España, Venecia no era una monarquía. La grandeza de Venecia eran sus instituciones republicanas, sostenidas du-

rante siglos por una marina digna de respeto. Por ello es que la hazaña de la flota de San Marcos ocupa un lugar tan destacado en la iconografía del arte veneciano. El contexto político de la República en la segunda mitad del siglo XVI permite comprender que la victoria contra los turcos haya encendido las más íntimas esperanzas venecianas de restablecer su antiguo predominio marítimo en el Mediterráneo. En tiempos en que Venecia perdía sus enclaves y el control del comercio levantino a manos otomanas, la iconografía triunfalista de Lepanto habría sido la manera del patriciado de transmitir al pueblo la estabilidad y las glorias de las instituciones venecianas, así como la ansiada restauración del poderío de la Serenísima República. Sin embargo, para aquel entonces, ante el peso creciente de los grandes Estados monárquicos, Venecia ya no podía hacer el viejo juego de la política italiana. Aislada de sus aliados católicos, obstinada a no aceptar el liderazgo español, la República debió reconocer la hegemonía turca en el Mediterráneo Oriental y aceptarse a sí misma como un poder de segundo orden.

En conclusión, dado que Lepanto fue la primera victoria importante de la renovada militancia católica del Concilio de Trento, su significancia como Cruzada contra el infiel rodeó de prestigio a la Iglesia Católica y las potencias que participaron de la Liga Santa. La propaganda político-religiosa a partir de la gesta fue extensa y prolongada en el tiempo. Sin embargo, si la Contrarreforma había dado un renovado impulso a todas las artes para fortalecer el dogma católico, la mera propaganda no permitió a los estados católicos el alcance de todos sus intereses individuales. Hay una ancha diferencia entre el poder real y el poder aparente. A la larga, Felipe II no logró convertirse en su ideal de monarca universal, los papas debieron resignarse a convivir con la herejía y Venecia nunca más volvió a ser la potencia mediterránea que alguna vez había sido.

## Bibliografía

— Berenson, B. (1954). *Los pintores italianos del Renacimiento*. Barcelona: Argos.

— Cirici i Pellicer, A. (1943). *El barroquismo*. Barcelona: Amaltea.

Elliot, J. (1988). *La Europa dividida. 1559-1598*. México: 1988.

— Fernández Arenas, J. (1990). *The key to Renaissance art*. Minneapolis: Lerner Publications Company.

— Hernández San Martín, C. (2012). “La imagen como fuente histórica. El ejemplo de Luis Tristán”. *Revista de Clases Historia*, [www.claseshistoria.com/revista/index/html](http://www.claseshistoria.com/revista/index/html).

— Kumrular, Ö. (2014). “Lepanto: antes y después. La República, la Sublime Puerta y la Monarquía Católica”. *Studia Histórica: Historia Moderna*, (36), 101-119.

— Lefèvre, M. (2005). “Immaginario e ideología apocalíptica nelle rime per la battaglia di Lepanto. Poeti italiani e spagnoli”. En I. d. Michelis, *Apocalissi e letteratura* (págs. 97-123). Roma: Bulzoni.

— Maravall, J. A. (Barcelona). *La cultura barroca. Análisis de una estructura histórica*. 1983: Ariel.

— Mínguez, V. (2011). “Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica”. *Obradoiro de Historia Moderna* (20), 251-74.

— Montanelli, I., & Gervaso, R. (1969). *L'Italia della Controriforma* (9° ed.). Milan: Rizzoli Editore.

— Navarro Latorre, J. (1971). “La batalla de Lepanto”. *La Estafeta literaria*, (47), 205-233.

— Ojetti, U. (1928). *Paolo Veronese*. Milán: Fratelli Treves Editori.

— Orsi, P. (1935). *Historia de Italia*. Barcelona: Labor S.A.

— Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales* (4° ed.). Madrid: Alianza.

— Pijoán, J. (1944). *Summa Artis: Historia General del Arte* (Vol. 14). Madrid: Espasa-Calpe.

— Rodríguez López, M. I. (2005). “Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología”. *E-excellence*, [www.liceus.com](http://www.liceus.com).

— Sánchez Rivera, J. Á. (2012). “Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario”. *Advocaciones Marianas de Gloria*, 851-866.

— Stourati, A. (2002). “Costruendo un luogo della memoria: Lepanto”. *Meditando sull'evento di Lepanto. Odiarne interpretazioni e memorie*, 1-17.

— Vilà, L. (2005). “Estudio preliminar”. En J. Corte Real, *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto (1578)* (págs. 1-19). Madrid: Biblioteca Sphaerica.

— Vincent, B. (2004). “L'Attila di Venezia? Napoleone e la Serenissima”. *Quaderni. Documenti sulla manutenzione urbana di Venezia* (18), 19-25.

— Yildirim, O. (2007). “The battle of Lepanto and its impact on Ottoman History and Historiography”. En R. Cancila, *Mediterraneo in armi (secc. XV-XVIII)* (págs. 533-556). Palermo: Quaderni-Mediterranea.

— Zorzi, A. (1981). *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*. Milán: Rusconi Libri.