

La guerra interminable. Lepanto, la “diagonal de la Contrarreforma” y una pintura de Tommaso Dolabella

The Unending War. Lepanto, the “Counter-Reformation diagonal” and a Painting by Tommaso Dolabella

Víctor Mínguez

<http://orcid.org/0000-0002-9330-8789>

Universitat Jaume I

ESPAÑA

minguez@his.uji.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.2, 2023, pp. 53-68]

Recibido: 04-04-2023 / Aceptado: 05-05-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.02.05>

Resumen. La batalla de Lepanto en 1571 supuso un antes y un después en la guerra incesante que la cristiandad y el islam libraron durante los siglos XI al XVII. Su representación artística permitió la fabricación de un potente artefacto cultural de gran alcance propagandístico. La recreación del combate realizada por el pintor veneciano Tommaso Dolabella en la corte de Cracovia hacia 1632, muy probablemente para la orden dominica, muestra el éxito de esta iconografía más allá de los estados mediterráneos que configuraron la Liga Santa; así como las buenas relaciones existentes entre la Monarquía hispánica, la República de las Dos Naciones y el Sacro Imperio, cimentadas en la guerra contra el enemigo común: el Imperio otomano.

Estudio realizado en el marco del proyecto de I+D+i «La recepción artística de la realeza visigoda en la Monarquía Hispánica (siglos XVI a XIX)» (PID2021-127111NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. AEI.

Palabras clave. Lepanto; Tommaso Dolabella; Casa de Habsburgo; Casa de Vasa; Polonia; Orden de Predicadores.

Abstract. The Battle of Lepanto in 1571 marked a turning point in the incessant war unleashed by Christians and Muslims from the twelfth to the seventeenth century. Its artistic representation gave rise to the creation of a range of potent cultural artefacts, which had a major impact in terms of propaganda. The representation of the battle made by the Venetian painter Tommaso Dolabella at the court of Kraków circa 1632, very probably for the Dominican order, reveals the popularity of this subject beyond the Mediterranean states that made up the Holy League. It also signals the close ties between the Hispanic Monarchy, the Polish-Lithuanian Commonwealth and the Holy Roman Empire, which were founded upon the war fought against their common enemy: the Ottoman Empire.

Keywords. Lepanto; Tommaso Dolabella; House of Habsburg; House of Vasa; Poland; Dominican Order.

La expansión militar del islam a partir del siglo VII, desde Arabia y por las riberas asiáticas y africanas del mar Mediterráneo, condujo muy pronto a guerras incesantes contra los estados cristianos fronterizos: primero contra el Imperio bizantino, y en su fase de máxima expansión contra los reinos visigodo y franco situados al Occidente de Europa. Sin embargo, estas guerras de conquista, subrayadas por las diferencias raciales y religiosas de los antagonistas, no adquirieron las características de una guerra de exterminio marcada por las atrocidades, a diferencia de otros enfrentamientos del pasado entre pueblos nómadas y civilizaciones urbanas —como sería el caso por ejemplo de la guerra entre los hunos y el Imperio romano—. Las conquistas árabes, pese a ser vertiginosas o quizá por ello, y sin evitar obviamente los horrores consustanciales a la guerra, fueron bastante integradoras respecto a la suerte de los vencidos.

Las guerras entre cristianos y musulmanes adquirieron un perfil muy distinto sin embargo tres siglos después. En el año 1063, y tras la muerte del rey Ramiro I de Aragón —derrotado en la batalla de Graus por el emir de Zaragoza y asesinado por un musulmán—, el papa Alejandro II promovió una coalición supraestatal para conquistar la ciudad de Barbastro, situada al sur de las fronteras del reino de Aragón, ofreciendo indulgencias a los combatientes. Tras un asedio en el que participaron contingentes papales, francos, borgoñones, catalanes y aragoneses, Barbastro fue tomada al año siguiente a sangre y fuego, aunque en 1065 sería recuperada con similar violencia por un ejército musulmán enviado desde Zaragoza.

En 1071, solo seis años después de la conquista y pérdida de Barbastro, los turcos selyúcidas tomaron sin lucha la ciudad de Jerusalén, gobernada hasta ese momento por los califas chiítas del Egipto fatimí. El último califa de la dinastía derrotada, al-Mustansir, aliado de Bizancio, había propiciado durante su gobierno una coexistencia pacífica entre las comunidades musulmana, cristiana y judía que poblaban la Ciudad Santa, así como con los numerosos peregrinos de las tres religiones que la visitaban cada año; pero la llegada de los turcos puso fin a esta convi-

vencia permisiva. Además, el 26 de agosto de ese mismo año, este pueblo nómada procedente del Asia Central y convertido recientemente al islam sunnita derrotó al ejército del Imperio romano de Oriente en la batalla de Manzikert, perdiendo en ella Constantinopla gran parte de sus territorios en Anatolia y Armenia. Catorce años más tarde, en 1085 y tras la "conquista" cristiana de Toledo, la Península fue invadida por los almorávides, monjes guerreros bereberes defensores de una concepción radical del islam¹. Paralelamente, ese mismo año la ciudad bizantina de Antioquía era tomada por los turcos, que iniciaron su avance hacia Constantinopla.

El 27 de noviembre de 1095, en la víspera de la conclusión del concilio de Clermont y en una sesión pública celebrada al exterior de la catedral, el carismático pontífice y excelente orador Urbano II, respondiendo a la petición de ayuda militar del emperador bizantino Alejo I Commeno para defender sus fronteras orientales de la presión turca, pronunció un fervoroso sermón. En él invitó a la multitud congregada a tomar las armas para defender los lugares santos vinculados a la vida y muerte de Jesucristo —Belén, Nazaret, Jerusalén, el Jordán— a cambio de la remisión de los pecados. La vibrante alocución papal fue respondida masivamente por el grito *Deus lo vult* («Dios lo quiere»), y cientos de los presentes se arrodillaron proclamando su deseo de obedecer la llamada del pontífice. En los meses siguientes las palabras de Urbano II pronunciadas en Auvernia recorrieron toda la Europa occidental despertando un enorme entusiasmo, y miles de hombres de todo el continente, nobles y caballeros, se apresuraron a hacer sus votos².

Ese día de otoño de 1095 nacieron las Cruzadas, expediciones guerreras promovidas por el papado que suponían la unión temporal de los estados cristianos de Occidente bajo el liderazgo de la Iglesia con el objetivo de conquistar Tierra Santa. Guerreros procedentes de toda la Europa feudal militaron en las mismas durante tres siglos a cambio de indulgencias y privilegios. Lo que había nacido primero en Barbastro y posteriormente en la conquista cruzada de Jerusalén fue un concepto de guerra total y religiosa por parte de los estados cristianos que respondía a su vez al concepto de guerra santa o Yihad, presente ya en el Corán y practicado por los musulmanes desde el siglo XI. Pero tras siglo y medio de guerra incesante en Tierra Santa, Jerusalén fue recuperada por los turcos el 23 de agosto de 1244. Las tres últimas cruzadas fracasaron en sus objetivos, y el 28 de mayo de 1291 cayó la ciudad de Acre, el último bastión. Los Estados Latinos de Oriente habían llegado a su fin.

Un siglo y medio después cayó Constantinopla en manos de los otomanos. A partir de 1453 la Iglesia cambió progresivamente de estrategia, sustituyendo la llamada a nuevas cruzadas por la constitución de ligas santas. Frente a las primeras, convocadas por el papado durante los siglos XI, XII y XIII con el objetivo de liberar Tierra Santa, las santas ligas promovidas por los pontífices romanos en los siglos XVI y XVII tuvieron como principal objetivo salvar a la cristiandad ante la clara conciencia colectiva del peligro que suponía el invencible Imperio otomano³. Cuando

1. Flori, 2004; Ayala Martínez, Henriet y Palacios Ontalva, 2016.

2. Runciman, 1980, pp. 111-121. Entre las últimas aportaciones al estudio de las Cruzadas destacan tres obras: Tyerman, 2006; Zaborov, 2016; Asbridge, 2019.

3. Greengrass, 2015, p. 33.

en 1571 el ejército del sultán Selim II sitió la ciudad de Famagusta, último punto de resistencia veneciano en la isla de Chipre, el papa Pío V convocó una Santa Liga para combatir al turco, a la que se adhirieron además de los Estados Pontificios la República de Venecia, España y los caballeros de Malta. El 7 de octubre de ese año don Juan de Austria, al mando de la armada cristiana, derrotó a las flotas turca y berberisca en Lepanto. Fue una victoria completa que detuvo el expansionismo islámico en el Mediterráneo, y que fue celebrada en toda Europa, pero no supuso ninguna recuperación de los numerosos reinos y territorios perdidos en Europa Oriental. Un siglo después, en 1683, el inmenso ejército del sultán Mehmed IV asedió Viena, y el papa Inocencio XI convocó otra Santa Liga para socorrer la ciudad, a la que respondieron el Sacro Imperio Romano Germánico, la República de las Dos Naciones (Polonia y Lituania), y diversos príncipes alemanes. El 11 y 12 de septiembre tuvo lugar una gran batalla en las estribaciones de la montaña de Kahlenberg, que concluyó con una victoria indiscutible del ejército cristiano, festejada en todo el continente. A diferencia de Lepanto, la victoria de Viena dio paso a una completa ofensiva militar del imperio de los Habsburgo y otros estados cristianos que permitió durante los veinte años siguientes liberar numerosos territorios y ciudades de Europa Oriental.

En este amplio arco temporal y geográfico de guerra incesante y brutal entre la cristiandad y el islam que podemos establecer entre 1064 y 1683, el punto decisivo fue la batalla naval de Lepanto librada en 1571. Aunque sus consecuencias estratégicas fueron muy limitadas, sí resultó relevante en el marco mental del conflicto, al demostrar que era posible vencer al turco tras varios siglos de derrotas sucesivas. No debe sorprender por lo tanto que la recreación artística y literaria de esta batalla se convirtiera en el artefacto más potente de la Contrarreforma y el Barroco, necesitadas como estaban de un triunfo tanto una iglesia dividida por la Reforma y las Guerras de Religión como una Monarquía hispánica que había hecho de la defensa de la fe su principal signo de identidad⁴. La promoción de la batalla, obvia en las cortes italianas de Roma, Venecia, Génova o Nápoles, adquirió una dimensión planetaria gracias a la implicación en la misma de la Casa de Austria y de la orden religiosa de los Predicadores. Su geografía por lo tanto fue el universo católico, y dentro del mismo las tierras gobernadas por los Habsburgo a ambas orillas del Atlántico. Pero con interesantes ecos en lugares más inesperados inicialmente, como fue el caso de la corte de Cracovia. Para entender esta peculiar proyección del Mediterráneo a Centroeuropa vamos a reparar en una pintura lepantina expuesta actualmente en una de las salas del castillo de Wawel, residencia de los monarcas de la República de las Dos Naciones, el cuadro de Tommaso Dolabella *Batalla de Lepanto* (después de 1632, Wawel Royal Castle, Cracovia) (Fig. 1).

4. Mínguez, 2017.



Fig. 1. Tommaso Dolabella, *Batalla de Lepanto*, después de 1632, Wawel Royal Castle, Cracovia

Obviamente, las obras de arte creadas en el pasado se han dispersado por los museos y colecciones de todo el mundo o por adquisición o por expolio, y su ubicación actual no implica necesariamente una vinculación histórica a la misma. No es esta la explicación sin embargo de la presencia de la pintura de Dolabella en Cracovia. En seguida observaremos con detalle el lienzo y podremos comprobar que integra de manera anacrónica tipos humanos e indumentarias de origen polaco que no estuvieron presentes en el combate naval. Es decir, la pintura fue realizada en y para el reino de Polonia, si bien no fue pintada para decorar el castillo real en el que hoy en día se expone.

La pintura de Tommaso Dolabella es un lienzo enorme (305 x 651 cm.) que hasta hoy no ha sido objeto de un análisis específico que lo contextualice adecuadamente y lo integre como una pieza más dentro del formidable artefacto lepantino supraestatal que he mencionado. Aunque iconográficamente responda básicamente a modelos muy difundidos en los inicios del siglo xvii a través de la pintura y el grabado, su lectura correcta solo puede hacerse a partir de tres coordenadas. En primer lugar, su específico marco político, es decir, la confederación del Reino de Polonia y el Gran Ducado de Lituania, conocida como la República de las Dos Naciones. En segundo lugar, el más que probable promotor religioso que la financió, la Orden de Predicadores, cuyos representantes ocupan un lugar relevante en la propia pintura. Y en tercer lugar la tradición iconográfica lepantina de la escuela pictórica veneciana, a la que perteneció por origen y formación Dolabella. Vamos a reparar en estas tres cuestiones antes de analizar en detalle la pintura. Ello nos permitirá comprobar que las tierras polacas no estaban tan alejadas del marco cultural mediterráneo y de la Monarquía hispánica en el siglo xvii como una aproximación superficial nos podría dar a entender.

A principios de esta centuria las fronteras del reino de Polonia limitaban a la vez con territorios del Sacro Imperio gobernado por la Casa de Austria y con otros sometidos a Imperio otomano de la Sublime Puerta —como Hungría, Transilvania y Moldavia—, convirtiéndolo por ello en un actor relevante en el conflicto permanente entre las casas de Habsburgo y Osmanlí. La dinastía lituana de Jagellón había unido los destinos de Polonia y Lituania desde finales del siglo XIV mediante el matrimonio entre la reina de Polonia Eduvigis y el gran duque de Lituania Ladislao Jagellón, transformando a estos dos estados ahora aliados en potencia emergente indiscutible tras derrotar en 1410 a los caballeros teutones. Efectivamente, la victoria sobre el estado monástico de los caballeros de la Orden Teutónica establecido en los territorios de Prusia en la batalla de Grünwald o de Tannenberg marcó el inicio del apogeo de la Mancomunidad polaco-lituana, convertida desde ese momento en la potencia hegemónica del este de Europa. El centro político, económico y cultural se estableció en Cracovia. En su momento de plenitud, la unión polaco-lituana fue el estado más extenso de Europa después de Rusia, pues abarcaba desde el mar Báltico a los Cárpatos —un millón de kilómetros cuadrados—. Y la dinastía de los Jagellón aún adquirió más relevancia cuando otra rama familiar reinó desde 1490 sobre Hungría, Croacia y Bohemia, hasta que en 1526 Luis II perdió la vida combatiendo contra el Imperio otomano en la batalla de Mohács.

A partir de 1587 la dinastía sueca Vasa reemplazó a los Jagellón al frente de la Confederación polaco-lituana: la confluencia en 1592 de las coronas sueca y polaca en Segismundo Vasa, hijo de Juan III de Suecia, facilitaba una poderosa alianza entre dos estados bálticos frente a la amenaza expansionista de los sucesores de Iván el Terrible —el primer príncipe de Moscú en adoptar el título de Zar—, pero se rompió en 1599 cuando el tío de Segismundo, Carlos de Sundermann, le arrebató la corona sueca. Los Vasa gobernaron a partir de este momento y hasta 1668 exclusivamente Polonia y Lituania, reinando sobre una población en la que se mezclaban católicos, ortodoxos, calvinistas y judíos. Las dos ramas Vasa, la católica en Varsovia y la protestante en Estocolmo, rivalizarían durante todo el Seiscientos por la hegemonía en el Báltico.

Las relaciones entre los dos linajes de la Casa de Austria —Madrid y Viena— y la Casa de Vasa a lo largo del siglo XVII fueron fluidas y eficaces, lo que favoreció sin duda la alianza entre el Imperio y la Mancomunidad polaco-lituana cuando llegó décadas después el momento decisivo contra el turco en 1683. Antes, esta alianza entre Viena, Madrid y Varsovia, denominada Diagonal de la Contrarreforma, proporcionó a Polonia un aliado vecino y otro distante pero influyente frente a los continuos conflictos militares con la Suecia protestante, la levantisca nobleza polaca siempre recelosa de sus libertades y derechos, y la desconfianza de la población de religión reformista. Los enemigos tradicionales de los Habsburgo —Holanda, Inglaterra y el Imperio otomano— se convirtieron en enemigos de los Vasa; y los de los Vasa —Suecia y Rusia— en los de los Habsburgo⁵. Tras la batalla de Lepanto, y durante los pontificados de Gregorio XIII y Sixto V, los reinos de España y Polonia emprendieron negociaciones secretas para forjar una alianza antiturca, y ya en los

5. Conde Pazos, 2012.

años noventa del siglo xvi Clemente VIII intentó forjar una nueva cruzada o liga santa implicando a España, Polonia y Austria⁶. El momento culminante de esta alianza confesional fue el Tratado Familiar firmado en 1637 por el emperador Fernando III y el rey polaco Vladislao IV, que reforzó el pacto de ayuda militar mutua, ratificado por el matrimonio entre el monarca Vasa y Cecilia Renata de Habsburgo⁷. Pero en el siglo xvii se fueron sucediendo diversos conflictos que deterioraron el poder y la fuerza de la República de las dos Naciones: la guerra civil en Ucrania provocada por la rebelión de los cosacos en 1648, la invasión sueca en 1655, y la guerra contra el Imperio otomano en 1672⁸. La Santa Liga impulsada por Inocencio XI en 1683 con el objetivo de liberar Viena del asedio turco y firmada el año siguiente por el rey Jan III Sobieski, fue la gran oportunidad para Polonia para estabilizar sus fronteras y recuperar el prestigio militar perdido.

La República de las dos Naciones fue construida culturalmente desde el sarmatismo, la creencia en el origen fundacional sármata de la nobleza polaca impulsada desde el poder. Esta ideología cultural, junto al concepto de la «libertad dorada» de la que disfrutaban los nobles desde el siglo xv, había sido teorizada por el historiador Maciej Miechowita en su obra *Tractatus de Duabus Sarmatiis Asiatica et Europiana et de contentis in eis* (1517). El pueblo sármata descendía de los escitas, y la nobleza polaca pretendió ver en las particularidades de estas tribus su propia identidad —amor a la libertad, a la igualdad, a la familia, a la hospitalidad y a los caballos. La emulación fue reforzada por una estética propia caracterizada por combinar indumentarias y armamentos occidentales y orientales. Y de la misma forma que los valientes de las estepas habían impedido la conquista romana de las llanuras centroeuropeas en la Antigüedad, en el siglo xvii sus supuestos descendientes tendrían que cabalgar repetidas veces para enfrentarse a tártaros, turcos y cosacos.

El pintor veneciano Tommaso Dolabella (1570-1650), conocido posteriormente en la corona polaco-lituana como Tomasz Dolabella, se formó en su ciudad natal con el artista griego Antonio Vassilacchi —discípulo a su vez de Veronese— con el que trabajó en la decoración del Palacio Ducal. Ya en Polonia, estuvo al servicio de Segismundo III Vasa y de sus dos hijos y herederos, Vladislao IV y Juan II Casimiro, en sus cortes sucesivas de Cracovia y Varsovia. Entre otros encargos realizó para ellos diversos cuadros de batallas recreando las victorias polacas sobre los rusos. Sin embargo, el gran lienzo que nos ocupa no parece un encargo regio. Dolabella trabajó asimismo en Polonia al servicio de diversos obispos y priores, recibiendo encargos para el monasterio de Wawel, la catedral de Cracovia y diversas casas de las órdenes dominica, franciscana, cisterciense y la Compañía de Jesús⁹.

6. Skowron, 2008, pp. 44-49.

7. Conde Pazos, 2022.

8. Markiewicz, 2011.

9. Pomian y Zmudzinski, 2020; Koutny-Jones, 2015, p. 21; Ostrowski y DaCosta, 1999; pp. 65, 151 y 241.

Veamos a continuación qué papel pudo desempeñar la orden dominica patrocinando esta pintura, pues la hipótesis que sostengo es que fue ésta la que encargó a Dolabella el cuadro leantino, bien para su iglesia en Poznan, bien para su casa en Cracovia —su templo, conocido como la basílica de la Santísima Trinidad, fue consagrado en 1249—, pues sabemos que trabajó al servicio de ambas comunidades religiosas. El patrocinio dominico lo deduzco por dos razones: por el papel destacado que ocupan los frailes albinegros en la composición, ubicados en primer término; y porque en el siglo xvii Lepanto era una iconografía habitual en los programas artísticos que decoraban las capillas dedicadas en los conventos dominicos a la Virgen del Rosario, tanto en Europa como en América.

Aunque a principios del siglo xvi el culto a la Virgen del Rosario estaba extendido en los ámbitos de poder, especialmente en el entorno de las cortes papal e imperial, no hay que olvidar que su gran impulsor desde tiempo muy atrás había sido la Orden de Predicadores. Fue precisamente el fundador de la misma, Domingo de Guzmán, quien promovió en los inicios del siglo xiii el rezo del Rosario. Emile Mâle, siguiendo a historiadores dominicos como Tommaso Malvenda, autor de *Annalium sacri ordinis Praedicatorum* (1627), explica que, según los hagiógrafos de santo Domingo, estando este en Albi la Virgen se le apareció un día regalándole un rosario y pidiéndole que lo rezara en honor de los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos de su vida. En la batalla de Muret el 12 de septiembre de 1213, en el contexto de la cruzada contra los cátaros, Guzmán exhibió un estandarte con un crucifijo que fue acribillado a flechas sin que el Cristo representado en el mismo fuese alcanzado, y a raíz de este prodigio ese mismo día consagró una capilla al rosario en la iglesia de Saint-Jacques de Muret. A partir de este momento las cofradías rosarieras se multiplicaron ayudando decisivamente a combatir la herejía albigense¹⁰. Esta leyenda sería recuperada por la Iglesia en el siglo xvi, impulsando ahora su rezo para combatir la herejía protestante y la guerra interminable contra el islam. Paralelamente, los dominicos promovieron el culto a la Virgen del Rosario como oposición a la creciente devoción a la Inmaculada Concepción, favorecida por franciscanos y jesuitas, y cuestionada por ellos. Las cofradías rosarieras tuvieron especial éxito en los inicios de la Edad Moderna en el ámbito militar: en 1537 el Tercio de Lombardía eligió como patrona a la Virgen del Rosario; en 1591 el Tercio de Brabante; en 1633 el tercio de Saboya, etcétera¹¹. Y al zarpar la flota de la Santa Liga del puerto de Mesina en septiembre de 1571 buscando una batalla decisiva se repartieron rosarios entre los soldados y marineros.

A la vinculación entre la Virgen del Rosario y Lepanto contribuyó decididamente el papa Pío V, un visionario asceta, austero y piadoso en consonancia con el espíritu del recién concluido Concilio de Trento. Antes de ser Pío V, Michele Ghisleri había sido miembro de la orden dominica e inquisidor general, y como tal participaba de la visión más ortodoxa de la Iglesia y compartía la devoción al Rosario. Un supuesto prodigio estableció la identificación entre esta advocación mariana y la gran victoria cristiana: según narra el padre Alberto Guglielmotti, cuando el pontífice estaba

10. Mâle, 1985, pp. 383 y 384.

11. Reder Gadow, 2012.

en una sala del Vaticano el domingo 7 de octubre de 1571 despachando con su tesorero, monseñor Bartolomeo Bussotto, el cardenal Cesis y otros, tuvo una visión de la batalla que se libraba ese mismo momento y anunció el triunfo a sus contertulios¹². Este episodio sobrenatural no tardaría en ser representado en imágenes, generando una iconografía que tuvo una gran pervivencia en la pintura, especialmente en las escuelas italiana, hispana y americana. Para reforzar la atribución de la victoria naval a la intercesión de la Virgen, Pío V añadió a la letanía del Rosario una clara invocación lepantina, *Auxilium christianorum*. Declaró el aniversario de Lepanto festividad de Nuestra Señora de la Victoria, pero tan solo dos años después Gregorio XIII, sucesor de Pío V, lo cambió por la de Nuestra Señora del Rosario, estableciendo la fiesta cada primer domingo de octubre, y en los años siguientes Clemente VIII extendió la fiesta al calendario litúrgico universal. Mâle nos recuerda cómo el Senado de Venecia, tras encargar una pintura conmemorativa para su sala de sesiones, hizo incluir bajo el cuadro la siguiente inscripción: *Non virtus, non arma, non duces, sed Maria rosarii vitores nos fecit* («No son ni las armas, ni los jefes, ni el coraje lo que nos ha dado la victoria, sino la Virgen del Rosario»)¹³.

Finalmente, el tercer aspecto que nos ayuda a contextualizar adecuadamente la pintura lepantina de Dolabella es el origen veneciano del pintor pues, precisamente, la escuela de pintura de la República Serenísima fue la que más testimonios artísticos de la misma nos dejó. Tan solo un mes después de que tuviera lugar la batalla el veneciano Consejo de los Diez tomó la decisión de encargar un lienzo recreando la misma para la Sala del Escrutinio del Palazzo Ducale. Aunque al principio se pensó para ello en Tiziano, fue finalmente pintado por Jacopo Tintoretto en 1573, pero esta obra se perdió en el incendio que sufrió el edificio en 1577. Se encomendó entonces al pintor Andrea Vicentino, que había ayudado a Tintoretto en la ejecución del cuadro destruido por las llamas, una nueva pintura lepantina que fue concluida en 1586. Junto a los encargos artísticos lepantinos promovidos por las autoridades locales proliferaron también las recreaciones venecianas de la batalla surgidas en el entorno de las cofradías del Rosario. El propio Tintoretto pintó un ciclo lepantino encargado por la Fraternidad del Rosario para su capilla de la iglesia de san Juan y san Pablo, y Paolo Veronese realizó otra para el altar de la cofradía de la Madonna del Rosario de san Pietro Martire de Murano (Gallerie del l'Accademia, Venecia).

La pintura de Dolabella muestra dos escenas integradas en una única composición. La batalla, situada a la derecha, ocupa la mayor parte de la misma, mientras que a la izquierda serpentea abrazando a la primera una comitiva festiva de carácter religioso, fundiéndose las olas del mar con la línea de tierra en una oportuna playa costera. Fijémonos primero en la comitiva religiosa. La procesión la compone una larga fila de religiosos. En primer lugar parecen desfilar penitentes vestidos de grana, uno de los cuales porta un rosario en las manos; a continuación clérigos de distintas órdenes religiosas, destacando en un lugar preeminente tres frailes dominicos que desfilan tras un estandarte de la Virgen del Rosario entre dos hachas encendidas. Junto a los dominicos se sitúan tres nobles vestidos con colorísti-

12. Citado por Quarti, 1935, p. 723.

13. Mâle, 1985, p. 384.

cas ropas lujosas; dos de ellos forman parte del cortejo mientras el tercero asiste arrodillado a su paso; uno de ellos lleva golilla y muestra bigote y perilla española, mientras que los otros dos exhiben barbas, peinados y ropajes polacos. Tras los religiosos avanzan diversos sacerdotes portando imágenes sagradas y relicarios, seguidos por numerosos nobles y caballeros con cirios. Cierra la procesión un último grupo que atraviesa un arco de triunfo y en el que contemplamos al pontífice avanzando bajo dosel, sentado en una silla llevada a hombros por dignatarios eclesiásticos y escoltado por guardias suizos armados con espadas y picas. La escena podría representar tanto una rogativa previa a la victoria como una acción de gracias por la misma, pero la presencia de la Virgen del Rosario y el arco de triunfo me convencen más de esta segunda posibilidad. Se trata en cualquier caso de una procesión imaginada, pues integra tanto a la corte romana como tipos humanos de la Europa Oriental.

Las procesiones y rogativas lepantinas cuentan con una larga tradición visual. El 25 de mayo de 1571 firmaron el tratado de la Liga Santa España, Venecia, el Papado, los estados italianos y la Orden de Malta tras reunirse los plenipotenciarios en la sala del Consistorio del Palacio del Vaticano. Una estampa anónima, *Procesione Generale fatta in Vinegia alla pubblicazione della Lega l'anno MDLXXI* (Biblioteca Nacional, Madrid)¹⁴, muestra el festejo celebrado en la plaza de san Marcos de Venecia el 2 de julio de 1571 con motivo de la publicación de la Santa Liga: por encima de la detallada recreación de la procesión —con carros triunfales, andas y estandartes— que sale de la basílica de san Marcos para recogerse en el Palacio Ducal, o del diseño de estos dos soberbios edificios y de otros que aparecen en la plaza, el artista ha centrado su principal interés en mostrar la inmensa multitud que se agolpa en la misma, dejando claro testimonio de la alegría de la República por el éxito de la iniciativa papal.

Pero más importantes que las representaciones festivas por la constitución de la Liga fueron las que recrearon las celebraciones tras el éxito militar de la misma. Y quiero ahora poner en valor otra pintura lepantina prácticamente inédita, que iconográficamente presenta claras semejanzas con el gran lienzo del castillo de Wawel: el Museo de Bellas Artes de Valencia custodia una obra también de gran formato —193 x 240 cm— que recrea una procesión lepantina guardando notables semejanzas con la pintura de Dolabella, lo que apunta a la difusión de un modelo común. Me refiero al cuadro atribuido a Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678), *Rogativa a la Virgen del Rosario para conseguir la victoria en la batalla de Lepanto* (mediados del siglo xvii, Museo de Bellas Artes de Valencia) (Fig. 2).

14. Gombrich, 1967.



Fig. 2. Vicente Salvador Gómez, *Rogativa a la Virgen del Rosario para conseguir la victoria en la batalla de Lepanto*, mediados del siglo XVII, Museo de Bellas Artes, Valencia

Aunque ya el inventario del Museo realizado en 1847 lo atribuyó a este pintor, Víctor Marco García, máximo especialista en Salvador Gómez, no descarta que pudiera ser obra de su hermano Luciano dada la escasa calidad técnica del mismo —quizá por su inspiración directa en un grabado—, aunque también apunta que podría tratarse de una pintura de la primera etapa de Vicente¹⁵. La obra procede en cualquier caso de la desamortización del Convento de Santo Domingo —cenobio en el que se estableció una Academia de Dibujo de la que Vicente Salvador fue Académico Mayor y en la que también trabajó su hermano Luciano—, y probablemente debió estar ubicada en su gran capilla del Rosario, levantada por Pere Comte. Pese a que actualmente la pintura se halla en muy mal estado, podemos analizar su iconografía. Presenta dos notables diferencias con el cuadro del castillo de Wawel: en esta ocasión es la procesión la que ocupa la mayor parte del lienzo, en detrimento de la representación de la batalla naval; y la procesión avanza respecto al cuadro polaco en orden inverso —hacia el fondo—. Pero las semejanzas son asimismo notables: la comitiva serpentea hacia un arco de triunfo; la Virgen del Rosario —en

15. Marco García, 2006, pp. 212 y 213.

estandarte y en unas andas— preside la procesión; y los frailes de la Orden de Predicadores ocupan en la misma un lugar destacado. No aparece en la misma el pontífice, lo que apunta a una procesión local; y el noble polaco arrodillado ha sido sustituido por un caballero valenciano, al que acompaña en la genuflexión un mendigo lisiado. El combate de galeras apenas se entrevé en el margen superior izquierdo.

Pasemos a la segunda escena integrada en la pintura de Dolabella: en ella contemplamos el choque feroz de las dos armadas en el momento álgido del combate, cuando el orden de batalla se ha roto y las galeras de ambas flotas se entrecruzan combatiendo con disparos artilleros y abordajes. Numerosas banderas y estandartes permiten reconocer la propiedad de los navíos: son enseñas de las potencias que constituyen la flota cristiana, y numerosas medias Luna otomanas y berberiscas. En el corazón de la batalla cuatro galeras con las enseñas del Imperio, Roma, Venecia y Malta destruyen el centro de la flota otomana. Las armas e indumentarias de los oficiales y soldados de ambos ejércitos están representados con detalle y colorido. En la zona inferior derecha, entre derrelictos y naufragos otomanos, una pequeña embarcación tripulada por demonios transporta a diversos guerreros de la media Luna, desnudos excepto por los turbantes, en clara alusión a las iconografías infernales, y especialmente al *Juicio Universal* de Miguel Ángel¹⁶.

Las representaciones gráficas de la batalla de Lepanto aparecieron muy pronto. Ante la avidez de información de toda la Cristiandad sobre lo que había sucedido, y anticipándose a las pinturas conmemorativas que muy pronto también decoraron palacios y capillas por todo el orbe católico, decenas de estampas con alto nivel de detalle recrearon y difundieron el combate naval. Estas representaciones básicamente fueron de dos tipos: las que mostraban el orden de batalla de ambas armadas previo al enfrentamiento, o las que se centraban ya en recrear el combate en toda su intensidad —una tercera opción consistió en recrear ambos momentos simultáneamente—. La pintura de Dolabella corresponde a la segunda tipología, mostrando la confusión del combate mediante una vista de pájaro sobre un mar infinito sembrado de galeras que se abordan y cañonean. Una estampa veneciana que Dolabella probablemente conoció y pudo inspirarle a la hora de realizar este fragmento de su gran pintura la grabó Ferdinando Bertelli, *La Rotta dell'armata turchesca* (1572), en la que los abordajes y el humo de la artillería ofrecen un confuso y fascinante espectáculo (Fig. 3).

16. Mínguez, 2021.



Fig. 3. Ferdinando Bertelli, *La Rotta dell'armata turchesca*, Venecia, 1572

Pero tras contemplar y analizar muchas recreaciones de Lepanto creo que Dolabella se inspiró por lo que respecta a la escena de la naumaquia en la estampa de Martino Rota, *Vista de la batalla de Lepanto*, editada en Venecia hacia 1572, que representa la batalla con gran minuciosidad y precioso dibujo: todas las aguas del golfo, cerradas por ambas costas, aparecen repletas de galeras enfrentadas en el momento álgido de la batalla; las formaciones se han roto, y solo percibimos la confusión del combate —el fuego artillero, abordajes, naves en llamas o naufragando, hombres nadando, barquichuelas donde se hacinan supervivientes, etcétera—, pero en el extremo superior izquierdo el cielo se abre, y Júpiter volando sobre el águila se dispone a arrojar sus rayos sobre los turcos a la vez que la alegoría del viento impulsa las naves de la Liga y en el ángulo inferior derecho una barquita tripulada por demonios arrastra a turcos cautivos; un poema en hexámetros ubicado en una cartela a la izquierda de la imagen celebra la victoria de la armada cristiana (Fig. 4). Obviamente Dolabella omite la figura del dios olímpico, y también el texto. Pero las semejanzas entre la estampa de Rota y su pintura son notables, como el grupo de soldados cristianos que aparecen en la proa de una galera situada en el

plano inferior, determinadas alineaciones de las escuadras, la costa serpenteante a la izquierda —sustituyendo la figura de Júpiter la Virgen del Rosario— o, especialmente, la barca conducida por diablos que transporta a turcos naufragados. Recordemos que Martino Rota (Croacia, h. 1520-Viena, 1583) fue un grabador dálmata especializado en llevar a la stampa composiciones de Miguel Ángel, Tiziano y Rafael, así como mapas y vistas urbanas y retratos de personajes ilustres, y que trabajó en Florencia, Venecia, Roma, la corte vienesa del emperador Maximiliano II y en la del emperador Rodolfo II en Praga. No es nada extraño por tanto que Dolabella conociera su composición lepantina.



Fig. 4. Martino Rota, *Vista de la batalla de Lepanto*, Venecia, h. 1572

Finalmente, la pintura lepantina de Dolabella nos informa de muchas más cosas. Trasciende la memoria de la gran batalla naval, las celebraciones consiguientes, y la implicación de la difusión iconográfica de la misma a manos de los dominicos, y nos habla de una corte y un estado alejado del Mediterráneo, pero política y culturalmente vinculado al mismo. La Polonia de los Vasa buscó la alianza de la Monarquía hispánica y el Sacro Imperio, gobernados ambos por la Casa de Austria, y de la iglesia católica de Roma, y para ello formó parte de la Diagonal de la Contrarreforma. Y ¿qué mejor forma que mostrar visualmente este compromiso que a través de una gran pintura realizada por un artista veneciano que conmemorara el triunfo naval romano y habsbúrgico sobre los otomanos —enemigos atávicos asimismo de la República de las Dos Naciones—, victoria que había marcado un antes y un después en el conflicto interminable entre el cristianismo y el islam? La presencia de personajes e indumentarias polacas en el lienzo ratifica la alianza ante

el enemigo común. El gran escenario de la campaña de 1683 en las tierras danubianas que supondrá para Europa el fin del peligro turco y de la guerra incesante entre la Cruz y la Media Luna se intuye en la pintura de Dolabella medio siglo antes de suceder¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

Asbridge, Thomas, *Las Cruzadas. Una nueva historia de las guerras por Tierra Santa*, Barcelona, Ático de los Libros, 2019.

Ayala Martínez, Carlos de, Patrick Henriet y J. Santiago Palacios Ontalva (eds.), *Orígenes y desarrollo de la Guerra Santa en la Península Ibérica. Palabras e imágenes para una legitimación (siglos x-xiv)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2016.

Conde Pazos, Miguel, «Relaciones entre los Habsburgo y los Vasa de Polonia. La embajada a Varsovia del conde de Solre y Alonso Vázquez y la firma del Tratado Familiar (1635-1660)», en *Tiempo de cambios. Guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, ed. Porfirio Sanz Camañes, Madrid, Actas, 2012, pp. 283-309.

Conde Pazos, Miguel, *La quiebra de un modelo dinástico: relaciones entre la Casa de Austria y los Vasa de Polonia (1635-1668)*, Madrid, Polifemo, 2022.

Flori, Jean, *La Guerra Santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente Cristiano*, Madrid, Trotta, 2004.

Gombrich, Ernst H., «Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto», en *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London, Phaidon, 1967, pp. 62-68.

Greengrass, Mark, *La destrucción de la Cristiandad. Europa 1517-1648*, Barcelona, Pasado y Presente, 2015.

Koutny-Jones, Aleksandra, *Visual Cultures of Death in Central Europe. Contemplation and Commemoration in Early Modern Poland-Lithuania*, Leiden, Koninklijke Brill, 2015.

Mâle, Emile, *El Barroco. El arte religioso del siglo xvii*, Madrid, Encuentro, 1985.

Malvenda, Tommaso, *Annalium sacri ordinis Praedicatorum*, Napoli, Centuria Prima, 1627.

Marco García, Víctor, *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*, Valencia, Institució «Alfons el Magnànim», 2006.

Markiewicz, Mariusz, «La Edad de Oro del Reino de Polonia», en *Polonia. Tesoros y colecciones artísticas*, dir. Beata Biedrónska-Stota, Madrid, Patrimonio Nacional, 2011, pp. 31-41.

17. Mínguez, 2022.

- Miechowita, Maciej, *Tractatus de Duabus Sarmatiis Asiana et Europiana et de contentis in eis*, Kraków, Sigmund Grim y Marx Wirsung, 1517.
- Mínguez, Víctor, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2017.
- Mínguez, Víctor, «A Sea of Dead Turks. Lepanto and the Iconographies of Hell and the Flood», en *Lepanto and Beyond. Images of Religious Alterity from Genoa and the Christian Mediterranean*, ed. Laura Stagno y Borja Franco Llopis, Leuven, Leuven University Press, 2021, pp. 111-136.
- Mínguez, Víctor, *Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2022.
- Ostrowski, Jan K., y Thomas Da Costa Kaufmann, *Art in Poland, 1572-1764. Land of the Winged Horsemen*, Art Services International, 1999.
- Pomian, Krzysztof, y Jerzy Zmudzinski, *Dolabella. Venetian painter of the house of Vasa*, catálogo de exposición, Wawel Castle, septiembre-diciembre de 2020.
- Quarti, Guido A., *La guerra contro il Turco a Cipro e a Lepanto*, Venecia, G. Bellini, 1935.
- Reder Gadow, Marion, *La advocación mariana rosariera: la Virgen del Santísimo Rosario*, en *Advocaciones marianas de Gloria*, ed. F. Javier Campos, Madrid, Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, pp. 9-20.
- Runciman, Steven, *Historia de las Cruzadas*, Madrid, Alianza, 1980.
- Skowron, Ryszard, *Olivares, los Vasa y el Báltico*, Varsovia, Wydawnictwo DiG, 2008.
- Tyerman, Christopher, *Las guerras de Dios. Una nueva historia de las Cruzadas*, Barcelona, Crítica, 2006.
- Zaborov, Mijail, *Historia de las Cruzadas*, Madrid, Akal, 2016.