

UN ÓLEO ANÓNIMO DEL MUSEO NAVAL

*Revelación a san Pío V de la victoria de la Santa
Liga en Lepanto (7 de octubre de 1571)*

José Ignacio GONZÁLEZ-ALLER HIERRO
Contralmirante (R)

Corría el año 1569 cuando Selim II, sultán de Turquía, preparó una expedición para apoderarse de Chipre, que pertenecía a Venecia. El papa Pío V, alarmado por el peligro que esto suponía para la cristiandad, propició una Santa Liga formada por el propio pontífice, España, Venecia, Génova y Malta, aprobándose las capitulaciones, que se juraron el 24 de mayo de 1571, con término ilimitado y lo mismo contra turcos que contra berberiscos. Mientras tanto, Selim ya había atacado la isla de Chipre y era cuestión, pues, de impedir a toda costa que avanzase hacia poniente. Don Juan de Austria fue nombrado capitán general de la armada de la Santa Liga; Marcantonio Colonna, de la escuadra pontificia; y Sebastiano Venier, de la veneciana. La fuerza coligada, reunida en Mesina el 5 de septiembre de 1571, sumaba en total, a más de seis galeazas venecianas al mando de Francesco Duodo, 207 galeras, 26 naves y 76 buques ligeros entre los de España, el papa, Venecia, Malta y Génova. El mismo mes embarcaron y fueron distribuidos por todos los navíos 34.500 hombres de los Tercios Viejos de infantería española de Nápoles, Sicilia y Cerdeña, de infantería alemana, veneciana y del papa. La suma de la gente de mar alcanzaba los 13.000 hombres, y la de la gente de remo, 43.500; en total, 91.000 hombres.

Respecto al dispositivo de marcha en la navegación al encuentro del enemigo turco, don Juan dispuso la fuerza en columnas, con las escuadras o escuadrones en líneas sucesivas. La vanguardia y la exploración se confiaron a Juan de Cardona, con ocho galeras destacadas por la proa a 20 millas. Seguía el ala derecha, con otras 51, mandadas por Giovanni Andrea Doria, general de las escuadras españolas en Italia; a continuación, el cuerpo de batalla, a las órdenes directas de don Juan, con 64 unidades; después, el ala izquierda, regida por el veneciano Agostino Barbarigo, con 55; en la cola formaba la retaguardia o reserva, 30 galeras a cargo de Álvaro de Bazán, cerrando el dispositivo la escuadra de galeazas venecianas de Duodo y la de las naves. Además, se estableció un orden de combate en dispositivo o formación «en águila» —líneas de frente integradas por las mismas escuadras anteriores, es decir, ala izquierda, centro o batalla, ala derecha, y a retaguardia, la reserva de Bazán, para acudir a donde fuese necesario—. Una milla a vanguardia de cada una de las escuadras se acordó situar sendas parejas de galeazas, mientras Cardona ocuparía un puesto situado entre el centro y el ala derecha.

Habiendo recibido los últimos avisos de Corfú (islas Jónicas), que advertían de la presencia de las fuerzas turcas en sus proximidades, don Juan dio la orden de salir a la mar desde Mesina el 16 de septiembre y arrumbar a Corfú, donde fondearía el día 27 para reaprovisionarse y embarcar más infantería de la guarnición. El 30 pasó a Gomeriza (Igoumeritsa, Grecia) para completar la aguada, lugar que abandonaba el 3 de octubre a fin de proseguir la navegación hacia la entrada del golfo de Lepanto (Návpactos, Grecia). Durante el tránsito se registraron varios incidentes graves, creados por el fuerte carácter de Venier, que hicieron peligrar la continuidad de la Liga, pero fueron soslayados gracias a la mano izquierda de don Juan, impropia de sus veinticinco años de edad. Por fin, al amanecer del 7 de octubre, rebasado el cabo Scrofa, se avistaba la armada turca, que al mando de Pialí Alí, *qapudan pasha* del sultán, había abandonado las aguas de Lepanto. En efecto, al primer aviso de la presencia del enemigo, el otomano se hizo a la mar y desplegó una formación de combate similar a la cristiana: una línea de frente curvada en forma de media luna creciente, integrada por tres divisiones que, de norte a sur, se componía de un cuerno derecho a las órdenes de Mehemet Scirocco, con 55 galeras y una galeota; el cuerpo de batalla, mandado por el propio Alí *pasha*, con 91 galeras y cinco galeotas, y el cuerno izquierdo, a cargo de Uluch Alí, de 67 galeras y 27 galeotas. A retaguardia disponía de una pequeña fuerza de reserva al mando de Murat-Dragut, formada por ocho galeras y 22 fustas y galeotas. En total estaba compuesta de 221 galeras y 56 galeotas y fustas, llevando a bordo unos 92.000 hombres.

Al filo de la mañana del 7 de octubre, como hemos dicho, se avistaban ambas formaciones e iniciaban sus respectivas evoluciones al sursureste de Punta Scrofa, con ventolinas del este. A las 11.00 el ala izquierda coligada de Barbarigo había desplegado y arrumbado a levante, con sus galeras más al norte pegadas lo más posible a tierra. El cuerpo de batalla cristiano de don Juan estaba en pleno despliegue, mientras Cardona forzaba el remo para situarse al sur de la línea del generalísimo. Las galeazas se dirigían a ocupar sus puestos remolcadas por galeras. Frente a estas dos divisiones cristianas, el ala derecha y el centro turcos también habían desplegado y navegaban a vela rumbo al oeste con viento escaso de popa. El ala izquierda turca de Uluch Alí ponía proa al sursuroeste, con la intención de envolver la división de Andrea Doria; a la vista de las intenciones enemigas, éste también se dirigió hacia el sur, dejando las dos galeazas que le correspondían fuera de su puesto de combate.

Al mediodía, ambas formaciones contendientes cubrían un frente de cinco millas. El viento había escaseado, quedando tan sólo ventolinas del oeste. Un cañonazo de la real de don Juan fue la señal de reto, que aceptó Alí *pasha* con otro. El centro y el ala izquierda de la Liga avanzaron sobre el centro y la derecha de los turcos que, cargado el aparejo, forzaban la boga de los remeros. Al estar los enemigos a la altura de los costados de las cuatro galeazas venecianas, éstas abrieron fuego con la potente artillería de las bandas y castillos de proa y popa, lo que causó terribles destrozos en las galeras otomanas y

desorganizó su formación. Las escuadras de Doria y Uluch Alí seguían su progresión hacia el sur. Bazán avanzaba a ponerse por la popa del centro cristiano para auxiliarlo, y Cardona bogaba hacia el extremo sur del centro coligado, donde se encontraba la capitana de Malta, de Pietro Giustiniani, desprotegida por el alejamiento de Doria.

Media hora más tarde, el viento se había entablado del oeste. En el ala izquierda cristiana, la galera de Scirocco fue apresada y la victoria se inclinó a favor de los coligados de Barbarigo a costa de la vida de este valeroso general veneciano. Muchas galeras turcas quedaron varadas en la costa. En el centro, la capitana real de don Juan, flanqueada por las galeras insignias de Colonna (por el través de estribor), Sebastiano Venier (por el de babor) y la capitana y patrona de Luis de Requesens por las aletas de estribor y babor, respectivamente, emprendió un combate al principio indeciso, pero que se decantaría finalmente en favor de los aliados gracias en gran parte al apoyo de Bazán. En el cuerno izquierdo de los turcos, Uluch Alí, al ver que Doria se corría en el despliegue demasiado al sur dejando un gran claro, cambió el rumbo por conversión para dirigirse hacia el norte, con la pretensión de envolver el centro cristiano atacando previamente las galeras de Giustiniani.

A las 14.00 estaba asegurada la victoria cristiana en el ala izquierda y el centro con la muerte de Alí *pasha*. Sin embargo, la maniobra de Uluch Alí había puesto en gran apuro a las fuerzas de Cardona y Giustiniani; éste sucumbió heroicamente, abrumado por la superioridad turca. Al percatarse de la crítica situación, don Juan y Bazán acudieron en su auxilio, al mismo tiempo que lo hacía Doria. A las 16.00, al ver la aproximación de los refuerzos cristianos, Uluch Alí emprendió la retirada hacia Lepanto y Prevesa (Préveza, Epiro, Grecia). La victoria de los coligados fue completa y la proclamaron las 190 galeras apresadas y 15 hundidas; sólo se salvaron 40, entre galeras y galeotas, de Uluch Alí. Murieron 30.000 turcos, quedando 8.000 prisioneros, mientras 12.000 remeros que bogaban en la escuadra de Selim alcanzaron la libertad. Las pérdidas cristianas, aunque mucho menores, también fueron notables: 15 galeras hundidas o incendiadas y cerca de 15.500 bajas. Los resultados no fueron más fructíferos estratégicamente por salir Venecia de la Liga y firmar la tregua con Turquía el 15 de marzo de 1573 (1).

El recuerdo de Lepanto ha sido perpetuado en pinturas murales coetáneas realizadas en tiempo del propio pontífice Pío V por G. Vasari (1511-1574), existentes en la Sala Regia del Vaticano, o posteriores como la anónima de la Galería Colonna, de Roma. La obra más importante fue realizada en Venecia por Jacopo Tintoretto (1518-1594), desgraciadamente perdida en un incendio en 1577, reemplazada por otra sobre el mismo tema debida a los pinceles de Andrea

(1) ROSELL, C.: *Historia del combate naval de Lepanto*. Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1853; QUARTI, Guido A.: *La guerra contro il Turco a Cipro e a Lepanto*. G. Bellini, Venecia, 1935; CARRERO BLANCO, Luis: *La victoria del Cristo de Lepanto*. Editora Nacional, Madrid, 1948; CEREZO MARTÍNEZ, Ricardo: *Años cruciales en la historia del Mediterráneo (1570-1574)*. Barcelona, 1972, pp. 129-195.

Michelli (h. 1542-h. 1617) (2); podemos mencionar también el cuadro anónimo del Duomo di Santa Maria, en Montagnana (Padua), y la *Apoteosis de la batalla* de Paolo Veronés (1528-1588), exhibida en la Real Academia de Bellas Artes de Venecia, entre otras. En Inglaterra, el National Maritime Museum posee un cuadro estimable de la misma batalla pintado en el siglo XVI por H. Letter.

En España, aparte del cuadro del Museo Naval del siglo XVII objeto de este estudio, también existen otros representativos de este suceso, como el detalle que figura en la alegoría que muestra a Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo el infante don Fernando (1477-1576), pintado en 1573 por Tiziano, cuando el artista tenía noventa y seis años, propiedad del Museo del Prado; los pintados en 1584 por Lucca Cambiasso por encargo de Felipe II para el monasterio de El Escorial; el de la ermita de la Madre de Dios de Roser, Valls (Tarragona), realizado en cerámica en 1634; el de la iglesia de Santo Domingo de Murcia, obra al óleo atribuida a Juan de Toledo (1611-1665); el de la iglesia de Santiago en Totana (Murcia), de la misma atribución; el anónimo de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, en Bujalance (Córdoba); los que existían del mismo siglo en la Casa de Cervantes, en Valladolid, y en el Archivo Central de Alcalá de Henares (3); el del antiguo convento de San Pablo, en Sevilla, hoy parroquia de Santa María Magdalena, pintado al fresco a principios del siglo XVIII por Lucas Valdés (1671-1725); y, por último, el óleo de Antonio Brugada realizado en 1850, perteneciente a las colecciones del Museo Marítimo de Barcelona (4).

Cuando me dispuse a realizar una profunda revisión y corrección del tomo I del *Catálogo-guía* de la institución editado en 1996, la primera dificultad que encontré al abordar la redacción de los textos catalográficos fue precisamente la representada por la citada pintura anónima, titulada *Revelación a san Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto (7 de octubre de 1571)*, realizada al óleo en el siglo XVII para ensalzar la figura del papa san Pío V y su decisiva influencia en la formación de la Santa Liga, protagonista de aquella célebre batalla naval. El cuadro desde siempre ha sido considerado de autor anónimo, aunque hace años a Julio Guillén le recordaba las maneras de Juan de Toledo (5).

(2) Recientemente (2003) ha sido ofertado al Museo Naval para su posible adquisición un magnífico lienzo representativo del combate, de la escuela veneciana, atribuido con reservas al propio Tintoretto.

(3) Ignoro la situación actual de estos dos cuadros.

(4) Artíñano describe con mayor o menor profundidad estas pinturas del combate de Lepanto existentes en España (ARTIÑANO, Gervasio de: *La arquitectura naval española*. Madrid, 1920, láminas XXXVII-XLI). Este autor también cita una adarga con mosaico de plumas, realizado éste por los indios amantecas de México, en la que figura la batalla, según el conde de Valencia de Don Juan en su *Catálogo de la Real Armería de Madrid*, p. 162.

(5) GUILLÉN, Julio: *Catálogo-guía del Museo Naval de Madrid*, 1945 (9.^a ed.), p. 33. Hugo O'Donnell también la considera anónima, sin inclinarse claramente por la autoría de Juan de Toledo (*Las joyas del Museo*. Zahara Ediciones, 1992, p. 178). Para González de Canales podría ser de mano italiana por su composición (GONZÁLEZ DE CANALES, Fernando: *Catálogo de pinturas del Museo Naval*, t. IV. Ministerio de Defensa, Madrid, 2001, pp. 170 y 171).



Vista general del cuadro.

Los datos aportados sobre esta obra de arte por antiguos catálogos y la documentación conservada en el archivo administrativo del Museo son escasos. En resumen, lo que se conoce sobre ella es lo siguiente. A finales de 1847, tras la desamortización de Mendizábal (1836), la pintura se encontraba bastante deteriorada y clavada sobre tablas en el testero del primer descanso de la escalera principal del antiguo convento de Santo Domingo de Málaga, convertido en hospicio (6). Por real orden de 21 de enero de 1848 se dispuso que Pedro Marín, comandante militar de Marina de Málaga, pasase a examinar el cuadro para informar sobre su posible traslado a Madrid. El 9 de febrero Marín contestó elevando un informe del experto Carlos de Vega, que hacía hincapié en la necesidad de someter la obra a una restauración a fondo previa al traslado. El 10 de julio del mismo año, el alcalde corregidor de Málaga hacía entrega de la pintura al comandante de Marina, en cumplimiento de una real orden de 15 de junio anterior, conseguida gracias a las gestiones de Mariano Roca de Togores (1812-1889), marqués de Molins y ministro de Marina. Ingresó en agosto del mismo año y finalizó su instalación en el Museo el 24 de abril de 1849 en su marco de madera actual, debidamente

(6) Se desconocen las circunstancias de la llegada de la pintura al convento, por haber desaparecido su archivo histórico durante los sucesos revolucionarios de Málaga en mayo de 1931, al ser incendiado el edificio.

restaurada por el citado Carlos de Vega, a expensas del propio marqués (7). Se expuso en una sección de la sala que ocupaba la secretaría del Palacio o Casa de los Consejos, en la calle Mayor de Madrid, actualmente sede del Consejo de Estado. Su historial a partir de entonces estuvo indisolublemente unido al resto de las primeras colecciones de la institución. Así, en 1853 la pintura fue trasladada a su nueva sede, el Palacio de los Ministerios, antigua casa de Godoy hasta 1807, hoy en día sede del Centro de Estudios Constitucionales, junto al actual Senado, en la plaza de la Marina Española. De allí pasó a la planta baja del nuevo Ministerio de Marina, solemnemente inaugurado el 16 de julio de 1928, planta reservada para albergar los fondos del Museo Naval, donde se conserva desde 1932. Actualmente (2007) el lienzo, amparado por el número de inventario 109, está expuesto en la Sala II, Reyes de la Casa de Austria (1517-1700), en regular estado de conservación, por lo que necesita una restauración a fondo (8).

Sólo cabe añadir que resulta inaceptable que una obra de arte del siglo XVII de tal categoría, rara entre las colecciones del patrimonio histórico español, tan escaso de pintura naval, haya pasado desapercibida a la investigación de tantos visitantes estudiosos de sus salas desde mediados del siglo XIX (9).

Comentando estas inquietudes con mi amigo el arqueólogo e historiador Javier Iván Noriega Hernández, de Nerea Arqueología Subacuática (Málaga), se interesó mucho por el tema, dada la circunstancia, como dijimos, de haber pertenecido el cuadro en su día al convento de Santo Domingo de Málaga, tan unido desde hace siglos a la historia de esta bellísima ciudad. Para estudiar la pintura, la incansable actividad de Noriega se ha concretado en la formación de un equipo dirigido por Marina Romero Contreras, que ha dispuesto de la colaboración de Ana Ros Togores, jefa de la sección de Artes Plásticas y Decorativas del Museo Naval de Madrid; Francisco García Gómez, investigador de la historia de Málaga y su provincia; Enrique Rivada Antich, arquitecto; Rafael Retana Rojano, investigador de las cofradías del Rosario en Málaga; fr. Francisco S. Hermosilla Peña, párroco del convento de Santo Domingo; Alberto J. Palomo Cruz, sacristán de la catedral de Málaga; Encarnación Díaz Álvarez, investigadora especializada en la edad moderna; Juan Antonio Sánchez López, profesor de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga; Enrique Valdivieso González, catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla; Manuel Molina Gálvez, archivero de la Diputación Provincial de Málaga; Rosario Camacho Martínez, catedrática del Departamento de Historia del Arte de la

(7) Archivo del Museo Naval, caja 1518, docs. 43 y 61.

(8) *Catálogo-guía del Museo Naval de Madrid*, t. I. Ministerio de Defensa, 2007, pp. 14-17.

(9) Antonio Méndez Casal, académico de San Fernando, vocal del Patronato del Museo Naval, en una conferencia pronunciada el 16 de noviembre de 1935 sobre la huella artística que ha dejado el combate en el arte, ni siquiera citó la pintura del Museo Naval (MÉNDEZ CASAL, A.: «Lepanto en el Arte», en *Lepanto, IV Centenario de Cervantes y de don Juan de Austria*, vol. III, Museo Naval, Madrid, 1948, pp. 77-102).

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, y Marion Reder Gadow, profesora del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Málaga, entre otros. Javier Iván Noriega me ha facilitado amablemente el resultado de los primeros frutos de la investigación de Marina Romero sobre la parte del cuadro centrada en el retrato de san Pío V, con la pretensión de publicar en su día un trabajo monográfico sobre la pintura, que no cabe duda será de gran interés para el conocimiento del patrimonio artístico español y el de la ciudad de Málaga en particular.

La obra objeto de este somero trabajo es una pintura apoteósica al óleo sobre cinco paños de lienzo cosidos (300 x 536 cm), dedicada a ensalzar la figura del papa san Pío V, probablemente tras su elevación a los altares. En ella se aprecian dos zonas perfectamente delimitadas: la derecha, que ocupa casi las tres cuartas partes de la totalidad del lienzo y representa el combate naval de Lepanto, y la izquierda, centrada en la figura de san Pío V y que muestra al fondo una vista en perspectiva de la ciudad de Málaga y de la costa a levante del puerto.

Empezando la descripción por esta última parte, en primer plano aparece un reclinatorio, en el que está arrodillado san Pío V (1504-1572) orando bajo dosel frente a un crucifijo de marfil y ébano, que al ser representado en escorzo tiene cierto parecido con la tipología propugnada por Cornelio Jansenio (m. 1638) —brazos muy elevados—, posiblemente copia del conservado actualmente en el Museo Diocesano de la catedral de Málaga (10). Un ángel pasa la mano derecha sobre la cabeza del papa, girada a su izquierda. Representa el momento en que Su Santidad, cuando se encontraba en una de las cámaras del Vaticano despachando con el tesorero, monseñor Bartolomeo Bussotto, el cardenal Cesis y otros familiares, según Quarti, citando al padre Alberto Guglielmotti, tuvo una visión de la batalla que en aquellos momentos se libraba en aguas de Lepanto entre las armadas de la Santa Liga y Turquía, a mediodía del 7 de octubre de 1571. En aquella ocasión, el pontífice, con el rostro demudado por la emoción y la mirada pues-



Detalle. Retrato de san Pío V orante y su vista de Málaga.

(10) Si el autor de la pintura pretendió darle una connotación jansenista, no estuvo acertado al incluir este crucifijo en la obra, pues es bien conocido que Pío V, por una constitución fechada el primero de octubre de 1567, condenó las proposiciones de Michel Bay, precursor de la secta jansenista.

ta en el cielo, se dirigió al tesorero y le dijo: «Andate, monsignore, non è tempo di altri affari, ringraziatene Iddio che l'armata nostra, affrontatasi con la nemica, ha guadagnato la vittoria» (11). Suceso notorio que consta como milagro en el proceso de canonización de este papa, pues la noticia real del resultado de la acción llegó a Roma el día 26 de octubre.

Tras la imagen, en segundo plano, a través de un arco se aprecia una terraza, donde un personaje de perfil vestido de obispo contempla la magnífica vista de la ciudad de Málaga y de la costa hacia levante que se extiende a sus pies. Esta figura, que Marina Romero denomina «el personaje transparente», por verse difusas las losetas a través de su vestimenta, lo identifica con fray Manuel de Santo Tomás, obispo de Málaga el 23 de marzo de 1714. Podemos distinguir de arriba abajo el castillo de Gibralfaro, la Coracha, el conjunto de la Alcazaba —que en el lienzo quedaría tapada por la estructura del arco—, el Corral de los Cautivos y las torres de dos edificios principales. El primero, que se aprecia sobre la imagen de la Virgen con cubierta a dos aguas, es posiblemente el convento de la Encarnación, según Marina Romero, mientras que el segundo puede ser, para esta investigadora, el alminar reformado de la antigua mezquita, desaparecido hacia 1730. Entre las dos torres, para Rosario Camacho se distingue una de las fachadas de la catedral, que por estos años iniciaba su andadura histórica como símbolo principal de la ciudad. Un poco más a la derecha del observador se alza imponente un gran torreón cuadrado que bien podría ser la Torre Gorda o «castillo de los Genoveses», no existente en la actualidad, pero cuya fábrica está documentada por las excavaciones realizadas en el lugar durante la última década del siglo pasado, intervenciones arqueológicas que ya nos patentizan puntualmente buena parte del imponente bastión defensivo que aparece reflejado en el cuadro.

De igual forma se encuentra fielmente retratada buena parte del litoral a levante de la ciudad, y una torre almenara —quizá la de San Telmo— en lo que actualmente es la playa de la Caleta; más al fondo, sobre la bahía, los dos montes de San Antón, más conocidos como las «tetas de Málaga».

El pintor ha escogido el convento de Santo Domingo para plasmar en el lienzo una vista privilegiada de la ciudad. No olvidemos la importancia de tal hecho, ya que fue este convento el que impulsó y desarrolló la importante figura de fray Alonso de Santo Tomás, como veremos posteriormente, y el lugar donde se conservó el lienzo motivo de este estudio.

Además, avalan la importancia del convento tanto los dominicos presentes en la comitiva de la procesión como la advocación que preside el escenario de la batalla en la parte superior, donde también figura la Virgen del Rosario, en cuya capilla de Santo Domingo de Málaga aún se la representa para el culto, si bien no en su imagen original —quemada en 1931—. Dicha Virgen es la

(11) QUARTI: *op. cit.*, p. 723; CARRERO BLANCO: *op. cit.*, pp. 209 y 210. Fray Justo Pérez de Urbel calificó el milagro como «pura leyenda» («Lepanto y la devoción del Rosario», conferencia pronunciada en 1936 que figura en el folleto *IV Centenario de la batalla de Lepanto*), a mi manera de ver con ligereza, sin haber examinado el expediente de canonización del pontífice, como hizo el padre Coloma y atestigua Guglielmotti, entre otros.

que en la pintura está siendo procesionada bajo palio en andas portadas por cuatro caballeros precedidos por padres dominicos (recordemos que el papa Pío V Ghislieri pertenecía a esta orden, así como la importante profusión de las hermandades religiosas y de sus piadosas salidas en comitiva por la ciudad de Málaga).

En cuanto a la autoría de esta zona de la pintura, Marina Romero la adscribe al entorno de la escuela malagueña de los siglos XVII y XVIII, relacionada en principio con el hispanoflamenco Miguel Enrique (m. 1647); más concretamente, y como primera hipótesis, al artista Juan Niño de Guevara (Madrid, 8 de febrero de 1632-Málaga, 8 de diciembre de 1698), y en segunda, a Diego de la Cerda (Málaga, 6 de julio de 1674-5 de agosto de 1745), discípulo del anterior, el primero asentado en Málaga desde 1634 junto a fray Antonio Enríquez de Porres, obispo de la ciudad con el nombre de Alonso de Santo Tomás (1664-1692), al cual se encontraba unido por lazos familiares (12).

Juan Niño de Guevara, discípulo de Alonso Cano, junto con su primer maestro, el hispanoflamenco Miguel Enrique, constituyen la más alta jerarquía artística de pintores a lo largo de casi toda la centuria del siglo XVII barroco en Málaga. Acerca de su religiosidad, Palomino nos habla de que era muy dado a la virtud y a la escuela de Cristo. La temática del presente cuadro se enclava en esta acepción. Hombre de vasta cultura y, sobre todo, de profunda espiritualidad, encarna de modo claro «el cristiano viejo del tiempo de los Austrias», con un fervor y una pasión religiosa fuera de lo corriente.

La atribución de esta parte del óleo a la mano de Niño de Guevara está basada en muchos detalles de color, pincelada y tratamiento de las figuras, particularmente en lo que se refiere al ángel que pasa su mano derecha sobre la cabeza del papa, elemento iconográfico muy repetido en las pinturas de este artista. Así lo encontramos en *La Trinidad* de la catedral de Granada, el *San Agustín* de la parroquia del mismo nombre en Córdoba, o *El triunfo de la Caridad* de la malagueña iglesia-hospital de San Julián.

Además, Marina Romero considera la forma de los dibujos, sobre todo en lo referente a los ojos almendrados y las siluetas de los rostros, muy típicos de Niño de Guevara. Igualmente, un dato muy significativo es la utilización de los colores de este pintor, fiel representante de la escuela malagueña del siglo XVII. El uso predominante de los ocres, así como del rojo encarnado, que domina el tercio izquierdo del cuadro, es otra de las principales características. El empleo del color se adueñó de él tras las importantes influencias flamencas recibidas de la mano de su propio maestro, que abanderó la escuela malagueña del mismo siglo. Otro elemento característico es la composición del cuadro, que encaja perfectamente con la utilizada por el autor, y así lo atestiguan algunas de sus pinturas de la citada iglesia de San Julián.

De todos modos, las principales señas de identidad que llevan a la inves-

(12) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Ibarra, Madrid, 1800, t. II, pp. 232-236, y t. III (adiciones del conde de la Viñaza en 1894), p. 191.

tigadora Marina Romero a concretar la posible autoría del cuadro se deben a la coincidencia cronológica de autor y mecenas del convento de Santo Domingo, la obsesión continua que fray Alonso señala en sus constituciones sinodales sobre el tema de la Santa Liga, y la recuperación de la unión de los cristianos, tomando el ejemplo de la batalla de Lepanto, acaecida casi un siglo antes; de ahí la posibilidad del origen conmemorativo de la composición de este cuadro. La existencia probada del crucifijo jansenista entre las posesiones del obispo malacitano es importante, ya que este crucifijo —que ya se encontraba en el testamento de fray Alonso— nos sirve también para fechar y proponernos un arco cronológico al óleo. Igualmente relaciona el cuadro una vez más con la figura de Niño de Guevara, ya que éste sostuvo con el prelado una relación no sólo familiar sino contractual, al realizar algunas de las obras del convento. En suma, conocía abiertamente el ambiente de fray Alonso, cuyo despacho estaba íntimamente relacionado con el espacio que ocupa en el cuadro el punto de orientación del autor, siendo el convento de Santo Domingo la visión del escorzo del cuadro (13).

No obstante lo dicho anteriormente sobre la adjudicación de la obra a Niño de Guevara como primera hipótesis, Marina Romero considera que esta suposición se basa más en motivos históricos que puramente artísticos, pues al estudiar la obra de Guevara en este lienzo encuentra diferencias estilísticas, sobre todo fijándose en la calidad de la figura del papa, superior a lo normal de la producción de Niño. Como san Pío V no fue canonizado hasta el año 1712, Romero adelanta una segunda hipótesis: que un cuadro de estas características no pudo realizarse cuando el personaje retratado era aún mero beato (desde el primero de mayo de 1672), y por ello retrasa la ejecución de la pintura al año 1713 ó 1714, tras la canonización del pontífice, el 4 de agosto de 1712. El único pintor de categoría que trabajaba en Málaga por aquellas fechas era el ya citado Diego de la Cerda, en cuya obra confluyen los coloridos de su maestro Niño de Guevara y las composiciones que realizó y se conservan, como la titulada *Aprobación papal de la Orden de Clérigos Menores*, fresco de la iglesia de la Inmaculada Concepción. Además, la investigadora relaciona la fecha de ejecución de la pintura con el obispo de Málaga fray Manuel de Santo Tomás, que tomaría posesión de su cargo el 23 de marzo de 1714, cuando su antecesor había fallecido el 2 de febrero de 1713, y que cuando se ejecutó el lienzo lo era de Almería; de ahí el identificar el «personaje transparente» de la terraza con este prelado *in pectore*. Por todo ello no está fuera de lugar suponer que esta parte de la pintura sea una obra de taller traza-

(13) PÉREZ DE COLOSÍA Y GIL SAN JUAN, María: *La Málaga del barroco*, vol. II. Editorial Andalucía, Granada, 1984; DIEZ BORJE, José María: *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990; CAMACHO, R. (dir.): *Guía histórico-artística de Málaga*. Editorial Arguval, Málaga, 1992; MORALES FOLGUERA, José Miguel (coord.): *Fray Alonso de Santo Tomás y la hacienda El Retiro*. Benedito, Málaga, 1994; CLAVIJO GARCÍA, Agustín: *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1998.

da y dibujada por Diego de la Cerda y terminada por sus alumnos hacia 1713, como homenaje y recuerdo a la santidad del pontífice Pío V, plasmando en el lienzo alguna de las procesiones conmemorativas que tuvieron lugar en Málaga en aquellas fechas.



Si pasamos a describir las zonas central y derecha del cuadro, puramente navales, la Virgen del Rosario aparece presidiendo el escenario de la acción, y aunque no es de atribución Inmaculada, esta última advocación de la Virgen María asume una extraordinaria importancia tras un largo camino iconográfico. Procede del Apocalipsis: «En esto apareció un gran prodigio en el Cielo, una mujer vestida de sol, y la luna bajo sus pies, y en la cabeza una corona de doce estrellas» (14). Tal es el caso de nuestra pintura. Las 12 estrellas de la corona simbolizan los 12 apóstoles, mientras que la presencia de la luna bajo los pies de la Virgen es un atributo cargado de significado. Si bien la luna rebasa el simbolismo puramente cristiano y se adentra en las más ancestrales creencias humanas, en el caso de este óleo tiene directas relaciones con

el momento de su creación pictórica. Los cristianos españoles de los siglos XVI y XVII, ignorantes de todo el antiguo riquísimo acervo cultural, identificaban tras la batalla de Lepanto que nos muestra el cuadro la presencia del astro como la victoria del cristianismo sobre la Media Luna turca infiel. Si nos atenemos a la forma de representar la luna, generalmente nos aparece de cuarto creciente, a pesar de las indicaciones de Pacheco (15). Los atributos de poder también los encontramos en el Niño Dios, ya que es el verdadero rey del Universo. Éste se encuentra centrado, en su eje, como rey «en minoría de edad». En el siglo XVII las imágenes barrocas eran espléndidas, de dimensio-

(14) *Apocalipsis*, 12,1. Curiosamente, las 12 estrellas y el color azul celeste que figuran en la bandera de la Unión Europea, de clara connotación mariana, fueron impuestas por el católico alemán Conrad Adenauer al decretar su diseño el 8 de diciembre de 1957, día de la Inmaculada Concepción.

(15) «Suelen los pintores poner la luna a los pies desta mujer, hacia arriba; pero es evidente entre los doctos matemáticos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte, que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo. Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna del sol. Y plantada en un cuerpo sólido, como se ha dicho, aunque lúcido, había de asentar en la superficie de afuera».

JOSÉ IGNACIO GONZÁLEZ-ALLER HIERRO

nes naturales, como se observa en la representación, plenas de naturalidad y cuidada policromía; las antiguas esculturas medievales quedaban desfasadas. Obsérvese la caída de su basquiña, acampanada. Otra prenda reseñable es el conocido mantolín, resultado de la evolución de las mangas amplias, llamadas «perdidas», de fines del siglo XVI. Por las características pictóricas —pincelada suelta, predominio del color sobre el dibujo, rostros y manos esbozados—, para Marina Romero esta imagen se puede atribuir al mismo autor de la batalla plasmada a sus pies.



Detalle. La galera real y don Juan de Austria.

Bajo la figura de la Virgen se muestran, representadas en perspectiva y vistas de norte a sur, las escuadras de la Liga y Turquía combatiendo bajo un cielo cubierto. En primer plano, se aprecia a la derecha la que podría ser la galera real de don Juan de Austria, abordada por la proa con la también galera sultana de Piali Alí *pasha*, comandante general de la armada turca. En la primera embestida, esta última, tras disparar la artillería, había metido el espolón hasta el cuarto banco de la española, de tal modo que ambas quedaron firmemente aferradas formando un solo campo de batalla. Es el momento final del sangriento combate entre las dos capitanas, descrito así por un autor anónimo, presente en el célebre suceso, en manuscrito coetáneo conservado en este Museo Naval:

«Así que, combatiendo por más tiempo de hora y media, fue tres veces la real del Turco rendida hasta el árbol, pero con la gente de refresco que de

continuo le entraba fueron los nuestros vueltos a echar fuera, pero el último, como llegase el marqués de Santa Cruz con el socorro de la retaguardia que traía y lo repartiase a donde más le pareció convenir, en breve tiempo se dio tal estrecha a los enemigos que, no pudiendo más resistir a los crueles golpes de los nuestros, fueron muertos y presos todos los de la real [turca], adonde también murió Alí Bajá, del cual afirman algunos turcos que se tomaron esclavos que le vieron degollarse él mismo con sus propias manos, luego que vio perdida su galera, habiendo primero echado a la mar una cajeta pequeña, la cual afirman que era de grandísimo precio porque estaba llena de preciosísimas joyas (no obstante, otros quieren decir que un soldado español le cortó la cabeza y se echó con él a la mar, y nadando, la trajo a Su Alteza [don Juan de Austria], el cual no gustó nada del presente, diciendo qué quería él hacer con una calavera de muerto, y que holgara mucho que se lo trajese vivo)...

»Ganada que fue la galera turquesca, le fue cortada la cabeza a Alí Bajá, y puesta en una pica en la real nuestra, y en la otra quitado el estandarte bárbaro y en su lugar arbolada una cruz (y el estandarte del Turco fue traído a Su Alteza, el cual era una cola de caballo rucio, ympresa [*sic*] que usan los emperadores de la Casa Otomana)» (16).

La galera de don Juan presenta el costado de babor. Para Gervasio de Artiñano, esta galera, y en general todas las representadas en la pintura, reproduce modelos posteriores a los que intervinieron en 1571 (17). Puede que así sea, pero hay que tener en cuenta que desde luego son vistas ideales y se corresponden poco con la descripción de la galera real que hizo Juan de Malara; además, la evolución de este tipo de barco fue tan lenta a través de los siglos que las diferencias debían de ser inapreciables. La popa está ricamente decorada con tallas y pinturas doradas, destacando la carroza, descubierta, sin tendal y rematada por fanal —en realidad eran tres, destacando el central sobre los dos restantes—; en el casco, bajo ella, abre tres portas, correspondientes a las cámaras del consejo y de popa (18); a estribor, y por proa de la carroza lleva firme al costado el estandarte ideal de la Santa Liga, blanco con crucifijo, cuando en verdad era azul, con la imagen de un crucifijo y, debajo, el escudo de las armas papales, de Venecia, del emperador Carlos V y de don Juan de Austria (19). En el árbol de proa enarbola una bandera cuadra blanca

(16) ANÓNIMO: *La batalla naval del señor don Juan de Austria*, con prólogo del almirante Julio Guillén Tato. Ministerio de Marina, Madrid, 1971, pp. 185 y 186, transcripción del manuscrito coetáneo sign. 2438 del Archivo del Museo Naval, ff. 397 y 398.

(17) ARTIÑANO: *op. cit.*, p. XXXVIII.

(18) MALARA, Juan de: *Descripción de la galera real del Sermo. Sr. D. Juan de Austria*. Francisco Álvarez, Sevilla, 1876, pp. 499 y ss.

(19) El estandarte de la Santa Liga que arboló don Juan de Austria a bordo de la galera real en la batalla de Lepanto se conserva en la santa iglesia-catedral de Toledo. Tiene las siguientes dimensiones: longitud, 7,30 m; ancho en la vaina, 4,42 m, y en el exterior, 3,27 m. Es de damasco azul recamado de oro, que remata en punta redonda, todo pintado al óleo, de lazos, ramos y hojas en medio, la imagen de un Santo Crucifijo, y debajo, el escudo de armas de san Pío V; al lado derecho, las de Venecia, y al otro, las del emperador Carlos V; debajo de las

con la cruz de San Andrés, y una flámula carmesí con la imagen de la Virgen del Rosario (realmente eran gallardetes de tafetán azul en el calcés). A proa de la carroza está reunida parte de la gente de cabo que acompañaba al generalísimo de la Liga: Luis de Zúñiga y Requesens, Fernando Carrillo, Luis de Córdoba, Bernardino de Cárdenas, Luis Carrillo, Gil de Andrada, Juan Vázquez de Coronado, Miguel de Moncada, Rodrigo de Mendoza, Luis de Cardona, Juan de Guzmán, Felipe de Heredia y Ruy Díaz de Mendoza, entre otros (20).

Sobre el pasillo de crujía se aprecia en solitario la figura de don Juan de Austria; lleva media armadura con brazales, calzas y botas hasta las rodillas; en el pecho luce una gran joya o condecoración de ocho puntas; cubre las melenas de la cabeza un morrión adornado de penacho de plumas rojas y blancas; sobre el peto cruza la banda encarnada de general; la mano derecha empuña una espada en gesto amenazador, y con la izquierda porta la bengala de mando. Detrás del generalísimo, un padre con hábitos de dominico (21) mantiene un crucifijo con la mano derecha mientras lo señala con la izquierda. Más a proa, sobre el mismo pasillo, destaca la imagen del cómitre, mosqueando con un rebenque o «anguila» las espaldas de la chusma, a la que se aprecia bogando desesperadamente, observándose entre los remeros, tocados con barretinas encarnadas, algunas caras burlescas o socarronas. La proa está materialmente cubierta por la gente de guerra escogida de infantería española y alemana —en la realidad eran 100 hombres—, que abigarrados luchan encarnizadamente con los jenízaros turcos.



Detalle. don Juan de Austria en la galera real.

del papa, las de don Juan de Austria. Todos los escudos van entrelazados con cadenas,,,,,, que simbolizan la unión de las potencias que formaron la Liga (FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *Tradiciones infundadas*. Rivadeneyra, Madrid, 1888, pp. 549 y ss.)

(20) HERRERA, Fernando de: «Relación de la guerra de Chipre y suceso de la batalla naval de Lepanto», en el folleto *IV Centenario de la batalla de Lepanto, homenaje de Mallorca*. Imp. Ministerio de Marina, Madrid, 1971, pp. 109 y 110.

(21) Debe de representar a fray Miguel Servía, confesor de don Juan de Austria, de la Orden de San Francisco de la Observancia y que, por tanto, no era padre dominico (*ibidem*, pp. 3-5).

Por el través de estribor de don Juan se aproxima en su apoyo otra galera española, a juzgar por el estandarte blanco con las armas reales que arbola a estribor de la carroza. Si nos atenemos a los puestos adoptados en el combate, pudiera identificarse con la capitana de Luis de Requesens y Zúñiga, comendador mayor de Castilla y lugarteniente de don Juan. El caballero armado puede representar al capitán Alejandro de Torrellas (22), acompañado a su derecha por otro padre dominico con un crucifijo. La carroza es de estructura descubierta y se halla ricamente decorada. En ambos árboles iza sendas banderas blancas de la cruz de San Andrés y flámulas carmesí con escudos cuartelados.

A estribor de la galera de Zúñiga se aprecia otra que arbola insignias papales —blancas con las llaves de San Pedro bajo tiara pontificia—, la cual puede identificarse como la capitana de Marcantonio Colonna, según el orden de combate preestablecido. Más al fondo se ve una galera avanzada hacia la línea turca con distintivos de Saboya —cruz blanca sobre carmesí—, en el puesto que correspondería a la capitana del conde de Leyni. Mucho más alejado, un grupo de galeras y naves venecianas entremezcladas, y otra nave con bandera de Malta. En la parte superior derecha del cuadro, un escuadrón de galeras cristianas de vela y remo persigue en tropel a parte del ala izquierda turca de Uluch-Alí, que se bate en retirada.



Detalle. Popa de la galera capitana turca, *La Sultana*, y a la derecha, la galera real española.

(22) Requesens iba en la *Real* de don Juan (HERRERA: *op. cit.*, p. 108).

JOSÉ IGNACIO GONZÁLEZ-ALLER HIERRO

Tanto *La Real* de don Juan como *La Sultana* de Alí *pasha* tienen por sus popas y aletas varias galeras que las apoyan con gente de refresco. En la lejanía, bajo la imagen de la Virgen, el ala derecha cristiana de Doria y la izquierda turca de Uluch-Alí se batían encarnizadamente en las postrimerías del combate.



Detalle. Popa de la galera capitana turca, *La Sultana*, y a la derecha, Alí *pasha* blandiendo un alfanje.

Por su parte, a la izquierda en primer plano, la galera real otomana o «sultana» presenta su aleta de estribor, con la carroza descubierta rematada por tres fanales —el de crujía más alto— que llevan debajo sendos escudos con medias lunas en sentidos contrapuestos. El árbol mayor está partido por su medianía. En el trinquete arbola bandera cuadra oscura con media luna y una flámula, decorada al parecer con una cola de caballo o insignia *tug* pintada o bordada (en realidad, llevaba permanentemente en lo alto del calcés un estandarte hecho de hojas doradas, con una media luna en el centro y versículos del Corán) (23). A proa de la carroza se distingue la figura de Alí *pasha*, que luce amplios mostachos, lleva la cabeza cubierta con rica celada rodeada por turbante, va protegido por cota de malla sin mangas, ciñe faja anudada a la

(23) OLESA MUÑIDO, Francisco Felipe: *La galera en la navegación y el combate*, t. I. Madrid, 1971, p. 117.

cintura y calza botas encarnadas de media caña; la mano derecha empuña un alfanje en actitud desafiante. Más a proa, la masa de jenízaros pugna por invadir la real española. Ambas galeras se ven rodeadas por diversas embarcaciones que combaten entre sí y por multitud de hombres en el agua.

Esta zona del óleo que corresponde a la acción naval fue pintada sin duda por la mano de un artista de no señalada calidad, pero ciertamente minucioso y experto para lo que se acostumbraba en las obras de batallas navales producidas por los escasos pintores de la España del siglo XVII, aunque muchos detalles concretos distan de la realidad. Sin embargo, la disposición de las galeras que rodean a la real de don Juan, la de la galera capitana del turco y la de las escuadras que combatieron guarda bastante fidelidad con lo ocurrido en la acción, lo que hace pensar que el autor tuvo presente en el diseño de su obra alguna relación bastante verídica de la batalla, y así lo plasmó en el lienzo. Ni por su formación artística ni por las pinceladas, densas y sueltas, así como por el predominio del color sobre el dibujo y otras características de la pintura cabe adscribir esta parte del cuadro a Niño de Guevara o Diego de la Cerda. Evidentemente es de otra mano.

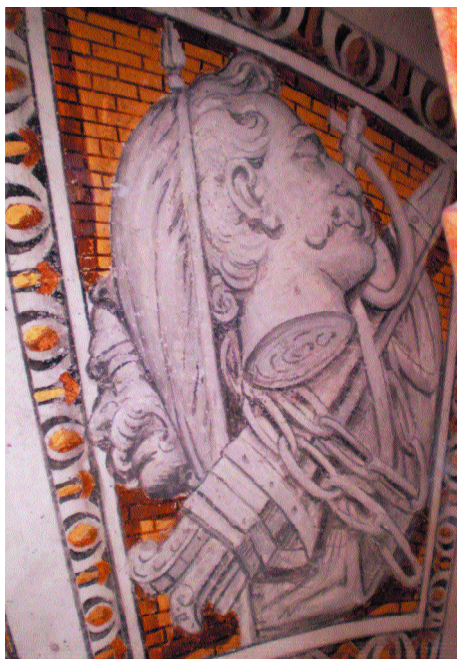
Como dijimos, la obra en su totalidad fue atribuida por Guillén sin fundamento serio a Juan de Toledo (1611-1665), pintor natural de Lorca que pasó a Italia, donde ejerció el oficio de soldado. Sería discípulo de Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), llamado «Miguel Ángel de las batallas», tema al que se aficionó el militar español, particularmente en su vertiente naval (24). Junto a Juan de la Corte (h. 1580-1660) y Enrique Jácome y Brocas (1620-1680), pintor gaditano más conocido con el nombre de Enrique el de las Marinas, fue de los escasos artistas de la escuela de Madrid que durante la segunda mitad del siglo XVII cultivó los lienzos de batallas y más de las navales, género que en España estaba considerado de muy bajo nivel artístico e incluso «vilísimo», como dice Carducho de la pintura de los bodegones (25). Toledo trabajó en Granada y posteriormente en Murcia, ciudad que guarda varias obras sobresalientes de su mano, entre ellas, una *Batalla de Lepanto* encargada para la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo, de la Compañía de Jesús, donde se conserva en la actualidad. Es un óleo sobre lienzo de notables proporciones (218 x 358 cm) y en buen estado de conservación; fue dibujado por Toledo pero pintado al óleo por su amigo Mateo Gilarte (26). Comparando esta pintura con la del Museo Naval, no se encuentran similitudes en la disposición de los buques, ni en la tipología de las galeras —arboladuras, cascos, fanales, banderas, etc.— o en el diseño de los

(24) CEÁN BERMÚDEZ: *op. cit.*, t. V, pp. 50-52.

(25) LASSAIGNE, Jacques: *La pintura española*. Carroggio, S.A. de Ediciones, Barcelona, 1952, p. 70; CAMÓN AZNAR, José: «La pintura española del siglo XVII», en *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. XXV. Espasa-Calpe, Madrid, 1977, p. 440. Según Artiñano, en Totana (Murcia) existe otro cuadro también atribuido a Juan de Toledo (ARTIÑANO, Gervasio de: *La arquitectura naval española*. Madrid, 1920, láminas XXXVII - XLI).

(26) BELDA, Cristóbal: *Mirabilia*. Fundación Cajamurcia, Murcia, 2002, pp. 176-178; CEÁN BERMÚDEZ: *op. cit.*, t. V, p. 51; ARTIÑANO: *op. cit.*, láminas XXXVII - XLI.

detalles que permitan adjudicar a Juan de Toledo la autoría del óleo de batalla naval que estamos estudiando.



La cabeza del decapitado Pialí Alí, *qapudan pasha* de Turquía en Lepanto.

Pintura mural en el palacio de El Viso del Marqués, cedida por el equipo de restauración dirigido por Javier Carrión Barcáiztegui.

A falta de exámenes posteriores más profundos cuando haya finalizado su restauración, o del hallazgo de documentación que pruebe lo contrario, podemos pensar que, eliminado Juan de Toledo, nos encontramos ante una pintura del círculo de Enrique Jácome y Brocas o del hispanoflamenco Juan de la Corte, con fuertes influencias de la escuela genovesa (27). Por otra parte, la preeminencia dada en el lienzo a la intervención de la galera real española y de don Juan de Austria, como muestra la zona naval del cuadro, nos hace inclinarnos aún más por la atribución de la autoría a la mano o al taller de alguno de los dos mencionados, pues los pintores italianos en general y los venecianos y genoveses en particular siempre resaltaron la intervención de los marinos de su patria en el célebre combate. En cuanto a la datación, si nos atenemos a las épocas de actividad de los pintores citados, podemos aventurar que la fecha de ejecución de esta zona naval del cuadro —hacia 1650— es anterior en bastantes años a la parte centrada en la imagen de

san Pío V, que atribuimos a Niño de Guevara o a Diego de la Cerda y, por lo tanto, ésta es un hábil añadido realizado entre la beatificación del pontífice, en 1672, o poco después de su canonización, hacia 1714, siendo esta fecha la más probable.

Iconografía cedida amablemente por Francisco Manuel Palomo, de Fotogestión.

(27) PADRÓN MÉRIDA, Aída: «Combate naval entre cristianos y turcos», núm. 98 del catálogo de la exposición *Carlos V. La náutica y la navegación*, Pontevedra, 2000.