

“Una armada figuraron que venía”: Lepanto como écfrasis en *Los baños de Argel*

Jesús Botello
(University of Delaware)

Sabemos, porque Cervantes nos lo dice en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, que la batalla de Lepanto fue para él “la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos ni esperan ver los venideros” (51). En el notable acontecimiento bélico marítimo, *mutatis mutandis*, perdimos al soldado —su brazo izquierdo quedó inutilizado “de un arcabuzazo”— pero ganamos al futuro autor del *Quijote*. No es de extrañar por tanto que el tema aparezca con relativa frecuencia a lo largo de la obra cervantina. Así, en la primera parte del *Quijote* se narra la historia del Cautivo Ruy Viedma (*alter ego* poetizado del propio Cervantes), que relata de manera detallada y con pericia de testigo presencial el choque bélico entre las dos escuadras, el posterior cautiverio en tierras argelinas y el asombroso rescate llevado a cabo por Zoraida.¹ En una obra posterior, *El Viaje del Parnaso* (1614), el dios Mercurio se condeula del autor-personaje: “Bien sé que en la naval dura palestra/ perdiste el movimiento de la mano/ izquierda” para acto seguido añadir —dado el éxito del *Quijote*— “para gloria de la diestra” (vv. 19-20). En repetidas ocasiones Cervantes inserta alusiones a la batalla de Lepanto, lo cual no debe extrañar, habida cuenta de la trascendencia que el acontecimiento bélico tuvo en el devenir vital de Cervantes y sus contemporáneos.² Aunque un sector de la historiografía moderna ha destacado que el éxito de Lepanto fue más simbólico que real (los turcos reconstruyeron su flota rápidamente en el invierno de 1571-72, y Venecia posteriormente alcanzó una paz por separado a cambio de la cesión de Chipre y un cuantioso pago por indemnizaciones de guerra), lo cierto es que, como Iain Fenlon recuerda, para los contemporáneos “the victory seemed to mark a turning point in the fortunes of Christendom” (24).³ Desde la caída de Constantinopla en 1453 no había habido ninguna victoria significativa de Occidente sobre el cada vez más pujante Imperio Otomano. En definitiva, el triunfo de 1571 fue interpretado en Europa como un posible cambio de inflexión en el equilibrio de poderes en el panorama político y militar del Mediterráneo, y

¹ El Cautivo resalta la importancia psicológica que para la cristiandad tuvo la victoria de Lepanto: “Se desengaño el mundo [el día del triunfo] y todas las naciones del error en que estaban, creyendo que los turcos eran invencibles por el mar...” (454). Campos recuerda que el biógrafo de Felipe II, Cabrera de Córdoba, utiliza en su biografía de Felipe II (1619) palabras similares a las del autor alcalaíno: “La victoria mayor,” afirma Cabrera de Córdoba, “que en el mar jamás alcanzaron los cristianos rompió la potencia del turco, tenida por invencible y sus fuerzas por insuperables della”. Para el citado historiador, esto es prueba de que ambos autores leyeron el informe del almirante de las galeras pontificias, Marco Antonio Colonna, redactado inmediatamente tras la batalla (17).

² Gaylord se pregunta por qué Cervantes no compuso una obra dedicada por entero a la batalla, especulando que: “Acaso el número elevado de obras contemporáneas dedicadas a la batalla naval, que incluía la célebre *Canción* herreriana, la *Relación de la guerra de Chipre*, y *Sucesso de la Batalla Naval de Lepanto* (1572) del sevillano, y *La Austriada* de Juan Rufo (1584), elogiada por Cervantes en varias ocasiones, le dejaría poco espacio para elaborar por extenso su propia visión del triunfo cristiano” (25).

³ Este estudio subraya cómo antes y después de la crucial contienda hubo una enorme campaña literaria e iconográfica que tenía como fin alentar a las fuerzas del occidente y desprestigiar a la Sublime Puerta: “The crude visual symbols representing Venice, the Empire and the Papacy as well as their common enemy had become ubiquitous” (24). Esta operación ideológica no terminó tras la batalla en sí. Por eso, comentando el caso de la campaña orquestada tan sólo en Venecia, Fenlon afirma que de las prensas venecianas surgió “a torrent of poetic anthologies, paraphrases of the psalms, accounts of the action, and cheap woodcuts showing the battle at its height” (25).

celebrado por tanto “in every possible medium” (Strunck 9).⁴

De entre los estudios modernos dedicados al tema de Lepanto en Cervantes, resulta sorprendente que ninguno se haya ocupado de la recreación del motivo que se lleva a cabo en *Los baños de Argel*.⁵ Esta alusión dentro de la obra a la famosa batalla puede leerse como una éfrasis alusiva basada en representaciones pictóricas del encuentro (en particular la llevada a cabo por el Veronés), cuya principal función es recordar el evento y sugerir de manera indirecta una acción armada contra Argel por el gobierno de Madrid. Lepanto fue utilizado como un eficaz instrumento ideológico contra la Sublime Puerta, y alrededor de este suceso se creó un aparato propagandístico político-religioso que asociaba a Felipe II con personajes clave en la historia del cristianismo: Cristo y la Virgen de las Victorias —luego hecha del Rosario. Además, el suceso naval se incorporó a la ideología mariana post-tridentina, en clara oposición al proceso reformista que se estaba dando en el norte de Europa. Por tanto, aquí Cervantes se hace eco de este discurso oficial de la Contrarreforma, pero desplazando y trastocando los términos de la ecuación imperial: no es el poderío bélico hispano el que rescata a los cristianos, sino la representación de una musulmana convertida al cristianismo, Zahara, la que intercede por ellos y, junto a la inestimable ayuda de los frailes, los libra de las cadenas de la esclavitud.

En la tercera jornada de *Los baños de Argel*, uno de los moros encargado de custodiar a los prisioneros es el que le da la noticia a los cristianos: “Grande armada han descubierto por la mar” (205).⁶ Atónito ante la nueva, el pastor Guillermo no concede crédito a las palabras del moro, pues con razón dice que “no ha mucho que en España no había ninguna nueva de armada” (205). No obstante, el moro jura y perjura que “más de trescientas galeras” ya flanquean las costas argelinas, por lo que el cariacontecido se rinde a la evidencia de lo relatado por su captor, y así, concluye: “Quizá por encantamiento aquesta armada se ha hecho” (205). Justo en ese momento entra en escena el guardián bají, quien confirma lo contado por el moro y además explica con detalle la extraña aparición:

“Salió el sol esta mañana, / y sus rayos imprimieron en las nubes tales formas,/ que, aunque han mentido, las creo. / Una armada figuraron que venía a vela y remo por el sesgo mar apriesa, a tomar en Argel puerto [...]. Tal hay que dice haber visto /a vuestro

⁴ Mínguez recalca en el gran número y lo espectacular de las celebraciones: “La victoria de Lepanto provocó inmediatamente una explosión de júbilo popular en la Europa católica, e incluso en ciudades protestantes, como Londres. Los festejos y celebraciones se sucedieron por todo el continente. Baste como ejemplo que una pequeña villa mediterránea como Castellón organizó vuelo de campanas, *Te Deum*, procesiones, diversiones e incluso la representación de una naumaquia en torno a una fortaleza en la plaza Mayor” (258).

⁵ Los estudiosos han considerado que la obra, a pesar de representar un testimonio fidedigno de lo acontecido durante el cautiverio del escritor en Argel, posee un cierto tono cómico que —deducimos— no haría “apropiado” incorporar tan magno suceso bélico. Así, para Jean Canavaggio, *Los baños* representan “un incontestable valor de testimonio” (70). No obstante, matiza su opinión, señalando que Cervantes somete la realidad histórica vivida a un proceso de reelaboración poética. En la misma línea argumentativa de Canavaggio apunta Joaquín Casaldueiro. El erudito señala cómo la temática de *Los tratos* gira en torno a dos temas, el espiritual y el político, relacionados con la caridad cristiana —salvar el alma— y humana —rescatar a los cautivos. Sin embargo, le niega este contenido ideológico subversivo a *Los baños*, puesto que es una obra “[T]oda ella está envuelta en una luz pura e íntimo contento” (78). Esto debe ser matizado, puesto que episodios como el de la visión de la armada que tienen los moros, las numerosas alusiones al dinero y a la limosna en la obra como único medio para rescatarse, y el que dos personajes sean martirizados en *Los Baños* —el renegado Hazén y el niño Francisquito—, revelan sin ambages la crítica cervantina ante el abandono oficial de los cautivos olvidados en Argel por parte de una monarquía demasiado enfrascada en asuntos europeos y ultramarinos, hechos y actitudes muy alejados de lo que Casaldueiro califica como “luz pura e íntimo contento”.

⁶ Citamos *Los baños de Argel* según la edición de Jean Canavaggio.

profeta muerto/ en la gavia de una nave, en una bandera puesto [...]. Por estas formas que el sol/ ha con sus rayos impreso/ en las nubes, ha en nosotros/ otras mil formado el miedo./ Pensamos que ese don Juan, cuyo valor fue el primero / que a la otomana braveza / tuvo a raya y puso a freno, venía a dar fin honroso al desdichado comienzo / que su valeroso padre/ comenzó en hado siniestro”. (130-1)

Tras relatar la fantástica visión, el guardián suelta un escueto: “Ya el sol deshizo la armada, volved a hacer vuestros juegos” (131), que pone fin a las esperanzas de que efectivamente se estuviese llevando a cabo un ataque a Argel por parte de tropas españolas.

El episodio ha merecido cierta atención por parte de los estudiosos, que se han acercado al asunto desde ópticas diversas. Jean Canavaggio afirma que, a diferencia de *El trato de Argel* (1580) y como consecuencia de la nueva política mediterránea de los Austrias, el contenido de la acción de *Los baños* “se hace eco del desmoronamiento de los sueños épicos del período anterior” (42). Además, en su edición de *Los baños*, relaciona la frase “vuestro profeta muerto” con una figura de Jesucristo que ondeaba en la bandera de la Santa Liga (180). Por otra parte, en otro lugar de su estudio, Canavaggio sostiene que el episodio “parece remitir directamente a un acontecimiento señalado y comentado por historiadores modernos” (22). Canavaggio se refiere a un estudio de Carlos Rodríguez Joulia-Saint-Cyr que relata un suceso histórico ocurrido en Argel en 1601. Parece que varias personas juraron haber visto la armada dispuesta por Felipe III acercándose a Argel, lo que hizo que cundiese el pánico en la ciudad. Según esto, parece inferirse que Cervantes podría haberse hecho eco de este hecho para su representación textual en *Los baños*.

Las opiniones de estos eruditos han permitido clarificar el problema genéticamente planteado, aunque no resuelven completamente el enigma. Porque si seguimos la tesis de Schevill-Bonilla y sus seguidores, que afirma que la fecha de redacción de *Los baños* es anterior a 1587, entonces adscribir este pasaje cervantino a un suceso ocurrido en 1601 queda automáticamente invalidado. Incluso si aceptamos la teoría de Cotarelo Valledor, que sustenta una fecha de composición igual o posterior a 1606 (232), esto no explicaría de forma satisfactoria por qué Cervantes decidió incluir dicho suceso histórico en la pieza teatral. Por otro lado, el análisis de Canavaggio, aunque enclavado en las circunstancias históricas, peca por simple, pues parece atribuir a la pluma cervantina una mera labor de cronista de la política oficial del momento.

La primera cuestión es dilucidar si la imagen evocada en *Los baños* se refiere a la batalla de Lepanto o no. La mención del guardia a “ese don Juan” apunta sin ambages a don Juan de Austria, hijo bastardo de Carlos V y hermanastro de Felipe II, pues efectivamente, era el que estaba al mando de la flota cristiana en Lepanto. Se lo describe además como “el primero que a la otomana braveza tuvo a raya y puso a freno”, lo que se comprende si tenemos en cuenta que justo antes de ser investido comandante supremo de la armada, don Juan de Austria venía de las Alpujarras, donde venía de sofocar la rebelión de los moriscos de Granada.⁷ Asimismo, Cervantes suministra otro detalle por boca del guardia, quien afirma que había testigos que afirmaban haber visto “a vuestro profeta muerto en la gavia de una nave, en una bandera puesto”. Este dato confirma de manera definitiva que la referencia se trata de Lepanto. Hugh Bicheno, quien ha estudiado en profundidad todo lo relacionado con la famosa batalla en *Crescent and*

⁷ Parece que su actuación fue determinante en la victoria del ejército castellano. Henry Kamen comenta que cuando don Juan toma el mando de la campaña contra los rebeldes moriscos (abril de 1569), el conflicto había alcanzado tal magnitud que se temía que se expandiese a Valencia y Aragón (1997, 129).

Cross: The Battle of Lepanto 1571 afirma que en la galera capitaneada por Don Juan, La Real, había un crucifijo izado junto al palo mayor, y encima una bandera enviada a don Juan por el papa, “con Cristo en brazos del papado, España y Venecia” (258). Cervantes, por lo tanto, suministra en el pasaje información sobre varios pormenores de la batalla que se ajustan tan fielmente al hecho histórico que sólo pueden proceder de un testigo presencial.⁸ Posteriormente cita el guardián bají el “desdichado comienzo que su valeroso padre comenzó en hado siniestro” que alude al desastre sufrido en Argel, en 1541 por la armada de Carlos V.⁹ Por último, el guardián bají recalca al comienzo de su relato en que la armada parece haberse formado por los rayos solares deflactados en la superficie marítima. No hay duda de que el fragmento en una alusión efrástica a Lepanto.

Una éfrasis cervantina de la batalla de Lepanto

Es posible argüir que la misteriosa alusión de *Los baños* pueda explicarse como una éfrasis de Cervantes de la batalla de Lepanto. La éfrasis (término procedente de la retórica clásica, donde era sinónimo de *descriptio*) es un procedimiento que consiste en una pausa en la obra literaria para describir un objeto, especialmente una obra de arte. Al principio el término designaba simplemente la representación de cualquier objeto, pero con el tiempo vino a concretarse como la descripción de obras de arte. El primer ejemplo conocido es la clásica descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* (1988, 2.223-33; 18.478-608), y posteriormente fue usada con profusión por Virgilio, Terencio y otros escritores clásicos. En cuanto al Siglo de Oro, De Armas recuerda que durante el Renacimiento y el Siglo de Oro la técnica de la éfrasis amplió sus usos y significados (2013, 61). Como afirma dicho estudioso, durante este período la literatura estaba con frecuencia dotada de un fuerte componente visual, puesto que se pensaba que existía una relación entre escritura, visualidad y memoria (2004, 7).¹⁰ Por otra parte, además de la influencia notoria de la literatura y la tratadística italianas, debe apuntarse el impacto que las doctrinas de Trento tuvieron en el arte español de la época.¹¹ Antonio Sánchez Jiménez resume de manera elocuente la importancia del procedimiento en la literatura aurisecular: “la éfrasis no constituye un mero adorno retórico al servicio del lucimiento del escritor: funciona más bien como un recurso literario de pleno derecho mediante el que el escritor concentra en pocas líneas un aspecto fundamental del texto” (124). A continuación señalaremos aspectos coincidentes entre las representaciones pictóricas de la batalla y la reelaboración verbal efectuada por Cervantes en *Los baños*.

⁸ Tras cotejar la historia del cautivo Ruy Viedma y los documentos escurialenses, el historiador Campos y Fernández de Sevilla ha llegado a la conclusión de que “el relato que D. Miguel pone en labios de este personaje se ajusta fielmente a la verdad histórica, con tanta precisión, que esa información sólo podía partir de un testigo presencial” (13).

⁹ Según Elliott, es a partir de entonces, cuando Carlos V se vio completamente absorbido por los problemas europeos y los españoles no pudieron hacer más que mantener sus posiciones en África. “Su política de ocupación limitada” afirma el historiador inglés “entrañó el fracaso en la empresa de asegurarse una influencia real sobre el Moghreb” (51-52).

¹⁰ Como afirma Sánchez Jiménez: “los artistas españoles defendían, malinterpretando a Horacio, que la pintura debía ser como la poesía y viceversa, “ut pictura poesis” (2009, 69).

¹¹ Pascual Molina informa: “Pintura y escultura se verán tremendamente afectadas por las resoluciones del Concilio de Trento y su decreto sobre las imágenes, dictado en la sesión XXV (3 Y 4 de diciembre de 1563), donde se resalta el valor didáctico y de mover a piedad de estas obras” (155).

Durante mucho tiempo después de la victoria cristiana, Lepanto continuó siendo un tema favorito entre numerosos artistas,¹² principalmente porque los turcos continuaron siendo una amenaza para Europa y porque el episodio estaba teñido de contenido religioso-providencialista, ya que a nivel oficial y popular se creía que la victoria se había efectuado en parte gracias a la intervención mediadora de la Virgen María (Strunck 9). Las representaciones iconográficas leparentinas fueron frecuentes —como es natural— en las cortes vaticana, veneciana y española, las tres potencias principales de la Santa Liga, que aspiraron a aprovecharse ideológicamente del gran triunfo militar (Mínguez 264). Las representaciones pictóricas de la batalla de Lepanto se dividen *grosso modo* en dos tipos, las realistas y las simbólicas. En las primeras, se suelen enfatizar elementos más o menos veraces de la contienda, como la geografía del golfo de Lepanto y el número, disposición o el movimiento y la decoración de los barcos,¹³ mientras que en las segundas abundan, además de dichos detalles realistas, elementos simbólicos y figuras alegóricas, que suelen resaltar la intervención divina en la victoria de la flota cristiana. En particular, los artistas suelen destacar cómo la luz protectora que emana de Cristo y de la Virgen María escudó a la flota de la coalición católica de la Santa Liga. En ocasiones incluso se incluyen flechas ardientes (a modo de rayos jupiterinos) que son lanzados por las figuras celestiales contra la escuadra turca. Debe notarse que las representaciones simbólicas de la contienda en la que figuras mitológicas y divinas deciden la batalla aparecen tempranamente y son más numerosas que las de tipo realista (Mínguez 263).

Un buen ejemplo de representación simbólica que Cervantes habría podido ver (pues se encontraba en Italia en esos años) está constituido por los frescos de Giorgio Vasari comisionados por el Papa Gregorio XIII poco después de la batalla. Se trata de dos composiciones para la Sala Regia del Vaticano, destinadas precisamente a la sala de recepción de reyes y embajadores europeos (Mínguez 263). En una de ellas, puede observarse el choque de las dos escuadras y a los lados figuras alegóricas cristianas de las potencias implicadas y de la Muerte.¹⁴ En la más espectacular de las pinturas, observamos la intervención divina en la parte superior izquierda: las nubes se separan y Cristo, san Pedro, san Pablo y un grupo de ángeles atacan con dardos incendiarios a la escuadra otomana. En la parte superior derecha de la composición vemos a unos demonios intentando escapar de la aniquilación. Debajo a la izquierda una alegoría de la Fe sentada sobre unos prisioneros turcos es coronada por un angelito con el laurel de la victoria. No hay duda de que la flota cristiana está protegida por las fuerzas celestiales, lo que demuestra la superioridad de su fe. De acuerdo con Mínguez, “[E]sta maniquea composición fue reproducida en una estampa romana de 1572 por Giovanni Battista Cavalleriis, que permitió difundir la lectura milagrosa de la batalla que plasmó Vasari” (264). Es interesante recalcar cómo Vasari muestra que los cristianos son moralmente superiores a los

¹² El tema de la victoria de Lepanto resultó en una oleada de pinturas que recordaban el suceso. Campos y Fernández de Sevilla cita: “Los ciclos de Vasari (Palacio Vaticano), Cambiaso (Escorial); los frescos de los palacios ducal de Venecia y de Roma; la rica colección de tapices de la galería Doria de Roma; obras de Tintoretto, Broncino, Veronés, Monleón, Monleón, Francioli, Micheli, Vicentino, Calamosta, Noveli, Vicelio, Luna, etc”. (21) Esto es prueba de la importancia y difusión que el tema tuvo en la psicología colectiva de la época. Fernando Checa apunta asimismo cómo el Rey Prudente se preocupó por crear una mitología visual en torno a ella (192).

¹³ Mínguez comenta sobre dichas representaciones realistas: “Esta manera pretendidamente veraz de representar el combate, desprovista de artificios propagandísticos y simbólicos, tuvo su continuidad, y así la encontramos por ejemplo en la Galería de los Mapas de la Ciudad del Vaticano, en una pintura anónima del National Maritime Museum Greenwich (Londres), o en la representación ya dieciochesca que realizó Sebastián de Caster” (263).

¹⁴ Las figuras alegóricas es la primera pintura de Vasari están situadas en la parte de abajo de la composición, muy diferente de la éfrasis de Cervantes, en las que los rayos de sol forman el espejismo de la armada.

turcos: en el centro de la imagen, varios soldados de la Santa Liga ayudan a rescatar a un grupo de los suyos que se está ahogando, mientras que los turcos huyen sin preocuparse de los compañeros. También tecnológicamente, pues los turcos, aunque más fuertes y musculados, carecen de armadura y están armados únicamente de arco y flechas, pereciendo fácilmente ante el fuego de los arcabuces cristianos (Strunck 222).



Figura 1. *Batalla de Lepanto*, por Giorgio Vasari.
Sala Regia del Vaticano. Art Resource, NY.

En España, Felipe II comisionó a Luca Cambiaso una serie de siete cuadros que representaban los principales acontecimientos de la batalla. Se compone de: *La salida de la Armada cristiana del Puerto de Messina*, *La Armada cristiana sale al encuentro de la del Turco*, *Las dos armadas en línea de batalla*, *El abordaje*, *Retirada de los restos de la armada turca* y *El regreso de la Armada vencedora*. En varias de estas composiciones se incorporan alegorías y dioses paganos como la Fama, Neptuno, Victoria, Fortuna y Belona. De Armas conjetura que Cervantes podría haber visitado el Escorial con motivo de la inclusión de los cuadros de Cambiaso sobre la batalla de Lepanto, “something that would be of great interest to Cervantes as a participant in the battle” (2006, 110). Aunque esta explicación es plausible, no parece probable que Cervantes se haya inspirado para su éfrasis de *Los baños* en las representaciones de Cambiaso. Mientras que en versiones como las de Vasari y el Veronés (que comentaremos a continuación) las figuras alegóricas son protagonistas de las composiciones y resuelven la batalla, en las propuestas de Cambiaso las entidades simbólicas/alegóricas parecen limitarse a presidir de una manera pasiva la victoria de la flota cristiana, sin interceder en absoluto en los hechos.



Figura 2. Luca Cambiaso. *La batalla de Lepanto*.
Monasterio de El Escorial. Lessing Images.

Dentro de las numerosas representaciones simbólicas existentes sobre la batalla, quizá la más relevante desde un punto de vista artístico y la más cercana a la escena imaginada por Cervantes sea la *Alegoría de la Batalla de Lepanto* (1573) del Veronés. La flota cristiana aparece cubierta por los rayos protectores de la Virgen de la Victoria, después hecha del Rosario, y acompañada de san Pedro, san Marcos y san Juan representando al Papado, Venecia y España. Los tres parecen estar implorando a la Virgen que interceda por la flota cristiana. A su lado, santa Justina y una figura de blanco que simboliza a Venecia. Detrás de estas figuras aparece un coro de ángeles que están tocando instrumentos musicales. La composición del Veronés es la que más enfatiza la intervención divina en los hechos. En primer lugar, la parte superior en el que están situadas las figuras alegóricas acapara la atención del espectador, mediante el uso de colores más vivos y las proporciones relativamente mayores de las figuras con respecto a los barcos. Además de la batalla física, en la composición se sugiere una pugna de tipo espiritual, sugerida mediante un asombroso juego de luces. En la parte izquierda de la composición aparece un rayo de luz que baja de entre las nubes para iluminar (ayudar) a la sección cristiana, mientras que las nubes de la derecha (situadas sobre los otomanos) tienen un color negro (anunciando una tormenta, alegoría seguramente de la oscuridad religiosa de la religión musulmana) y proyectan oleadas de rayos oscuros sobre el grupo de barcos otomanos. Con el fin de hacer más explícita la idea de la ayuda divina, uno de los ángeles, en la parte superior derecha, lanza dardos incendiarios a la flota otomana. Existe un sorprendente paralelismo entre la descripción cervantina de la armada, originada por la luz de Cristo, y la imaginada por el Veronés. Aunque debamos pensar en una éfrasis alusiva, —una que no hace referencia a una obra de arte en particular— es posible que Cervantes, de quien sabemos con seguridad que estuvo en Venecia, viese esta obra del artista veneciano, habida cuenta de la importancia que Lepanto tuvo en su vida y de la indudable calidad pictórica de esta representación.¹⁵ El guardián bají enfatiza la

¹⁵ Hay una *laudatio* a Venecia en *El licenciado Vidriera*: Tomás Rodaja “fue a Venecia, [...] Parecióle que su riqueza era infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres, y,

importancia de la luz en su relato de la aparición fantasmal: dice que los rayos del sol crearon el espejismo de la armada sobre la superficie del agua. La semejanza con los juegos de luz elaborados por el Veronés es sorprendente.



Figura 3. *La batalla de Lepanto*, por Pablo Veronés. Gallerie dell'Accademia, Venecia. Art Resource, NY.

Ahora bien, en estas representaciones alegóricas (especialmente en la versión del Veronés) la Virgen suele ser la protagonista casi absoluta de la batalla. Aunque en la éfrasis cervantina no hay mención alguna de la Virgen, puede argüirse que Lepanto y su representación textual en *Los baños* están unidas simbólicamente al personaje femenino principal: Zahara. Esta encarna la representación de Nuestra Señora del Rosario, la matrona que, según el Papa Pío V, había otorgado la victoria a la flota cristiana. Desde el principio de la obra se establece con claridad meridiana su asociación con la Virgen María: así lo explica la propia Zahara en la carta que hace llegar a los cristianos, en la que explica que se convirtió al cristianismo por las enseñanzas de una cristiana cautiva que tuvo su padre. Además de amamantarla, le inculcó el amor a la Virgen María. “Díjome la cristiana que Lela Marién, a quien vosotros llamáis Santa María, me quería mucho” (78). Tras leer el papel de Zahara, don Lope le pregunta a Vivanco su opinión sobre el extraordinario suceso. La respuesta de éste no deja lugar a dudas sobre la relación religiosa con la protectora divina: “Que el cielo/ se nos descubre en la tierra/ en este tan santo celo” (78). Al final de la obra, la muchacha declara con candidez a Lope que no la vuelva a

finalmente, toda ella en sí y en sus partes digna de la fama que de su valor por todas las partes del orbe se estiende, dando causa de acreditar más esta verdad la máquina de su famoso Arsenal, que es el lugar donde se fabrican las galeras, con otros bajeles que no tienen número” (50-1).

llamar Zahara: “Ya no Zara,/ sino María me llamo” (155). Hay que tener en cuenta que en la época el culto de Nuestra Señora de la Victoria (cuyo estandarte estaba en la galera capitaneada por Don Juan de Austria) se había fusionado con el de Nuestra Señora del Rosario. Víctor Mínguez apunta que “Pío V declaró el aniversario de Lepanto festividad de Nuestra Señora de la Victoria, y dos años después Gregorio XIII, sucesor de Pío V, lo cambió por Nuestra Señora del Rosario” (260). La iconografía de Lepanto incorporará con frecuencia a la Virgen del Rosario, a la que se responsabiliza por la victoria en la batalla. Esta importancia de la figura de Zahara como imagen de la Virgen se puede relacionar con lo expuesto por el historiador Henry Kamen (1998). Este estudioso analiza el auge de la devoción mariana post-tridentina y su relación con la Contrarreforma: “Un efecto de la piedad tridentina fue que provocó un notable aumento de la devoción a la Virgen María, que surgió por todas partes como patrona e intercesora universal” (136). Según Kamen, el éxito de Lepanto tuvo un efecto inmediato en la devoción del rosario, ya la victoria cristiana fue: “[A]tribuida desde el primer momento a Nuestra Señora del Rosario pues se combatió el día de su festividad, el 7 de octubre” (136).¹⁶ No debe ser una coincidencia que en el tercer acto de *Los baños* (149) a Zahara se le caiga un rosario de las manos (el cual le ha sido regalado por Constanza): se está sugiriendo un paralelismo entre la muchacha (que ayudará a rescatar a los cristianos) y la Virgen del Rosario (que según *vox poluli*, intercedió a favor de la flota cristiana). Cervantes, que en tal alta estima tuvo siempre su participación en Lepanto, que tantos detalles históricos fidedignos había ofrecido en la historia del cautivo, debía estar al tanto de que el papa dominico Pío V había puesto a la flota cristiana bajo la protección de la Virgen del Rosario, y que se había atribuido la aniquilación de la armada otomana a la intercesión de esta Virgen. Es difícil creer que un observador tan fino como él desconociese este aparato de propaganda que surgió en torno a la célebre batalla. Cervantes recoge el motivo tridentino del rosario, asociándolo a la victoria en el rescate de los cautivos cristianos y a la conversión al cristianismo. Esto es lo que simboliza la ambivalente figura de Zahara, quien es—recordémoslo—una musulmana convertida. Sin embargo, aquí la visión de la batalla de Lepanto no logra absolutamente nada. “Ya el sol deshizo la armada; volved a hacer vuestros juegos” (132) dice el guardián. Todo ha sido un espejismo. No obstante, una sensación ambivalente permanece en el espectador/lector tras el enigmático pasaje. Si una simple visión ha logrado impactar de ese modo a todo Argel, ¿Qué no lograría el envío de una flota de verdad, parece insinuar un Cervantes partidario de la acción armada?

La historiografía moderna ha destacado que el éxito de Lepanto fue más simbólico que real, ya que los turcos reconstruyeron su flota rápidamente en el invierno de 1571-72, y Venecia posteriormente alcanzó una paz por separado a cambio de la cesión de Chipre y un cuantioso pago por indemnizaciones de guerra.¹⁷ Sin embargo, en la época de Cervantes y sus contemporáneos españoles y europeos, la victoria de Lepanto se consideró una hazaña militar y psicológica de máxima importancia. “The explosion of fervor in the autumn of 1571” señala Roger Crowley con concisión “signaled a belief that the balance of power might be starting to tilt” (286). Es en este contexto donde tenemos que leer la visión de Lepanto, y por extensión *Los baños de Argel*. Cervantes rememora (a través de una narración hecha por un musulmán)

¹⁶ Más adelante Kamen cita el auge de la devoción mariana en la región española que más capital había invertido para sufragar la empresa, por su proximidad geográfica con el enemigo. “Cataluña, desde donde había zarpado el contingente español, se consideró particularmente en deuda con la Virgen, y después de 1571 hubo numerosas dedicaciones al Rosario” (138–39)

¹⁷ Es la tesis formulada en un principio por Braudel y seguida posteriormente por numerosos especialistas, entre otros Hess y Joseph Pérez.

mediante una éfrasis la batalla que sirvió para cambiar la percepción sobre la imbatibilidad naval del imperio otomano, al tiempo que parece insinuar así una preferencia por una nueva acción armada que libere a los cautivos de Argel.¹⁸ Por último, prepara un argumento en el que no es el poderío bélico hispano el que rescata a los cristianos, sino la representación de la Virgen del Rosario, Zahara —y por supuesto “los dineros” de su padre y la inestimable ayuda de los frailes. La “victoria” es de nuevo responsabilidad de la Virgen, pero no a través de las armas, sino de la astucia de una renegada musulmana, en un sorprendente paralelismo con la inscripción que lleva el cuadro de la batalla que hizo pintar el Senado de Venecia, y que rezaba: *Non virtus, non duces, non armas, sed Maria Rosarii nos fecit* (Grente 166).

¹⁸ En la tercera jornada de *El trato de Argel*, “dos muchachillos moros” se mofan de dos esclavos cristianos, recordándoles que el héroe de Lepanto, don Juan de Austria, no podrá rescatarlos: “Don Juan no venir; acá morir”. A esto responden los esclavos: “Vendrá su hermano, el ínclito Filipo, /el cual, sin duda, ya venido hubiera/ si la cerviz indómita y erguida /del luterano Flandes no ofendiese tan sin vergüenza a su real corona” (61). Cervantes “justifica” así el olvido de Felipe II de los cautivos de Argel. La historia confirma la frase de los esclavos. El historiador Geoffrey Parker señala como, en opinión del rey, encontrar una solución inmediata y permanente al conflicto holandés constituyó una tarea urgentísima. El mismo Felipe II lo confiesa en una carta: el asunto de los rebeldes protestantes en los Países Bajos es “la más grande e importante empresa que he podido o podré tener que resolver” (cit. en Parker 132). El texto de *El trato* cita muchas veces al Rey Prudente, como si Cervantes confiase en que finalmente se decidiese a enviar una armada a Argel. En cambio, ni una sola vez aparece su figura en *Los baños*, como si Cervantes hubiese abandonado la esperanza de una intervención armada.

Obras citadas

- Bicheno, Hugh. *The Crescent and the Cross: The Battle of Lepanto 1571*. London: Cassell, 2003.
- Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier “Cervantes, Lepanto y El Escorial (nueva interpretación de la historiografía clásica sobre la relación existente entre la batalla naval y el monasterio, a la luz de los documentos de la época y del propio testimonio de Cervantes)”. En Antonio Bernat Vistarini ed. *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2001. 3-24.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge: un théâtre a naître*. Paris: Presses universitaires de France, 1977.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*. Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998. 2ª ed. 2 vols + CD.
- . Francisco Rodríguez Marín ed. *Viaje del Parnaso*. Madrid: C. Bermejo, 1935.
- . Harry Sieber ed. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1990.
- . Florencio Sevilla Arroyo & Antonio Rey Hazas eds *El trato de Argel*. Vol. 2. *Obra completa de Miguel de Cervantes*. Madrid: Alianza, 1996.
- Cotarelo Valledor, Armando. *El teatro de Cervantes: estudio crítico*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- Crowley, Roger. *Empires of the Sea: The Siege of Malta, the Battle of Lepanto, and the Contest for the Center of the World*. New York: Random House, 2008.
- De Armas, Frederick. “¿Es éste Adonis?” La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega”. *eHumanista* 24 (2013): 60-79.
- . *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. Toronto; Buffalo: U. of Toronto P., 2006.
- . *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Lewisburg, Penn: Bucknell UP, 2004.
- Elliott, John H. J. Marfany tr. *La España imperial: 1469-1716*. Barcelona: Vicens Vives, 2005.
- Fenlon, Iain. “Lepanto and the Arts of Celebration”. *History Today* 45 (1995): 20-34.
- Gaylord, Mary Malcom. “El Lepanto intercalado de *Don Quijote*”. En Antonio Bernat Vistarini ed. *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2001. 25-36.
- Grente, Joseph. *El Papa de las grandes batallas: San Pío V*. Bilbao: Ediciones Paulinas, 1967.
- Kamen, Henry. *Cambio cultural en la sociedad del Siglo De Oro: Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- . *Philip of Spain*. New Haven Conn.: Yale UP, 1997.
- Mínguez Cornelles, Víctor. “Iconografía de Lepanto: arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y simbólica”. *Obradoiro de historia moderna* 20 (2011): 251-280.
- Parker, Geoffrey. *The Grand Strategy of Philip II*. New Haven Conn.: Yale UP, 1998.
- Pascual Molina, Jesús Félix. “Pintura, mimesis y fama en el *Quijote*: Cervantes y la teoría artística”. En Sara M. Saz ed. *400 años de Don Quijote. Pasado y perspectivas de futuro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006. 155-167
- Sánchez-Jiménez, Antonio. “‘Casta Susana’: el baño de Susana, voyeurismo y écfrasis en un soneto de Lope de Vega”. *Neophilologus* 93 1 (2009): 69-80.

- . *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Biblioteca Áurea Hispánica, 70. Madrid y Frankfurt: Universidad de Navarra, Iberoamericana y Vervuert, 2011
- Strunk, Christina. "The barbarous and noble enemy: Pictorial representations of the Battle of Lepanto". 217-242. Harper, James G. *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery Before Orientalism*. Farnham, Surrey, UK, England: Ashgate, 2011.