

La cabeza de Alí Bajá y el “otro” ultrajado en el imaginario lepantino a finales del siglo XVI

The Head of Ali Pasha and the Abuse of the “Other” in Late Sixteenth-century Images of the Battle of Lepanto

Iván Rega Castro

<https://orcid.org/0000-0003-0348-1703>

Universidad de León

ESPAÑA

iregc@unileon.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.2, 2023, pp. 35-52]

Recibido: 03-04-2023 / Aceptado: 04-05-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.02.04>

Resumen. Este artículo ofrece un estudio comparado sobre la representación de la decapitación del almirante de la flota turca, Alí Bajá, y la posterior exhibición de sus despojos durante la batalla de Lepanto, a través de diferentes medios y géneros artísticos. Como signo de violencia extrema, la exposición ritual de su cabeza cortada es del todo infrecuente en el arte figurativo oficial, lo que no obsta que se produjeran y consumieran imágenes de este tipo por otros medios, como el arte efímero o la estampa popular. Tales estrategias de representación visual deben inscribirse en un régimen de acciones y prácticas violentas contra el “otro” con importantes implicaciones de orden propagandístico.

Palabras clave. Alí Bajá; cabeza cercenada; retórica de la violencia; otredad; imaginario turquesco; Mediterráneo.

Abstract. Through an analysis of a range of visual media and genres, this article undertakes a comparative study of representations of the decapitation of the admiral of the Turkish fleet, Ali Pasha, and the subsequent display of his remains

Estudio realizado en el contexto del proyecto de I+D+i «La construcción del imaginario islámico en la península ibérica y el mundo iberoamericano en la Edad Moderna» (PID2019-108262GA-I00), financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033, cuyo investigador principal es el autor de este trabajo.

during the battle of Lepanto. As a sign of extreme violence, the ritual display of his decapitated head is highly infrequent in the official figurative art. However, this did not prevent images of this scene being produced and circulated in other media, including ephemeral art and popular prints. The latter strategies of visual representation need to be studied in the context of the violent deeds and practices inflicted upon the “other”, which had important implications in terms of propaganda.

Keywords. Müezzinzade Ali Pasha; Severed head; Rhetoric of violence; Otherness; Turkish imagery; Mediterranean.

1. LA(S) MUERTE(S) DEL ALÍ BAJÁ

En un rápido repaso al género de la pintura de batallas en la época moderna peninsular, en general, y a la iconografía de la batalla de Lepanto, más en particular, se advierte la omnipresencia de la violencia desatada, el horror y la crueldad, considerada por algunos historiadores como elemento básico de la confrontación entre reinos cristianos y musulmanes desde la Edad Media hispánica¹.

Esta violencia que se despliega en diferentes soportes y medios artísticos —también en el arte efímero—, adquiere muchas formas. No obstante, aunque la imaginería leparentina ha sido intensamente estudiada en las últimas décadas², queremos ahondar aquí en un aspecto concreto de sus estrategias de representación visual. Pero dejado intencionadamente a un lado las presentaciones de la batalla que se regocijan en la exposición de las numerosas víctimas militares —estimada en más de 40.000 hombres— y la multitud de cadáveres, las cuales han sido recientemente estudiadas por Mínguez³ y tipificadas como un «mar de turcos» en llamas, ahogados, mutilados, etc. El objetivo de este artículo, por lo tanto, es abordar un componente diferente de tal retórica de la crueldad, pero complementario de esta.

Entre los signos de la violencia, uno de los más populares eran las cabezas cortadas, y, en particular, la exhibición de las mismas, que es, además, una acción cargada de un simbolismo extremo si la expuesta es la cabeza cercenada de un comandante o el almirante. Como es sabido, el almirante de la flota turca, Müezzinzade Alí, conocido como Alí Bajá o Alí Pachá, encontró la muerte en la batalla, siendo decapitado y sus despojos, ultrajados⁴. Pero los historiadores militares se dividen entre los que afirman que Juan de Austria habría mandado mostrar su cabeza ensartada en una pica, en el puente de la galera *La Real*, para desmoralizar a los combatientes otomanos⁵, y los que, en cambio, relatan cómo quedó horri-

1. Puente González, 2008, pp. 324-325; Rodríguez García, 2008, pp. 358-369; Gracia Alonso 2019, pp. 177-181 y 211-214.

2. Entre la bibliografía más reciente, ver Rosemarie, 2006; Mínguez Cornelles, 2017; Cacheda Barreiro y Nelson Novoa, 2018; Stagno y Franco Llopis, 2021.

3. Mínguez Cornelles, 2021. Más recientemente, Mínguez Cornelles, 2022, pp. 129-148.

4. Sobre la muerte del almirante otomano en fuentes primarias, ver Wright, 2009, p. 80, nota 18.

5. Barbero, 2011, p. 568.

zado por la falta de respeto cometida hacia un honorable adversario⁶. Esta última versión —tomada de fuentes más literarias que cronísticas—, glorificaba al vencedor de Lepanto como héroe cristiano, no solo por su reconocimiento hacia un digno adversario, sino también, y sobre todo, por contraposición hacia la manera en que tradicionalmente los musulmanes —y cristianos— habían tratado a los enemigos vencidos en el campo de batalla. Cabe recordar, por lo demás, que la cabeza de un adversario se aceptaba como regalo y, en no pocas ocasiones, este gesto merecía un premio o recompensa⁷.

No obstante, entre las relaciones que divulgaron las noticias iniciales sobre la batalla y sus primeras reelaboraciones literarias⁸, hay lo que algunos autores han definido como un cierto 'dualismo'⁹, otros, una 'brecha'¹⁰ o, si se prefiere, simples discrepancias en la narración de los hechos entre las diferentes 'voces', conforme a sus particulares agendas de intereses.

Uno de los primeros testimonios escritos de la batalla, Nicolás Augusto de Benavides, narró cómo Alí Bajá, altivo, se negó a rendirse, por lo que «un soldado de los de la guardia del señor don Juan» lo «mató de una estocada»; aunque nada dice de su decapitación¹¹. Otro testigo, el soldado Marco Antonio Arroyo, refiere, cinco años más tarde, cómo muerto el almirante turco de «un arcabuzazo en la cabeça», fue un soldado malagueño quien «le dio estocadas y cortó la cabeça», llevándosela inmediatamente al comandante de la flota cristiana, «al cual pesó mucho de su muerte por la relación que le hicieron del buen tratamiento que hazia a los esclavos cristianos [...]»¹².

Esta pluralidad de relatos se aprecia también en los primeros poemas épicos ibéricos; incluso en una misma composición, como por ejemplo el *Austrias Carmen* (1573) de Juan Latino, se canta, en unos versos, cómo Alí Bajá encontró la muerte a manos de un humilde soldado de infantería (*'humilis miles'*), provocando la ira de Juan de Austria al ver su cuerpo mutilado¹³; y, en otros, en cambio, se atribuía su muerte al mismo don Juan —si bien en forma de vaticinio¹⁴—.

Los cronistas tampoco abundan en detalles al respecto, ni tan siquiera en las primeras relaciones impresas, como por ejemplo la de Jerónimo de Costiol, donde se declaraba lacónicamente que, habiendo sido capturado Alí, «le fue cortada la cabeza»¹⁵. De entre estos, se suele destacar la autoridad de Fernando Herrera,

6. Bicheno, 2005, p. 281; Rodríguez González, 2021, pp. 184-185.

7. Puente González, 2008, p. 330.

8. Para un repaso intensivo sobre la configuración literaria del mito de Lepanto ver Vilà, 2021, pp. 329-370. Sobre la reelaboración de la batalla en forma de poema épico ver Wright, 2009; Casheda Barreiro, 2012.

9. Vilà, 2021, p. 336.

10. Wright, 2013, p. 151.

11. Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real (RB-PR), sig. II/2211, 56. Relación de la batalla de Lepanto de Nicolás Augusto de Benavides, dirigida a Lope de Acuña (De Portofigo, 10 de octubre de 1571).

12. Arroyo, *Relacion del progreso de la Armada de la Santa Liga*, fol. 64v.

13. Latino, *Austrias carmen*, fol. 21v. Ver también Wright, 2009, p. 80.

14. Vilà, 2021, p. 346.

15. Costiol, *Primera parte de la chronica del muy poderoso principe Don Juan de Austria*, p. 70.

quien afirmaba que la noticia de la muerte de Alí Bajá, por un lado, había infundido valor a los soldados españoles y, por otro, había sido llorada por los cautivos cristianos, «de quien era muy amado por el buen tratamiento y humanidad que usaba con ellos»¹⁶; una visión empática del enemigo no del todo infrecuente¹⁷, que bien pudo inspirar a Arroyo, y que coincidía, en sus fines, con otras estrategias literarias utilizadas en la narrativa hispana del siglo XVI en lo tocante a la caracterización del «caballero moro»¹⁸. Unos años más tarde, Jerónimo de Torres añadía que aquel había sido decapitado «por un forçado [condenado a galeras] de la Real» y que «trayéndole a su Alteza [Juan de Austria], se le cayó en la mar donde se hundió y nunca más pareció»¹⁹. En estas circunstancias, por tanto, no podría haberse producido la exhibición ritual de su cabeza empalada; de hecho, el símbolo que comunicaba la fuerza y valor a las tropas era, en cambio, la captura del estandarte de la galera real otomana, siendo en su lugar «arbolada la cruz, a cuya vista perdieron ánimo las vecinas galeras [turcas]»²⁰.

Pero, ya en la centuria siguiente, fue el biógrafo de Felipe II, Luis Cabrera, quien relató cómo muerto el almirante turco, los soldados de Juan de Austria tomaron al asalto su galera y, tras hacerse con el estandarte otomano, «la cabeza de Alí levantaron en una pica, porque la viesan las armadas»²¹. Poco después, en el proceso de transformación del hecho histórico en texto dramático, Lope de Vega, en su obra de teatro *La Santa Liga* (1621), dispuso justamente que los soldados cristianos entraran en escena, como símbolo de victoria, portando «en una pica la cabeza de Alí y las banderas turcas arrastrando»²². Estas imágenes triunfales recuerdan, por lo demás, la tradición renacentista de las entradas reales a modo de *trionfo all'antica* en algunos territorios de la corona de Aragón, como Nápoles o Sicilia, y, en particular, la espectacular entrada de Alfonso V de Aragón en Nápoles en 1443; en este contexto, se celebró una batalla dramatizada entre caballeros catalanes y turcos que acabó con la lógica derrota de estos últimos y la exhibición procesional de sus cabezas empaladas en lanzas²³.

En resumen, estos testimonios, que son una breve muestra, no sistemática, arrojan más dudas que certezas sobre lo que ocurrió; si bien, poner el foco de atención sobre las diferentes retóricas de la violencia y la textualización de tan sangriento suceso por parte de sus testigos u otros narradores, no hace sino ahondar en la existencia de diferentes 'Lepantos'²⁴. De hecho, el control de las narrativas y, en particular, los reparos que se atestiguan en las primeras narraciones literarias a

16. Herrera, *Relación de la guerra de Cipre*, s. p. (p. 180).

17. Vilà, 2021, p. 331.

18. Sin pretender ahondar en el abordaje historiográfico de este tema, son de cita obligada Carrasco Urgoiti, 1956 y 2007; Fuchs, 2009, p. 5.

19. Torres y Aguilera, *Chronica, y Recoplicacion de varios successos de guerra*, fol. 70v.

20. Herrera, *Relación de la guerra de Cipre*, s. p. (p. 181).

21. Cabrera de Córdoba, *Filipe Segundo, rey de España*, p. 690.

22. Lope de Vega, *La Santa Liga*, acto III, p. 117. Ver también Renuncio Roba, 2005; Wright, 2012.

23. Molina, 2011, pp. 101-102. Para un estado de la cuestión, ver también Franco, 2017, pp. 88-89.

24. Hanß, 2021, pp. 100-101.

la hora de referir la decapitación del almirante turco²⁵, no vienen sino a confirmarlo; aunque la violencia y el horror que caracterizaron la contienda, y en la que coinciden todos los testimonios²⁶, se constituyeron en verdadero *topos* literario.

2. REPRESENTAR O NO REPRESENTAR LA CABEZA CERCENADA

El trofeo de guerra: la cabeza de Alí Bajá, estaba llamada a convertirse, por todo ello, en atributo particular de don Juan y, por consiguiente, en recurso para glorificación del héroe cristiano, por significar el valor y la justicia; aunque este motivo no pasó a la retratística oficial de la corte española²⁷. No obstante, sí la podemos encontrar en otros contextos artísticos. Fue en Mesina, puerto de partida y de llegada del grueso de la flota de la Santa Liga, donde se ejecutó el mejor ejemplo de monumento conmemorativo: Andrea Calamech concibió una estatua de don Juan de Austria como vencedor, ejecutada entre 1571 y 1573, ataviado con armadura, exhibiendo su espada envainada y el bastón de mando general, con que le investió el Pontífice, mientras a sus pies se representa una cabeza cercenada tocada con turbante y corona, al estilo europeo²⁸. Esta misma fórmula iconográfica del héroe victorioso tiene semejanzas evidentes con otras imágenes coetáneas que se dieron en el contexto de las celebraciones por la victoria lepantina en algunas ciudades italianas, como por ejemplo la representación performativa concebida en honor a Marcantonio Colonna, comandante de la flota pontificia, a su entrada en Roma; quien apareció vestido con atuendo militar y portando, en su mano izquierda, la cabeza ensangrentada del sultán Selim II²⁹, dando a entender, de este modo, que la decapitación de Alí Bajá era una suerte de prefiguración de la muerte misma del Gran Turco.

Otra variante de aquellos relatos popularizó la idea de que el almirante otomano fue decapitado por el propio Juan de Austria. Este episodio, ampliamente difundido en relaciones de sucesos y por tradición oral, se representó de manera destacada en algunas celebraciones tras la victoria de Lepanto, por ejemplo, en Sevilla en 1572³⁰. La célebre relación de Pedro de Oviedo nos ofrece, además, una de las pocas fuentes gráficas que ilustran el resultado de tan macabra acción. Se trata de una xilografía (Fig. 1), objeto de estudio pormenorizado de Mulcahy y García Bernal³¹, que representa un personaje revestido de armadura y morrión de plumas, fácilmente identificable con Juan de Austria, quien enarbola «su espada desnuda en la mano junto al árbol [mástil], y en la otra la cabeza del Baxá»³². A pesar de la

25. Wright, 2013, p. 151.

26. Vilà, 2021, pp. 341, 347 y 357. Ver también Vargas-Hidalgo, 1998, pp. 275-276. Para un panorama más general, además de la bibliografía citada, ver también Lafaye, 2014, pp. 34-35.

27. Mínguez Cornelles, 2017, pp. 409-420; Morandi, 2022, pp. 139-143.

28. Arico, 1988; Marías Franco, 2007, p. 67; Mínguez Cornelles, 2017, p. 417.

29. «[...] et ne la sinistra teneva la testa di Selimo Otthomano, tutta sanguinosa e con una gran ferita in fronte» (Tassolo, *I trionfi*, p. 4). Ver también Canova-Green, 2013, p. 178; Franco Llopis, 2017, p. 88.

30. Oviedo, *Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas*, fol. 46r.

31. Mulcahy, 2006, p. 13; García Bernal, 2007, pp. 199-200.

32. Oviedo, *Relacion de las sumptuosas y ricas*, fol. 45v.

escasa calidad de la estampa, el despojo pretende ser reconocible por los grandes bigotes que exhibe ostentosamente, los cuales acaban por ser uno de los atributos más fácilmente reconocibles del Gran Turco, no solo en contexto de la fiesta también en la cultura visual, en general³³.

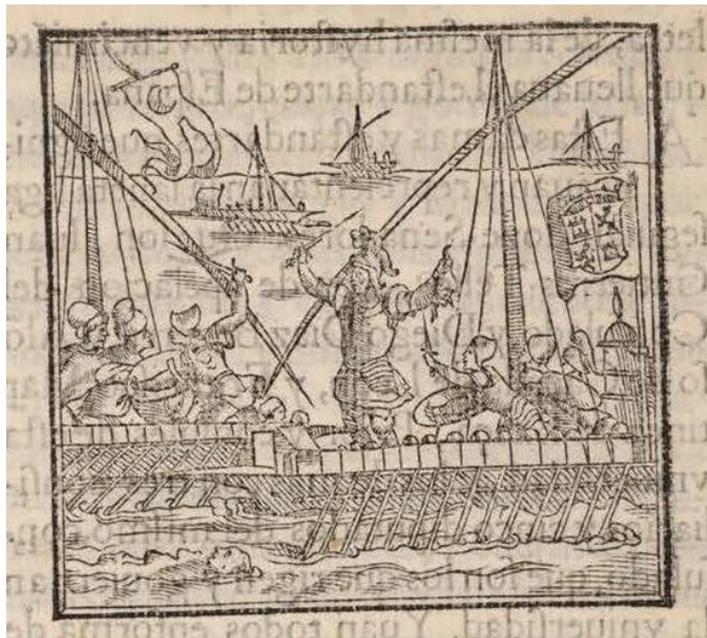


Fig. 1. Don Juan de Austria, victorioso, sosteniendo la cabeza de Alí Bajá, h. 1572, xilografía en Oviedo, *Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas*, fol. 46r

Por regla general, en la imaginaria que produce la península ibérica por estos siglos, el turco —como antes el 'moro'— era figurado preferentemente como un guerrero fiero, temible y destinado a ser vencido en el campo de batalla, abatido por las armas cristianas o echado a los pies de los caballos³⁴.

En este sentido, las relaciones de sucesos no parecen vacilar en modo alguno al narrar cómo los soldados españoles dieron muerte al temible Alí Bajá y mutilaron su cuerpo, para exponer su cabeza como sangriento trofeo, con un sentido casi épico. Sin lugar a dudas, estos hechos formaban parte de la «continuidad ideológica y política de la guerra»³⁵, en la larga duración, que compartían los combatientes musulmanes y cristianos, y que, una vez más, ilustraron artistas extranjeros.

33. Para un estado de la cuestión en las penínsulas ibérica e itálica, ver Capirotti y Franco Llopis, 2017, p. 11. No obstante, la historiografía italiana ha venido prestando más atención a este asunto (Ricci, 2011; Scorza, 2012; Baskins, 2019, p. 332).

34. Rega Castro, 2017, pp. 232-233 y 2020, p. 260.

35. Gracia Alonso, 2019, p. 212.

En el tapiz *Salida del enemigo de La Goleta* (Paño VI de la Serie *Jornada de Túnez, de 1535*, c. 1548-1554. Madrid, Patrimonio Nacional), obra de Willem de Panemaker, según diseño de Jan Vermeyen y Pieter Coecke van Aelst, se observa en primer término cómo dos soldados de infantería presentan sendas cabezas de guerreros cristianos a dos oficiales otomanos montados a caballo³⁶. La escena representa la costumbre de mutilar los cadáveres y exponer los despojos durante la batalla, aunque el artista no tuviera una idea clara de cómo se hacía la entrega ritual de este tipo de trofeos³⁷.

Por su parte, la cabeza de un guerrero moro es símbolo de victoria en el relieve de la *Jornada de Mazalquivir, de 1505* (c. 1524-1528), dispuesto en el cuerpo central del sepulcro de Ramón Folch de Cardona-Anglesola (Bellpuig, Lleida), obra de Giovanni da Nola³⁸ (Fig. 2). Su valor iconográfico reside particularmente en algunos motivos, como los prisioneros no combatientes que unos soldados cristianos encadenan y custodian —en la parte derecha—, o bien la exhibición de una cabeza cortada en la popa de la nave capitana que preside la composición. Se trata de uno de los ejemplos más tempranos localizados de este tipo de imágenes en la cultura visual hispánica —no ibérica— anterior a la victoria de Lepanto: la galera exhibe el fanal o gran farol del coronamiento de popa y porta, en lugar de escudo de armas, una cabeza cercenada de largas barbas y claramente tocada de turbante, un recurso que contribuye, por lo demás, a la identificación efectiva del enemigo.

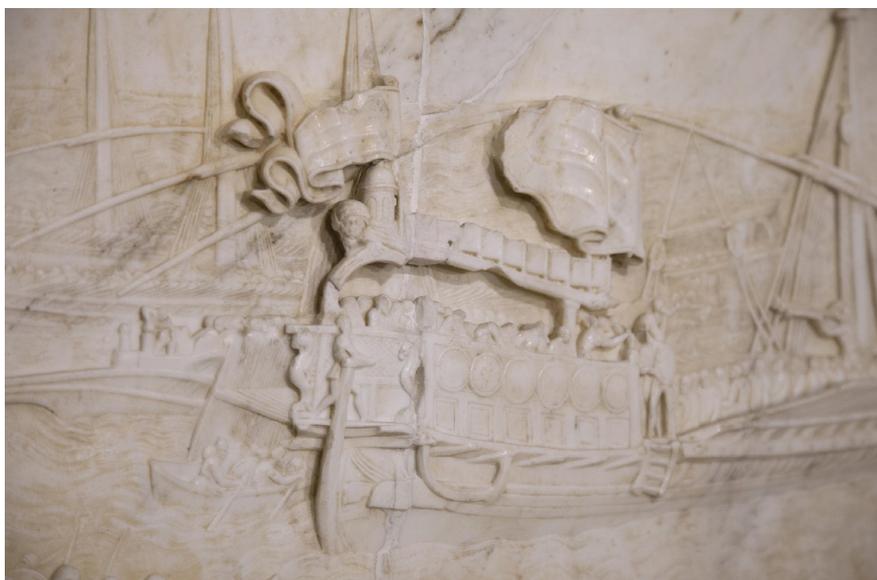


Fig. 2. Giovanni da Nola, *Jornada de Mazalquivir, de 1505* (detalle), h. 1524-1528, bajorrelieve del sepulcro de Ramón Folch de Cardona-Anglesola, Bellpuig, Lleida

36. Falomir Faus y Bunes Ibarra, 2001; Checa Cremades, 2011; Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019, pp. 337-338.

37. Rodríguez García, 2008, pp. 332-333; Gracia Alonso, 2019, p. 212.

38. Yeguas i Gassó, 2009, pp. 130-132; Rega Castro, 2020, pp. 259-260.

Al respecto, no es fácil citar otros ejemplos semejantes en la cultura visual de la corte de los Habsburgo. Un ejemplo excepcional es el Emblema tercero, «THURCA DESPER.», de la célebre obra de Johannes Sambucus (Zsámboky János), *Arcus aliquot triumphal et monimenta victor. Classicae*³⁹ (Fig. 3). El arco de triunfo, que constituye la base de la composición alegórica, incluye en su intradós una cabeza turca que pende de un anzuelo, a modo de carnada, a punto de ser tragado por un gran monstruo marino que emerge de las aguas. El significado de la *pictura* se completa con la inscripción «hanc perse/quar escam ut capiam»⁴⁰, que parece aludir a la acción de la Santa Liga que, como un depredador marino, se abalanzó sobre la flota turca⁴¹; una suerte de sinécdoque patética en la que el fragmento (cabeza) evoca al todo (soldado turco) y, por extensión, a la armada imperial otomana, cuyo destino, según el epigrama que acompaña al emblema («UDUS UDIS ESCA FIAM»), era ser «alimento húmedo [...] para los seres acuáticos»⁴². La cabeza es la de un marinero turco, no cabe duda⁴³, fácilmente identificable, por su cráneo rapado y el copete o mechón de pelo en la parte superior, especialmente si la comparamos con otras fuentes iconográficas más tardías⁴⁴.



Fig. 3. Emblema tercero, «THURCA DESPER.», h. 1572, grabado calcográfico en Sambucus, *Arcus aliquot triumphal*, s. p. (p. 9)

39. Sambucus, *Arcus aliquot triumphal*, s. p. (pp. 8-9). Ver también Pizarro Gómez, 1996; Chiva y Mínguez, 2022.

40. Puede traducirse como: «Perseguí esta presa para apoderarme de ella».

41. Sigo la lectura e interpretación de Cholcman, 2019, p. 161.

42. Sambucus, *Arcus aliquot triumphal*, s. p. (p. 8).

43. Chiva y Mínguez, 2022, pp. 162-165.

44. Por ejemplo, la serie de dibujos de Cornelis De Wael sobre los cautivos turcos y berberiscos, en el puerto de Genova, impreso en 1645 en su primera tirada, por Maarten van den Enden, y con dedicatoria a Juan de Eraso, embajador español en la república genovesa (Stagno, 2019, pp. 316-317; Martín y Weiss, 2022, pp. 48-49).

3. LA RETÓRICA DE LA VIOLENCIA FUERA DE LA CORTE

Al igual que en los poemas épicos o el teatro del Siglo de Oro, donde las decapitaciones no se mostraron en las tablas⁴⁵, el arte cortesano no gustó de representar ni cabezas cercenadas ni los despojos de los vencidos en la pintura de batallas, aunque estos actos de violencia simbólica siguieran formado parte de la guerra psicológica de los ejércitos modernos. Pero tal estrategia de omisión no obsta que se produjeran y consumieran imágenes de este tipo por otros medios; por ejemplo, a través de la estampa popular. Es probable que estas circularan más ampliamente por los estados italianos —como Venecia o los Estados Pontificios— y el Sacro Imperio⁴⁶. En la península ibérica son escasas, aunque existen algunos pocos ejemplos; es el caso de una xilografía, dada a conocer por el Archivo Histórico de la Nobleza (Fig. 4)⁴⁷, en la que se representan a don Juan de Austria, identificado por el pabellón de la nave capitana y su *tituli* («S. D. IVAN DE AUSTRIA»), y su lugarteniente, Miguel de Montcada, bajo el blasón de su Casa y el correspondiente rótulo («D. MIGUEL DE MONCADA»), ambos en actitud orante, recortados sobre un fondo de batalla naval; a sus pies, el cuerpo mutilado y la cabeza cercenada de Alí Bajá, fácilmente identificable por el estandarte con la media luna y su *tituli* («ALI BAXA»).

45. Arellano, 2014, p. 203.

46. Hay ejemplos de hojas sueltas o formando parte de almanaques u otras formas de literatura popular ilustrada, como la xilografía alemana que conserva el Victoria and Albert Museum (Londres), que pretender ser el «verdadero retrato» de Alí Bajá, de cuerpo entero, en primer término, y ensartado en una pica en la proa de la galera, al fondo (c. 1571, inv. E.912-2003); o bien, el grabado del impresor alemán Balthasar Jenichen, del British Museum (Londres), que, según sus inscripciones, es «Representación fiel» de la galera real ('WARHAFFTIGE CONTERFETTUNG DER GROSSEN GALLEEN SO VON NEUEN ZU VENEDIG ARMIER UND AUSGERUST WORDEN IST'), donde se recrea la decapitación del almirante turco, a manos de Juan de Austria, y la exposición de sus restos también en la popa (1571, inv. 1913,0228.1).

47. Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), sig., Villagonzalo, CP. 553, D.2, Alegoría de la batalla de Lepanto.



Fig. 4. Alegoría de la batalla de Lepanto, post. 1571, xilografía (sig. Villagonzalo, CP. 553, D.2), Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo

Aunque difícil de datar con precisión, la estampa nos ofrece una efigie de Alí Bajá fuertemente estandarizada que responde a la estereotipación propia de la cultura visual del Siglo de Oro, con el turbante, los bigotes levantados y la perilla como rasgos más característicos que hacen reconocible al retratado. Pero su tocado no es un turbante al uso turquesco, más bien parece un turbante o almaizar envolviendo un rollo sobre un bonete puntiagudo —que subraya su naturaleza extranjerizante, propia de la representación de la alteridad religiosa—, el cual recuerda sobremodera al que viste *El bufón Barbarroja* (1633, Museo Nacional del Prado, Madrid), de Velázquez. El bufón Cristóbal de Castañeda y Pernia encarna al famoso corsario berberisco vestido «con hábito turquesco», según se cita en el inventario del palacio del Buen Retiro, de 1701⁴⁸, retratado de pie, con su espada desenvainada, y mirando furioso hacia un lado —de hecho, su expresión iracunda fue ya puesta de relieve por Portús⁴⁹—. Es evidente que el pintor sevillano construyó su personaje ajustándose al horizonte de expectativas del público, en un momento en el que se puede dar por hecho que la imagen del turco ya estaba bien fijada y esta no dependía solo de lucir un turbante sobre la cabeza y portar una cimitarra en la mano.

48. Fernández Bayton, 1981, vol. 2, p. 326, núm. 609. Posteriormente, en el inventario del Nuevo Palacio Real, de 1772, se cita curiosamente como retrato «al parecer de un moro». Sobre su inclusión en este u otros inventarios de las colecciones reales, ver López-Rey, 2014, pp. 369, núm. 80.

49. Úbeda de los Cobos, 2005, p. 83; Portús Pérez, 2007, p. 328; Checa Cremades, 2008, p. 142.

El rasgo más común del estereotipo peyorativo sobre los otomanos en el teatro y la literatura era la ira, la violencia y la furia descontroladas, presente de manera generalizada en el imaginario europeo, y que dio lugar al topos del '*raging Turke*' o 'turco furioso', acuñado por McJannet⁵⁰. Al respecto, conviene recordar que en la entrada de Felipe II en Lisboa en 1581, uno de los arcos de triunfo se decoró con una grisalla donde se representaba a un hombre desnudo, atado con una cadena al pescuezo, ligado de pies y manos⁵¹; como personificación de la Ira⁵², este echaba espuma por la boca, y, por consiguiente, según el padre Afonso Guerreiro, «*significava o furor que o grande Turco mostrou de ver a sua frota desbaratada por Dom João de Austria*»⁵³.

Estas semejanzas, en cualquier caso, nos advierten sobre la innegable imitación y transferencia de modelos de representación entre las artes visuales y las escénicas, donde tienen lugar, por lo demás, otros usos de la imagen entre lo satírico y lo grotesco. Nada tiene de extraño, dado que lo grotesco está estrechamente ligado a la violencia⁵⁴ y, en el contexto de las artes performativas, a veces la sátira puede evolucionar hasta el punto de la caricatura y la deshumanización. De hecho, en las fiestas sevillanas por la victoria lepantina, esta otra cara del turco también estaba presente en el personaje del truhán Cazoleta, caracterizado por «unos mostachos postizos» y por sus «muchos ademanes»⁵⁵ que dedicaba tanto al público congregado como al fante de Alí Bajá que, entronizado «al modo turquesco», abría el desfile⁵⁶. Junto con el papel simbólico que desempeña la exageración y la caricatura en la creación de tales monigotes articulados o autómatas, hay que subrayar también el hecho de que estos formaban parte de la imaginería festiva moderna.

Por último, y con relación a eso, cabe recordar la pervivencia de tal retórica de lo grotesco en la tradición popular de las *carasses* o cabezas figurativas, de dimensión considerable y origen incierto, que, situadas bajo el órgano de algunas iglesias catalanas, representaban la testa cercenada de un turco o 'moro' —fácilmente identificable tanto por sus largas barbas y bigotes como por el turbante—. Se han documentado más de una quincena de estas caretas o mascarones por media Cataluña⁵⁷, y sólo en Barcelona destacaban las de la catedral y de Santa María del Mar, la más antigua y popular de la ciudad. Además de por su barba larga y espesa, estas se caracterizaban por llevar la boca abierta y, alguna que ha llegado a nuestros días, por disponer de un mecanismo que le permite mover los ojos y abrir la boca. La *carassa* de la catedral —conservada *in situ* hasta los años sesenta del siglo pasado⁵⁸— (Fig. 5) fue puesta en relación, por algunos eruditos y etnógrafos,

50. McJannet, 2006, p. 18; Şener, 2018, p. 105. Ver también Bunes Ibarra, 1989, pp. 72-73.

51. Franco Llopis, 2017, p. 105; Rega Castro y Franco Llopis, 2021, p. 67.

52. Ripa, *Iconología*, vol. 1, pp. 538-539.

53. Guerreiro, [*Relação*] *das festas que se fizeram na cidade de Lisboa*, s. p. (p. 51).

54. Arellano, 2014, p. 210.

55. Oviedo, *Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas*, fol. 36r.

56. García Bernal, 2007, p. 194 y 2008, p. 220.

57. Grau Martí, 2011, pp. 38-44.

58. Ver documentación fotográfica (Bassegoda i Nonell, 1999).

con la celebración de la victoria de Lepanto; si bien hay noticias sobre reparaciones o 'adobos' a mediados del siglo XVI⁵⁹, de las que se deduce claramente que tal aditamento ya estaba en uso con anterioridad.



Fig. 5. Josep Salvany i Blanch, *Vista de la 'carassa' del órgano de la catedral de Barcelona*, 1914, Fons Salvany (inv. SaP_164_04), Biblioteca de Catalunya, Barcelona

En resumen, aunque todo parece indicar que no hay una relación de causa efecto entre tales hechos, estas cabezas cortadas o *carasses*, aunque relacionables con la imaginería festiva, son también expresión simbólica de la victoria sobre el 'otro' y «hablan a través del tiempo de brutalidad humana, ensañamiento y violencia»⁶⁰ en el contexto de las guerras contra el Imperio otomano en el Mediterráneo de la época moderna.

BIBLIOGRAFÍA

Arellano, Ignacio, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44.1, 2014, pp. 199-213.

Arico, Nicola, «La statua, la mappa e la storia. Il Don Giovanni d'Austria a Messina», *Storia della città*, 48, 1988, pp. 51-68.

59. Saura Buil, 2001, p. 102.

60. Puente, 2008, p. 319.

- Arroyo, Marco Antonio, *Relacion del progreso de la Armada de la Santa Liga hecha entre el Papa Pio Quinto, el Rey Catholico Phelippe segundo y Venetianos contra el Turco debaxo del caudillo y gouierno del serenissimo Don Iuan de Austria*, Milán, Miguel Tin, 1576.
- Barbero, Alessandro, *Lepanto: La batalla de los tres imperios*, Barcelona, Pasado y Presente Editorial, 2011.
- Baskins, Cristelle, «The Play of Mistaken Identities at the Porta Nuova of Palermo», en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*, ed. Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera, Leiden, Brill, 2019, pp. 331-354.
- Bassegoda i Nonell, Joan, *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona. Un quart de segle d'estudis, projectes i obres (1969-1994)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999.
- Bicheno, Hugh, *La batalla de Lepanto*, Barcelona, Ariel, 2005.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de, *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, Madrid, Editorial CSIC, 1989.
- Cabrera de Córdoba, Luis, *Filipe Segundo, rey de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1619.
- Cacheda Barreiro, Rosa M., «Las naves de Lepanto. Las Glorias de Jerónimo Corte Real», *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, 11, 2012, pp. 125-138.
- Cacheda Barreiro, Rosa M., y James W. Nelson Novoa (coords.), *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 1.24, 2018 (*Seeing the Turk after Lepanto: Visions of the Ottomans and Islam in Spain and Italy*).
- Canova-Green, Marie-Claude, «Lepanto Revisited: Water-fights ad the Turkish Threat in Early Modern Europe (1571-1656)», en *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance*, ed. Margaret Shewring, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 177-198.
- Capriotti, Giuseppe, y Borja Franco Llopis, «Changing the Enemy, visualizing the Other: The State of Art in Italian and Spanish Historiography», *Il Capitale culturale*, 6, 2017, pp. 7-23.
- Carrasco Urgoiti, Soledad, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Madrid, Revista de Occidente, 1956.
- Carrasco Urgoiti, Soledad, «Menéndez Pelayo ante la maurofilia literaria del siglo XVI: comentario al capítulo VII de los *Orígenes de la Novela*», en «*Orígenes de la novela*»: estudios, ed. Gutiérrez Raquel Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria / Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 279-293.

- Checa Cremades, Fernando, *Velázquez: obra completa*, Electa, Barcelona, 2008.
- Checa Cremades, Fernando, «Imágenes hispánicas de otros mundos: turcos y moros en varias series de tapices de la Alta Edad Moderna», en *Arte en los confines del Imperio: visiones hispánicas de otros mundos*, ed. Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, Castellón, Universitat Jaume I, 2011, p. 27-47.
- Chiva, Juan, y Víctor Mínguez, «Johannes Sambucus's Arcvs aliquot triumphal (Antwerp, 1572). Visual and Written Propaganda for the Victor at Lepanto», en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, ed. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 155-179.
- Cholcman, Tamar, «"Make Peace, Not War": an Anti-propaganda Triumph in Johannes Sambucus' Arcus aliquot triumphales et monumenta», en *Rethinking Europe: War and Peace in the Early Modern German Lands*, ed. Gerhild Scholz Williams, Sigrun Haude y Christian Schneider, Leiden, Brill / Rodopi, 2019, pp. 151-172.
- Costiol, Jerónimo de, *Primera parte de la chronica del muy poderoso principe Don Juan de Austria hijo del emperador Carlo quinto de las iornadas cōtra el grā Turco Selimo II...* Barcelona, Claudes Bornat, 1572.
- Falomir Faus, Miguel, y Miguel Angel de Bunes Ibarra, «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez», en *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, ed. Juan Luis Castellano y Francisco Sánchez-Montes González, Granada, Universidad Granada / Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 243-258.
- Fernández Bayton, Gloria (ed.), *Inventarios reales: testamentaria del rey Carlos II: 1701-1703*, Madrid, Museo del Prado, 1981.
- Franco Llopis, Borja, «Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: An Initial Approach», *Il Capitale culturale*, suplemento 6, 2017, pp. 87-116.
- Franco Llopis, Borja, y Francisco Javier Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso: la imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*, Madrid, Cátedra, 2019.
- Fuchs, Barbara, *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- García Bernal, José Jaime, «Velas y estandartes: imágenes festivas de la batalla de Lepanto», *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, 4, 2007, pp. 199-200.
- García Bernal, José Jaime, «El imaginario político del Mediterráneo en la *Relación de las suntuosas y ricas fiestas* de Pedro de Oviedo», en *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, ed. Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 203-224.

- Gracia Alonso, Francisco, *Cabezas cortadas y cadáveres ultrajados*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 2019.
- Grau Martí, Jan, «Les carasses d'orgue», *Modilianum. Revista d'estudis del Moianès*, 45, 2011, pp. 29-50.
- Guerreiro, Afonso, [*Relação*] *das festas que se fizeram na cidade de Lisboa na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal*, Lisboa, Francisco Correa, 1581.
- Hanß, Stefan, «Event and Narration. Spanish Storytelling on the Battle of Lepanto in the Early 1570s», en *Lepanto and Beyond: Encounters between Christians and Muslims in the Mediterranean*, ed. Laura Stagno y Borja Franco Llopis, Lovaina, Leuven University Press, 2021, pp. 81-109.
- Herrera, Fernando de, *Relación de la guerra de Cipre, y suceso de la batalla Naval de Lepanto*, Sevilla, Alonso Escribano, 1572.
- Lafaye, Jacques, *Sangrientas fiestas del Renacimiento: la era de Carlos V, Francisco I y Solimán el Magnífico (1500-1557)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Latino, Juan, *Austrias carmen de excellentissimi domini D. Ioannis ab Austria, [...] rebenè gesta in victoria mirabili eiusdem Philippi aduersus perfidos Turcas parta*, Granada, Hugo de Mena, 1573.
- López-Rey, José, *Velázquez. Obra completa*, Colonia, The Wildenstein Institute / Taschen, 2014.
- McJannet, Linda, *The Sultan Speaks: Dialogue in English Plays and Histories about the Ottoman Turks*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Marías Franco, Fernando, «Una estampa con el arco triunfal de Don Juan de Austria (Messina, 1571): desde Granada hacia Lepanto», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 5, 2007, pp. 65-74.
- Martin, Meredith, y Gillian Weiss, *The Sun King at Sea: Maritime Art and Galley Slavery in Louis XIV's France*, Los Angeles, Getty Publications, 2022.
- Mínguez Cornelles, Víctor, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y la imagen artística de Lepanto (1430-1700)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2017.
- Mínguez Cornelles, Víctor, «A Sea of Dead Turks: Lepanto and the Iconographies of Hell and the Flood», en *Lepanto and beyond: Encounters between Christians and Muslims in the Mediterranean*, ed. Laura Stagno y Borja Franco Llopis, Lovaina, Leuven University Press, 2021, pp. 111-136.
- Mínguez Cornelles, Víctor, *Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2022.
- Molina, Joan, «Contra turcos. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata», en *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, ed. Giancarlo Abbamonte, Joana Barreto y Teresa D'Urso, Roma, Viella, 2011, pp. 97-110.

- Morandi, Chiara Giulia, «Heroic Comparisons in Images of Christian Political and Military Leaders Engaged in the Wars against the Turks: Some Observations Starting from the Battle of Lepanto (1571)», en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, ed. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 133-154.
- Mulcahy, Rosemarie, «Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la batalla de Lepanto», *Reales Sitios*, 168, 2006, pp. 5-10.
- Oviedo, Pedro de, *Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nascimiento del principe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el serenissimo de Austria ouo, contra el armada el Turco*, Sevilla, Hernando Díaz, 1572.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier, «Entre la emblemática y el arte efímero: a propósito del *Arcus aliquot triumphal et monumenta victor classicae* de Joannes Sambucus», *Norba. Revista de arte*, 16, 1996, pp. 153-170.
- Portús Pérez, Javier (coord.), *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
- Puente González, Cristina de la, «Cabezas cortadas: símbolos de poder y terror. Al-Andalus s. II/VIII-IV/X», en *El cuerpo derrotado: cómo trataban musulmanes y cristianos a los enemigos vencidos: Península Ibérica*, ss. VIII-XIII, ed. Fierro María Isabel y Francisco García Fitzs, Madrid, Editorial CSIC, 2008, pp. 319-320.
- Rega Castro, Iván, «Vanquished Moors and Turkish prisoners. The Images of Islam and the Official Royal Propaganda at the Time of John V of Portugal in the Early 18th Century», *Il Capitale culturale*, suplemento 6, 2017, pp. 223-242.
- Rega Castro, Iván, «Tejiendo la memoria del otro: los cartones de la Toma de Orán, de 1732, y la imaginería (anti)musulmana en el contexto de las campañas hispanas en Argelia», *Eikón Imago*, 15, 2020, pp. 255-280.
- Rega Castro, Iván, y Franco Llopis, Borja, *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*, Gijón, Trea, 2021.
- Renuncio Roba, Miguel, «El mundo islámico en *La Santa Liga* de Lope de Vega», *Anaquel de Estudios Árabes*, 16, 2005, pp. 205-217.
- Ricci, Giovanni, *Apello al Turco. I confini infranti del Rinascimento*, Roma, Viella, 2011.
- Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 2007.
- Rodríguez García, José Manuel, «Cabezas cortadas en Castilla-León, 1100-1350», en *El cuerpo derrotado: cómo trataban musulmanes y cristianos a los enemigos vencidos: Península Ibérica*, ss. VIII-XII, ed. Fierro María Isabel y Francisco García Fitzs, Madrid, Editorial CSIC, 2008, pp. 349-395.

- Rodríguez González, Agustín Ramón, «La lucha en el centro: don Juan contra Alí Pachá», en *La mar roja de sangre. Lepanto*, ed. Àlex Claramunt Soto, Madrid, Desperta Ferro, 2021, pp. 171-205.
- Sambucus, Joan, *Arcus aliquot triumphal. et monimenta victor. classicae, in honor. invictissimi ac illustriss. Jani Austria*, Amberes, Philips Galle, 1572.
- Saura Buil, Joaquín, *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*, Madrid, Editorial CSIC, 2001.
- Scorza, Rick, «Messina to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks», en *The Slave in European Art*, ed. Elizabeth McGrath y Jean Michel Massing, Londres / Turín, The Warburg Institute / Nino Aragno Editore, 2012, pp. 121-163.
- Şener, Mehmet Sait, *El tema turco en el teatro español de los siglos XVI-XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Stagno, Laura, «Turks in Genoese Art, 16th-18th Centuries: Roles and Images», en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*, ed. Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera, Leiden, Brill, 2019, pp. 316-317.
- Stagno, Laura, y Borja Franco Llopis (eds.), *Lepanto and Beyond: Encounters between Christians and Muslims in the Mediterranean*, Lovaina, Leuven University Press, 2021.
- [Tassolo, Domienico], *I trionfi feste et livree fatte dalli signofir conservatori, [et] popolo romano, [et] da tutte le atti di Roma, nella felicissima, [et] honorata entrata dell'illustrissimo signor Marcantonio Colonna*, Venecia, s. l., 1571.
- Torres y Aguilera, Jerónimo de, *Chronica, y Recoplicacion de varios successos de guerra, que han acontecido en Italia y partes de Leuante y Berberia, desde que el Turco Selin rompio con Venecianos y fue sobre la Isla de Chipre año de M.D.LXX. hasta que se perdio la Goleta y fuerte de Tunez en el de M.D.LXXVIII*, Zaragoza, Juan Soler, 1579.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (coord.), *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.
- Vargas-Hidalgo, Rafael, *La Batalla de Lepanto: según cartas inéditas de Felipe II, Don Juan de Austria y Juan Andrea Doria e informes de embajadores y espías*, Santiago (Chile), Ediciones Chile-América, CESOC, 1998.
- Vega Carpio, Lope de, *La Santa Liga*, en *Decima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621, pp. 203-250.
- Vilà, Lara, «"El sangriento destrozo y crudas muertes". Gloria y miseria de Lepanto», en *La mar roja de sangre. Lepanto*, ed. Àlex Claramunt Soto, Madrid, Desperta Ferro, 2021, pp. 329-370.

Wright, Elizabeth R., «Narrating the Ineffable Lepanto: The *Austrias Carmen* of Joannes Latinus (Juan Latino)», *Hispanic Review*, 77.1, 2009, pp. 71-92.

Wright, Elizabeth R., «Enredos historiográficos: Lope ante Lepanto», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, 2012, pp. 146-174.

Wright, Elizabeth R., «Adversarios o vecinos: los vencidos de Lepanto vistos desde Granada», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013, pp. 143-157.

Yeguas i Gassó, Joan, *El mausoleu de Bellpuig: història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Lleida, Saladrígues, 2009.