

PLATERÍA EN HONOR AL EMPERADOR CARLOS V Y SU TRIUNFO EN LA JORNADA DE TÚNEZ

SILVERWARE IN HONOUR OF EMPEROR CHARLES V AND HIS TRIUMPH AT THE CONQUEST OF TUNIS

Resumen

La victoria de las tropas imperiales en Túnez en 1535 constituyó un hito decisivo en la política mediterránea de Carlos V frente al enemigo turco. Además, la hazaña contribuyó a la glorificación de su persona, equiparando sus logros a los de otros personajes históricos anteriores. La creación de obras decorativas de carácter conmemorativo como medallas y objetos en plata e incluso tapices materializa la trascendencia de este triunfo militar.

Palabras clave

Artes decorativas, Carlos V, Jornada de Túnez, Platería.

Alicia Sempere Marín

Universidad de Murcia, España.

Investigadora predoctoral FPU del Ministerio de Universidades en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. Ha sido becaria en el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su principal línea de investigación se centra en la agencia artística femenina en la Europa Habsburgo durante el siglo XVI, así como en la creación, usos e intercambios de objetos suntuarios en ese contexto.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 12/IV/2022
Fecha de revisión: 16/V/2022
Fecha de aceptación: 16/V/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

The victory of the imperial troops in Tunis in 1535 was a decisive milestone in the Mediterranean policy of Charles V against the Turkish enemy. Furthermore, the feat contributed to the glorification of his figure, matching his achievements with those of previous historical characters. The creation of decorative and commemorative works such as medals and other objects in silver and even tapestries materialises the significance of this military triumph.

Keywords

Charles V, Conquest of Tunis, Decorative arts, Silverware.

ORCID: 0000-0002-7210-295X

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0008>

PLATERÍA EN HONOR AL EMPERADOR CARLOS V Y SU TRIUNFO EN LA JORNADA DE TÚNEZ

En 1535, Túnez se encontraba en manos del Imperio Otomano tras la ocupación del almirante Barbarroja ocurrida unos meses antes¹, y que tuvo como consecuencia la deposición del sultán hafsí Muley Hassan del trono. La idea de lanzar expediciones imperiales hacia

Argel y Túnez ya se barajaba, al menos, desde 1532², pero no fue hasta que Túnez fue tomada el 19 de agosto de 1534 que Carlos V decidió concretar y ejecutar los planes de campaña militar hacia el norte de África³. Estos se materializarían en la Jornada de Túnez, cuyos prepara-

105



Fig. 1. Judocus de Vos según cartón de Jan Cornelisz Vermeyen. Batalla campal y marcha contra Túnez. Tapiz. 1712-1721. Kunsthistorisches Museum. Viena. Austria. © Kunsthistorisches Museum.

rativos comenzaron el mes de septiembre de ese mismo año⁴. Fue una de las expediciones más importantes y costosas del siglo XVI en el contexto Mediterráneo, calculándose que llegó a costar en torno a un millón y medio de ducados que mayormente asumieron las arcas de Castilla y Aragón⁵. El encuentro personal de Carlos V con Muley Hassan se produjo a finales de junio de 1535 y la unión entre ambos quedó establecida con un intercambio de regalos: mientras que Carlos le ofreció dinero y ricas sedas, Hassan le hizo entrega de una yegua castaña⁶.

La armada imperial había partido desde Cartago, procedente de Barcelona, a mediados del mes de junio y como acompañantes se embarcaron historiadores, poetas y el pintor de la corte del emperador Jan Cornelisz Vermeyen⁷. Exactamente un mes después, se tomó control de la fortaleza y puerto de La Goleta, punto estratégico como llave a la ciudad de Túnez, que finalmente acabó cayendo el 24 de julio⁸. Durante los tres días en que se libró la batalla final, se produjo asimismo un saqueo⁹. La alianza de victoria se selló con presteza a través de un tratado de vasallaje en el que Carlos V imponía sus condiciones al reestablecido sultán quien, entre otros requisitos, debía efectuar el pago anual de parias y ceder al control español la fortaleza de La Goleta. Se establecía así un pacto diplomático entre Carlos V, quien fuera entonces el emperador de la cristiandad, y un gobernador musulmán, unidos para lograr la derrota del enemigo turco. Sin embargo, esta cooperación, que llegó prácticamente a ser percibida en términos de amistad, realmente consistía en el despliegue de la grandeza y generosidad del emperador para con el vasallo, que, aunque con respeto, siempre fue tratado en términos de inferioridad¹⁰.

Resulta interesante comprobar que, frente al esfuerzo propagandístico por reflejar esta gesta como una nueva cruzada de la cristiandad contra el enemigo infiel, la diplomacia interreligiosa fue precisamente un factor clave. La hazaña

concluyó con el establecimiento de un protectorado en Túnez, y la intervención de Carlos V no fue planteada en calidad de conquista, sino que su actuación fue la de un justo defensor de la legitimidad dinástica del sultán hafsi¹¹. Por supuesto, este acontecimiento contribuyó a una mayor glorificación del emperador. Fue el momento crucial y definitivo en la creación de la imagen de Carlos V como héroe militar, asimilándose al héroe clásico, y como tal fue recibido en numerosas ciudades italianas a su regreso de las costas tunecinas, desde Palermo y Mesina hasta Lucca, pasando por Nápoles, Roma, Florencia y Siena¹². En palabras de F. Checa, es ahora cuando “cristaliza el mito del Emperador como renovador de la antigua grandeza romana y como nuevo Escipión”¹³. Y así, como un nuevo Escipión vencedor en las tierras de Cartago, Carlos V llegó a ser recibido en Roma por el propio papa Paulo III¹⁴.

106



Fig. 2. *Girolamo di Tommaso da Treviso (atribuido) según dibujo de Giulio Romano. Escudo con la Toma de Carthago Nova. Madera, lienzo, oro y pigmento. c. 1535. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia. Estados Unidos. © Philadelphia Museum of Art.*

En el contexto de ese recorrido triunfal por Italia se enmarca la realización de un interesante escudo de parada, conservado hasta fecha reciente en el Philadelphia Museum of Art¹⁵. En él se representa precisamente el momento de la toma de Carthago Nova, actual Cartagena, en el año 209 a.C. a manos de Publio Cornelio Escipión en el marco de la Segunda Guerra Púnica. La realización de este escudo, datada en torno a 1535 y atribuida a Girolamo di Tommaso da Treviso, se puede vincular al carácter conmemorativo y ceremonial de los triunfos del emperador en la empresa tunecina. Su diseño está basado en un dibujo original de Giulio Romano conservado en el Musée du Louvre¹⁶, el cual forma parte de una serie sobre las gestas de Escipión diseminada entre esta y otras instituciones. Estos diseños fueron utilizados como modelo en repetidas ocasiones y gozaron de una amplia difusión, encontrando la escena de la toma de Cartagena reproducida en grabados del alemán Georg Pencz en el año 1539, conservados en Nueva York, Los Ángeles o Ginebra¹⁷.

La relevancia de estos dibujos ejecutados por Romano quedará plasmada en la realización, a partir de los mismos, de series de tapices sobre las conquistas y triunfos de este general romano, una de ellas adquirida por María de Hungría al marchante Erasmus Schetz en 1544 con la marca de Bruselas Brabante, propiedad de Patrimonio Nacional. La relación de la temática con la victoria de Carlos V en Túnez, ocurrida unos años atrás, sirvió además para consolidar el mensaje hegemónico y dinástico que María de Hungría quería transmitir en el Palacio de Binche a través de la posesión y despliegue de esta y otras series de tapices, que fueron heredadas en gran parte por Felipe II a su muerte¹⁸. El primer paño, el asalto a Cartagena, representa de forma fidedigna, respecto al dibujo de Romano, la escalada de las tropas a los bastiones de la ciudad¹⁹.

Basada igualmente en un dibujo atribuido a Giulio Romano, conservado en el Teylers Museum



Fig. 3. Anónimo italiano según dibujo atribuido a Giulio Romano. Rodela de la Apoteosis de Carlos V o Plus Ultra. Acero, plata y oro. c. 1535-1540. Patrimonio Nacional. Real Armería. Madrid. España. © Patrimonio Nacional.

de Haarlem²⁰, se realizó en Italia la rodela de parada conocida como de la Apoteosis de Carlos V, o Plus Ultra. La representación del emperador *all'antica*, con atuendo romano, encarna a la perfección el ideal de Carlos V como héroe clásico que se consolidó tras la campaña de Túnez y antes del desastre de Argel, en 1541. Conservada en la Real Armería, en esta rodela aparece Carlos victorioso, nuevamente como encarnación de Escipión o incluso del propio Hércules, quien aparece acompañándolo y sosteniendo las dos columnas que forman parte del emblema del emperador, completado por el escudo que sostiene la figura de la Victoria donde se lee con toda claridad "PLVS VLTRA"²¹, mientras la Fama corona al emperador con laurel. Junto a Hércules, Neptuno simboliza el poder imperial y su expansión a través de los mares. Finalmente, en un primer plano, una figura aparece recostada con una cornucopia y un cántaro del que mana agua, y a su lado se observa a una mujer arrodillada atada a un tronco de palmera sobre

el que se dispone un turbante, simbolizando esa victoria en la empresa tunecina frente al enemigo turco²². La factura y el diseño de la ornamentación de la rodela, realizada en plata y oro, transmite los valores antiquizantes que definen la iconografía del emperador en esta fase africana. La concepción de su propia figura se retrotrae a modelos escultóricos grecolatinos y, junto al águila bicéfala que sobrevuela la escena, crea una imagen simbólica, visualmente muy poderosa y persuasiva de Carlos V como líder de un imperio victorioso que gracias a él no deja de extenderse “más allá”.

La asociación de esas referencias al héroe clásico en torno a la figura del emperador abarcó todas las manifestaciones artísticas posibles, sin embargo y continuando con el caso de las rodela, conviene hacer mención de un ejemplar citado por F. Checa conservado en la Hofjagd- und Rüstkammer de Viena. Este fue realizado hacia la misma fecha que la célebre rodela de parada de la Gorgona Medusa por Filippo y Francesco Negroli en acero, plata y oro en el año 1541, en Milán, ya tras el fracaso de la campaña en Argel²³. En el ejemplar de Viena, circundando la cabeza de Medusa, aparecen alegorías de la Victoria, la Guerra, la Fama y la Paz, entre las que hacen su aparición personajes caracterizados por su halo heroico como Judith, Sansón y David, además de Hércules. Rodeando la composición, en una orla decorativa, se incluyen los bustos de cuatro generales romanos, todos ellos igualmente victoriosos en tierras africanas: Escipión, Julio César, Augusto y Claudio²⁴. Otra pieza relacionada con la factura de los mismos artífices italianos, realizada en 1545, y que merece la pena no dejar de mencionar, es una borgoñota realizada en acero con decoraciones en oro en la que aparecen nuevamente la Fama y la Victoria, agarrando cada una de un lado la barba de un musulmán²⁵.

En todo momento se debe tener en cuenta que en ese afán de representación heroica *all' antica*,

las armas y armaduras se presentaron como objetos indispensables para la construcción de ese tipo de imágenes, convirtiéndose en auténticas piezas de coleccionismo que reflejaban las nuevas modas antiquizantes. Fue prolífica la producción de cascos, armaduras, borgoñotas y rodela y, como se ha visto, especialmente estas últimas resultan de gran interés al tener el potencial de ser espacios en los que plasmar escenas narrativas o motivos ornamentales de todo tipo. La inspiración en la obra de artistas de fuerte raigambre clásica, como el mencionado Romano, será muy destacada, y se piensa que en sus diseños está la base para la realización de otras piezas, como el juego de rodela y borgoñota en acero, plata y oro, datado ya en torno a 1560-1565 y realizado de nuevo, al parecer, en el taller milanés de los Negroli. En la superficie de la rodela, un combate a las puertas de Cartago remite, según Soler del Campo, al final de la Tercera Guerra Púnica, que terminó con el episodio de asedio y destrucción de la ciudad a manos de Publio Cornelio Escipión Emiliano, nieto adoptivo de Escipión el Africano, con quien se había equiparado décadas atrás Carlos V²⁶. La impronta de Romano se aprecia en otros escudos de parada con base de madera además del mencionado más arriba, como los conservados en el MET y el Louvre²⁷, ambos igualmente atribuidos a la factura en Mantua de Girolamo da Treviso hacia 1535, con similar empleo de las técnicas de grisalla y dorado. El del MET relaciona nuevamente la escena bélica de la cara interna de su escudo con la historia de Escipión, por lo que no resultaría extraño que la producción de todos ellos esté relacionada.

Las artes decorativas jugaron un papel importante en la configuración propagandística de la imagen del emperador, entrando en juego la conjunción de lo suntuario con el potencial de estas obras para contener cargas simbólicas como reflejo de la magnificencia del personaje. En consecuencia, el arte de la plata fue especialmente trabajado con este fin dando como

resultado piezas de aparato y ceremonia donde se plasman hazañas, triunfos, narraciones mitológicas o alegorías a modo de ostentación y conmemoración. Anteriormente se ha hecho referencia a rodela decoradas con trabajos en plata, pero ahora queremos hacer mención de algunas piezas que van un paso más allá en el nivel de refinamiento de su factura, en la que la plata es el material predominante.

La primera de ellas no está directamente relacionada con la empresa tunecina, pero resulta de obligada mención dada su exquisitez y relevancia, y es la arqueta del convento de San Bernardo de Alcalá de Henares que fue cuidadosamente estudiada por C. Heredia y A. López-Yarto. La pieza, realizada ya durante el reinado de Felipe II probablemente por el platero real Manuel Correa²⁸, presenta ocho relieves narrativos con distintas escenas de la disputa de Carlos V contra los protestantes —algunos de ellos basados en la serie de grabados de Maarten van Heemskerck sobre los triunfos del emperador, entre los cuales se incluye uno sobre la victoria en Túnez²⁹— y constituye “un completo programa de exaltación de Carlos V como héroe virtuoso que se propone como espejo y como modelo para Felipe II”, a través de la conmemoración de momentos como el sometimiento de las ciudades y los príncipes de la Liga de Esmalcalda o el apresamiento de Juan Federico de Sajonia³⁰. La difusión de los grabados de Van Heemskerck será amplia y, en concreto narrando la última escena mencionada, ocurrida tras la batalla de Mühlberg, se halla en el MET una nueva rodela de hechura italiana profusamente decorada en oro y plata³¹.

Ya en cuanto al triunfo en la conquista de Túnez, nuevamente López-Yarto hace referencia a un interesante grupo de piezas, de las que lamentablemente no se han podido hallar reproducciones gráficas³². Se trata de un conjunto de tres copas formalmente muy similares entre sí, de las cuales una presenta la marca de Núremberg.

Aunque se desconoce su origen o procedencia, su realización se data en torno a 1535-1540 y pertenecen a la Orden Teutónica Alemana de Viena, al British Museum y al Museo de Stuttgart. Todas ellas narran a través de bajorrelieves diferentes escenas de la empresa africana de Carlos V y, además, la última mencionada cuenta con una tapa en cuyo interior se aloja un medallón en el que se representa al emperador armado y a caballo sobre sus enemigos, a quienes identificamos a través de sus escudos: Francia, el papa, los Medici, Inglaterra, Venecia y el Imperio otomano. Dada su fecha de realización, quizá se tratase de objetos celebrativos del acontecimiento realizados a modo de agasajo por parte de algunas ciudades³³.

Quizá en el caso que nos atañe, el ejemplo más representativo de la utilización conmemorativa de la empresa de Túnez en piezas de lujo y grandiosidad sea un juego de plata conservado en el Louvre. Nos referimos a un conjunto de jarro con fuente, una tipología empleada para el lavado de manos, que por su tamaño consistía en un espacio idóneo para plasmar escenas bélicas en la ornamentación. Sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, con la esté-

109



Fig. 4. Peeter de Weent. Bandeja y aguamanil de Carlos V. Plata dorada. 1558-1559. Musée du Louvre. París. Francia. © Musée du Louvre.

tica manierista, la decoración de estas piezas elaboradas en metales preciosos será enfática y verdaderamente compleja, convirtiéndolas, con toda probabilidad, en objetos sin utilidad práctica. Por el contrario, formarían parte de un ajuar de exhibición y ostentación en aparaadores³⁴. De entre todas estas piezas, unas de las más destacadas son el jarro y la fuente de Carlos V, también referidos como aguamanil y bandeja, ambos realizados en plata dorada.

A través de su marcaje, se ha datado la realización de estas piezas en torno a 1558 y 1559 en la ciudad de Amberes, a través del punzón de la mano coronada y la letra Z del ensayador, por lo que se trata de una obra de factura flamenca, ejecutada con una posterioridad de casi veinticinco años desde que sucedieran los hechos que en ella se narran. La marca de autoría, que anteriormente se ha tratado de leer como PK o RP³⁵, parece que se trata más bien de una composición a base de las iniciales PTR superpuestas, según recoge la información del catálogo digitalizado de la propia institución poseedora. Su identificación correspondería con la del orfebre Peeter de Weent (1498-1564) quien, siguiendo a González García, habría llevado a cabo un diseño libre de las escenas narradas tomando como punto de partida la obra del mencionado Vermeyen³⁶.

Una inscripción a modo de cartela en la parte central de la bandeja contextualiza sin lugar a duda las escenas que ilustran ambas piezas: "EXPEDITIO ET VICTORIA AFRICANA CAROLI V ROM IMP P F AVGVSTO 1535". A vista de pájaro, la superficie de la bandeja presenta de modo sintético distintas fases de la expedición. En el plano inferior, se puede observar el paso de las naves y la toma de La Goleta, y tras ello, la ciudad de Túnez, ubicada hacia el centro de la bandeja donde se observa el desembarco que viene acompañando del desplazamiento del ejército imperial, que rodea toda la composición. Llama la atención la representación de la vista urbana



Fig. 5. Peeter de Weent. Bandeja de Carlos V (detalle). Plata dorada. 1558-1559. Musée du Louvre. París. Francia. © Musée du Louvre.

de Túnez y, en general, la profusión en la decoración y el grado de detalle de esta, que no deja superficie vacía. La escena del tercio superior de la parte central de la bandeja está orientada en sentido opuesto y en ella se observan tropas enemigas, con estandartes de la media luna y camellos, en un paraje natural enmarcado por las ruinas de un acueducto romano. Una narración verdaderamente completa y singular que se acompaña con la superficie del borde de la bandeja, donde se aprecia el campamento militar, algunos enfrentamientos terrestres y, ocupando la mayor parte del espacio, la representación de la flota imperial entre cuyas embarcaciones se distinguen numerosos estandartes con águilas bicéfalas y cruces de Borgoña, entre otros. El reverso de esta impresionante pieza se encuentra ornamentado con motivos grabados de inspiración a la morisca, a base de lacerías entrecruzadas y formas vegetales estilizadas, propias de la estética manierista³⁷.

Por su parte, la decoración del aguamanil recoge los momentos finales de la empresa discutiendo a modo de friso alrededor de la pieza: las tropas regresando a las naves y cargando con los frutos del saqueo de la ciudad en fardos



Fig. 6. Peeter de Weent. Aguamanil de Carlos V (detalle). Plata dorada. 1558-1559. Musée du Louvre. París. Francia. © Musée du Louvre.

y baúles. Aparecen igualmente camellos y un grupo de cuatro turcos apresados caracterizados por sus largas túnicas, bigotes y turbantes. Acompañando el friso y realizados con esmalte coloreado, diversos mascarones y algunos elementos de panoplia nuevamente configuran una pieza donde la decoración es abundante. El pico del aguamanil adopta la figura de una mujer y a sus espaldas, por la cara posterior, hace su aparición un fauno apoyado sobre el asa, que tiene forma de serpiente. Un conjunto de rasgos que, en definitiva, enmarcan este juego en la estética manierista.

Con toda probabilidad Carlos V no fue la persona que se halla como responsable tras del encargo de estas dos piezas, ya que su datación nos remite a la fecha en torno a la que se produjo su fallecimiento, por lo que tampoco se trataría de un regalo de alguna ciudad al emperador. González García apunta a que se trataría en cambio de un obsequio de Amberes a Felipe

II, quien iba a visitar la ciudad, hecho que finalmente nunca ocurrió. Según Checa, la obra debe entenderse en el contexto de las celebraciones conmemorativas precisamente en torno a la muerte de Carlos V³⁸, cuando su figura de nuevo se somete a la heroización sobre la que se ha escrito más arriba. Al parecer, la obra fue poco después sorteada como premio en una lotería celebrada en esa misma ciudad flamenca, y se desconoce su destino posterior hasta su entrada en las colecciones del Louvre³⁹.

Cabe señalar que la bandeja de este juego ha sido objeto de copias con posterioridad, lo que da buena cuenta del valor, calidad y trascendencia de una pieza como esta. En el Museo Naval de Madrid se conserva una reproducción galvanoplástica en metal sobredorado de la bandeja⁴⁰, y otra similar ha podido ser localizada en el pro-



Fig. 7. ¿Anónimo toledano? Busto de Carlos V. Plata. Finales del siglo XIX - principios del siglo XX. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. España. © CERES. Ministerio de Cultura y Deporte.



Fig. 8. Alfred André (atribuido). Emperador Carlos V. Oro, esmalte, heliotropo, lapislázuli y perla. Último cuarto del siglo XIX. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Estados Unidos. © The Metropolitan Museum of Art.

pio Louvre⁴¹. Ambos ejemplares, susceptibles de ser datados entre los últimos compases del siglo XIX y los primeros del XX, se enmarcarían pues en la corriente de “revival” que, ante la pérdida de las últimas colonias españolas, llevará a cabo la rememoración de una de las épocas más gloriosas de la historia imperial hispánica. Este momento clave de conmemoración historicista de la figura de Carlos V tendrá por supuesto su reflejo en la producción de artes decorativas y, en ese sentido, hallamos ejemplos de obras modernas que en un momento se llegó a pensar incluso que fueran obras originales del siglo XVI.

Un caso significativo lo componen las figuras de busto del emperador, como la conservada en el Museo Lázaro Galdiano. A pesar de su evidente relación con el bronce realizado por Leone Leoni conservado en el Prado⁴², que el artífice debió tomar como fuente de inspiración, la obra presenta variaciones respecto de dicho modelo y, sobre todo, a juzgar por su técnica tosca y poco detallada que nada tiene que ver con la elegancia y minuciosidad de Leoni, Cruz Valdovinos concluye que se trata sin duda de una pieza moderna⁴³. El busto igualmente se relaciona con otro conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo —aunque este último de labor más cuidada— y se ha pensado que ambos estén vinculados con obradores de la ciudad manchega dado que, en el contexto de esa citada corriente de “revival”, fue precisamente Toledo, en su recuerdo como gloriosa ciudad imperial, uno de los más importantes focos de recuperación del estilo del siglo XVI en todo tipo de trabajos artísticos, entre ellos el de la plata⁴⁴. El busto de Toledo se relaciona con un platero apellidado Majadas que hacia 1900 realizó la pieza imprimiendo su marca y, tanto este como el del Lázaro Galdiano presentan una armadura inspirada en la empleada por Carlos V en Mühlberg. Además, en el ejemplar toledano, que aparece erróneamente fechado en su peana en 1575, los relieves representados decorando la superficie de las hombreras de la armadura están inspirados en el modelo del juego de borgoñota y rodela del taller de los Negroli más arriba mencionado que representaba de nuevo un combate entre cartagineses y romanos⁴⁵.

De forma relacionada a todo lo expuesto, se puede citar otra pieza de carácter muy singular, en este caso de joyería. Horcajo Palomero la recoge en su trabajo sobre imágenes de Carlos V y Felipe II en joyas como un ejemplar de gran calidad y, además, plenamente renacentista. La pieza en cuestión es un medallón realizado en oro esmaltado con una llamativa perla pinjante conservado en el MET que la autora, aunque



Fig. 9. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese. Carlos V. Plata. c. 1535. Museo Nacional del Prado. Madrid. España. © Museo Nacional del Prado.

admite la falta de documentación concluyente que relacione su hechura con Leoni, atribuye a un orfebre italiano de primera línea⁴⁶. Asimismo, citando a otros anteriores como Y. Hackenbroch con su obra de referencia *Renaissance Jewellery* (1979), fecha la obra en 1535. El motivo es que Carlos, de perfil, con atuendo a la romana y corona de laurel, aparece descrito con letras en oro sobre lapislázuli como “CAROLVS V IMP AVG AFRICANVS”, lo que enmarcaría la pieza en ese momento de glorificación de su figura tras la victoria en la empresa tunecina. Sin embargo, actualmente la institución atribuye la autoría probable de la pieza al restaurador y conocido falsificador francés Alfred André (1839-1919). En cualquier caso, se trata de una pieza útil a fin de ilustrar nuevamente la iconografía de emperador africano de Carlos V a través del tiempo.

La efigie de Carlos V en esta interesante pieza de joyería está basada en la que refleja la medalla retrato realizada por Giovanni Ber-

nardi da Castel Bolognese tanto en el rostro, como en la armadura y en el manto, aunque la forma que presenta su vestimenta con el cuello plegado remite más bien al modelo del emperador laureado en las medallas de Leone Leoni, como la realizada en plata en 1549 que, a modo de reverso, tiene una escena de la Gigantomaquia⁴⁷. La medalla de Giovanni Bernardi que conserva el Prado, realizada en plata, nuevamente describe a Carlos como emperador africano y, en su reverso, unos personajes sometidos por soldados vestidos a la romana se arrodillan ante el protagonista entronizado. Un diseño que, sin embargo, se halla utilizado igualmente en las medallas de los papas Clemente VII, al servicio de quien trabajaba el italiano, y Paulo III⁴⁸. El artífice, que ya había realizado una medalla para Carlos V con motivo de su coronación imperial en Bolonia en 1530, realizó además dos entalles en cristal sobre la conquista de Túnez⁴⁹, y más tarde, una medalla vinculando esa victoria con la reciente guerra



Fig. 10. Jan Cornelisz Vermeyen. *La revista de las tropas en Barcelona (detalle)*. Cartón preparatorio para tapiz. 1546-1550. Kunsthistorisches Museum. Viena. Austria. © Kunsthistorisches Museum.

en Alemania⁵⁰. La imagen de Carlos V aparece igualmente asociada a la hazaña africana en la producción de jetones de bronce acuñados, con retratos de factura más tosca que en las medallas y, a modo de reverso, vistas de la costa tunecina y La Goleta sobrevoladas por un águila bicéfala. Las inscripciones hacen mención de la intervención divina, necesaria para la victoria, como se aprecia en dos ejemplares conservados en Madrid⁵¹.

La narración de la Conquista de Túnez, como se ha podido ver hasta ahora, fue ampliamente difundida de forma encaminada a la glorifica-

ción de la figura del emperador, apareciendo sus escenas, desde el desembarco hasta el regreso a costas sicilianas, incluso representadas al fresco por Giulio de' Aquili y Alexander Mayner acompañadas de grutescos, alegorías y narraciones mitológicas en un espacio tan singular como es el llamado Peinador de la Reina, el espacio habilitado en el entorno de los Palacios Nazaríes de la Alhambra de Granada en 1537 para convertirse en los aposentos de Isabel de Portugal⁵². Sin embargo, es a través de las tapicerías que definitivamente se configuró y consolidó la imagen oficial de la contienda, ya que estas obras artísticas, extraordinariamente apreciadas en la Edad Moderna frente a por ejemplo la pintura, tenían un gran valor material y simbólico como despliegue de magnificencia⁵³.

La costosa serie fue encargada en 1548 a Jan Cornelisz Vermeyen, quien contó con la colaboración de Pieter Coeke Van Aelst para el diseño y elaboración de los cartones, conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena. A partir de estos, la confección de los paños fue encargada al taller de Willem de Pannemaker, en Bruselas⁵⁴. La importancia de estos tapices queda patente en su envío a Londres en 1554, recién acabada su factura para su presentación, con motivo del enlace matrimonial entre el príncipe Felipe y María Tudor. Se produjeron más ediciones de la Empresa de Túnez y la que fuera encargada por María de Hungría se empleó durante años para engalanar el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en las festividades religiosas, al ser heredada por Juana de Austria a la muerte de su tía⁵⁵. Además, la Empresa de Túnez, junto a otras series, decoró el Palacio Real con ocasión del matrimonio de Felipe VI y doña Letizia Ortiz en 2004, al estilo de las celebraciones cortesanas de la Edad Moderna⁵⁶. En la actualidad, Patrimonio Nacional conserva diez de los doce paños originales de la serie que estuvo en poder de Felipe II, habiéndose perdido el octavo y undécimo⁵⁷.

En definitiva, se ha podido comprobar que la conquista de Túnez fue un evento asumido como clave en el aparato propagandístico en torno a la figura del emperador Carlos V hacia mediados del siglo XVI e incluso cómo la vital importancia del acontecimiento, configurador de la identidad heroica y gloriosa del personaje y por extensión del Imperio, perduró en el tiempo. La empresa de Túnez se planteó como un acto justo contra el enemigo, sin embargo, no se debe olvidar que esta y otras de las ocurridas en África fueron empresas efímeras que a los pocos años caerían en manos musulmanas debido precisamente al poco esfuerzo por mantenerlas, ya que en palabras de Rodríguez Salgado, el interés del emperador por el conflicto contra el islam “fue limitado a campañas breves y reactivas, sin seguir un plan sistemático de conquista”⁵⁸. Por este motivo, resulta más interesante aún observar el significativo calado que hazañas como esta tuvieron en la época y cómo ello determinó su materialización en las artes.

Túnez consistió, por lo tanto, en el acontecimiento decisivo que encumbró a Carlos V como el emperador de la cristiandad. Una imagen que sostendría durante toda su vida y que se reflejó en una intensa producción de artes suntuarias, idóneas para la materialización de la dignidad y magnificencia imperiales, de carácter conmemorativo y en las más variadas tipologías como se ha podido comprobar, pero que todas ellas tienen en común el empleo artístico de los más nobles materiales al servicio de ensalzar y celebrar la hegemonía Habsburgo frente al turco a través de la figuración tanto narrativa como alegórica. Frente a la fugacidad de la empresa tunecina, la fascinación por la figura de *Carolus Africanus*, el nuevo Escipión, pervivió incluso a través de las evocaciones historicistas en las artes, lo que da buena cuenta de cómo aún en los siglos posteriores la rememoración del pasado heroico del Imperio se personificaba en la figura de Carlos triunfante y vencedor contra el infiel.

NOTAS

¹Esta investigación ha contado con financiación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (programa JAE) y del Ministerio de Universidades a través de una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/00050). Se enmarca asimismo en los proyectos de investigación del Plan Nacional PGC2018-099152-B-I00 “Tratar con el infiel: Diplomacia hispánica con poderes musulmanes (1492-1708)” y PID2020-114333GB-I00 “MEFER Medallas retrato y poder femenino en la Europa del Renacimiento (I): Las mujeres de la Monarquía Hispánica”.

²DESWARTE-ROSA, Sylvie. “L’expédition de Tunis (1535): images, interprétations, repercussions culturelles”. En: BENNASSAR, Bartolomé y SAUZET, Robert (Dir.). *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*. París: Honoré Champion, 1998, pág. 76.

³Las fuentes contemporáneas y la historiografía posterior son contradictorias en cuanto a si hubo o no mandato por parte del sultán Solimán I hacia Barbarroja para llevar a cabo la empresa: TÜRKÇELİK, Evrim. “The best-kept secret in the Mediterranean: Barbarroja’s 1534 Tunis campaign”. *Mediterranea Ricerche Storiche* (Palermo), 49 (2020), págs. 373-394.

⁴BOUBAKER, Sadok. “L’empereur Charles Quint et le roi Mawlay al-Hasan (1520-1535)”. En: BOUBAKER, Sadok y ÁLVAREZ DOPICO, Clara Ilham (Eds.). *Empreintes espagnoles dans l’histoire tunisienne*. Gijón: Trea, 2011, pág. 19.

⁵CARANDE, Ramón. *Carlos V y sus banqueros*, vol. I. Barcelona: Crítica, 1977, pág. 76.

⁶GONZÁLEZ CUERVA, Rubén. “Infidel friends: Charles V, Mulay Hassan and the theatre of majesty”. *Mediterranea Ricerche Storiche* (Palermo), 49 (2020), pág. 458.

⁷Sobre el asunto véase, entre otros: HORN, Hendrik J. *Jan Cornelisz Vermeyen: painter of Charles V and his Conquest of Tunis*. Doornspijk: Davaco, 1989. FALOMIR FAUS, Miguel y BUNES IBARRA, Miguel Ángel de. “Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez”. En: SÁNCHEZ-MONTES, Francisco y CASTELLANO, Juan Luis (Coords.). *Carlos V. Europeísmo y universalidad*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, págs. 243-258.

⁸BOUBAKER, Sadok. "L'empereur Charles Quint...". Op. cit., pág. 23.

⁹Según narra el propio emperador: "Barbarroja huyó, y el mismo día tomamos posesión de Túnez; pero, como los habitantes no recibieron a su soberano, como deberían haberlo hecho, y como tenían derecho a hacerlo, para castigarlos por su obstinación, creímos necesario permitir el saqueo de la ciudad". Traducción propia de la cita en MEROUCHE, Lemnouar. *Recherches sur l'Algérie à l'époque ottomane*, vol. II. París: Editions Bouchene, 2007, pág. 39. El documento original se encuentra en el Archivo General de Simancas, Estado, leg. 472.

¹⁰GONZÁLEZ CUERVA, Rubén. "Infidel friends...". Op. cit., págs. 467-468.

¹¹BOUBAKER, Sadok. "L'empereur Charles Quint...". Op. cit., pág. 21.

¹²Sobre este recorrido, las entradas triunfales y todo el aparato artístico celebrativo articulado en torno a las mismas, véase entre otros: CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987, págs. 94-103. CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones El Viso, 1999, págs. 204-212. MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Las entradas triunfales de Carlos V en Italia". En: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (Coords.). *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Universidad de Granada, 2014, págs. 327-343.

¹³CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V. La imagen del poder ...* Op. cit., pág. 203.

¹⁴GOZALBO NADAL, Antonio. "La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión". *Fòrum de recerca* (Castellón), 20 (2015), pág. 237.

¹⁵"Philadelphia Museum of Art and the Foreign Ministry of the Czech Republic Announce the Return of a Nazi-looted Shield from Konopiště Castle". Disponible en: <<https://press.philamuseum.org/pma-foreign-ministry-of-czech-republic-return-nazi-looted-shield-from-konopiste-castle/>> [Fecha de acceso: 14/01/2022].

¹⁶Número de inventario: 3535.

¹⁷Números de inventario en The Metropolitan Museum of Art: 62.602.110, Los Angeles County Museum of Art: M.88.91.450, Musées d'Art et d'Histoire de Genève: E2011-1979.

¹⁸URRIAGLI SERRANO, Diana. "Los tapices de Escipión 'El Africano' en las colecciones de la realeza española". En: HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester y URIONDO LOZANO, María (Coords.). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pág. 281.

¹⁹JUNQUERA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha. *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, pág. 178.

²⁰Número de inventario: K I 006.

²¹Sobre el asunto: ROSENTHAL, Earl. "Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Londres), 34 (1971), págs. 204-228.

²²GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Pinturas tejidas. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez". *Reales Sitios* (Madrid), 174 (2007), pág. 36. SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Rodela de la Apoteosis de Carlos V o del Plus Ultra". En: SOLER DEL CAMPO, Álvaro (Ed.). *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010, pág. 116. ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Vestirse para la Guerra. Realidad y ficción en las imágenes de la conquista de Túnez". *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte* (Castellón), 16 (2020), pág. 60.

²³Esta última conservada en la Real Armería, número de inventario: D-64.

²⁴CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V. La imagen del poder ...* Op. cit., págs. 200-201.

²⁵Real Armería, número de inventario: D-30. SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Las armas y el emperador". En: *Carlos V. Las armas y las letras*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pág. 118.

²⁶Real Armería, números de inventario: D-3 y D-4. SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Juego de borgoñota y rodela de Felipe II". En: SOLER DEL CAMPO, Álvaro (Ed.). *El arte del poder...* Op. cit., pág. 178.

²⁷Números de inventario: 42.50.16 y N 1139, respectivamente. La Accademia Carrara de Bèrgamo, entre otras instituciones, exhibe un ejemplar con autoría italiana desconocida y fechado entre 1535-1550 que presenta escenas bélicas muy similares a lo que se viene comentando, aunque su estado de conservación dificulta la apreciación en mayor detalle.

²⁸CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Manuel Correa, platero de Felipe II". *IX Jornadas de Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, págs. 347-361.

²⁹SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad. "Los triunfos de Carlos V. 1556". En: *El linaje del emperador*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 234-239.

³⁰HEREDIA MORENO, Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. "Los triunfos del emperador en las artes del metal". En: *IX Jornadas de Arte en las Cortes...* Op. cit., págs. 367-372.

³¹Número de inventario: 42.50.5.

³²LÓPEZ YARTO ELIZALDE, Amelia. "Escenas de guerra en la platería europea". En: CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pág. 106.

³³HAYWARD, John F. *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism. 1540-1520*. Londres: Philip Wilson Publishers, 1976, págs. 364-365.

³⁴LÓPEZ YARTO ELIZALDE, Amelia. "Escenas de guerra...". Op. cit., págs. 101-102.

³⁵CHECA CREMADES, Fernando. "Aguamanil y bandeja de Carlos V". En: *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pág. 322.

³⁶GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Pinturas tejidas. La guerra como arte...". Op. cit., pág. 45.

³⁷ARBETETA MIRA, Letizia. "Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V". En: *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 24-30.

³⁸CHECA CREMADES, Fernando. "Aguamanil y bandeja de Carlos V". Op. cit., pág. 322.

³⁹LÓPEZ YARTO ELIZALDE, Amelia. "Escenas de guerra...". Op. cit., pág. 103.

⁴⁰Número de inventario: 115. GONZÁLEZ-ALLER, José Ignacio. "Bandeja conmemorativa de la conquista de Túnez". En: *Carlos V. La náutica y la navegación*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2000, págs. 339-340.

⁴¹Número de inventario: SN 827.

⁴²Número de inventario: E000271. COPPEL AREIZAGA, Rosario. "Busto de Carlos V". En: URREA, Jesús (Coord.). *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, págs. 110-112.

⁴³CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2000, págs. 374-377.

⁴⁴CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José. "El Toledo historicista, el platero Majadas y el busto de Carlos V del Museo de Santa Cruz (Toledo)". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 79, 316 (2006), pág. 372.

⁴⁵Véase nota 26. *Ibidem*, pág. 375-376. HEREDIA MORENO, Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. "Los triunfos del emperador...". Op. cit., pág. 374.

⁴⁶HORCAJO PALOMERO, Natalia. "La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 75, 297 (2002), pág. 26.

⁴⁷Museo Nacional del Prado, número de inventario: O000986.

⁴⁸MANCINI, Matteo. "Acuñar monedas y fundir medallas. Identidad e intercambio de funciones en algunas medallas del Prado". *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), 37 (2001), págs. 176-177.

⁴⁹Uno de ellos, con una vista de La Goleta y las murallas de Túnez, conservado en el MET, número de inventario: 17.190.540.

⁵⁰GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Pinturas tejidas. La guerra como arte...". Op. cit., pág. 38.

⁵¹La leyenda del primero: "1535 LA PVISSANCE DE DIEV QVY EST GRANDE" (anverso) "A MIS TVNES EN MA COMMANDE CA V IMP". Museo Naval, número de inventario: 1843. El segundo: "GRACE DE DIEU QVI EST GRANDE" (anverso) "A MIS TVNES EN MA COMMANDE 1536". Museo Arqueológico Nacional, número de inventario: VII-I-I-15. Véase: *Carlos V. La náutica y la navegación*. Op. cit., págs. 335-338.

⁵²Sobre el particular: MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. "La bottega de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XVI". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 52 (2021), págs. 187-204. GALERA ANDREU, Pedro A. "Julio de Aquilis y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo". En: GARCÍA CUETO, David (Ed.). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Universidad de Granada, 2019, págs. 95-122. DACOS, Nicole. "'Julio y Alejandro'. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina". *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 42 (2007), págs. 80-117.

⁵³ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI". En: CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (Eds.). *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, págs. 17-36.

⁵⁴JUNQUERA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha. *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional...* Op. cit., págs. 73-92.

⁵⁵ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Los tapices de La conquista de Túnez en las Descalzas Reales". En: CHECA CREMADES, Fernando (Ed.). *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, págs. 330-337.

⁵⁶PASCUAL MOLINA, Jesús F. "Un estilo español: Los tapices de la colección real en los actos cortesanos, entre el siglo XVI y el XXI". En: ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, MARTÍNEZ RUIZ, María José y PASCUAL MOLINA, Jesús F. (Eds.) *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017, págs. 34, 38-39. En el mismo volumen, véase: ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "'Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías'. Felipe II y su interés por los tapices", págs. 213-215.

⁵⁷La figura 1, de la serie que se tejió en Austria en el siglo XVII a partir de los cartones originales, presenta la escena que aparecería en el tapiz número 8 de Patrimonio Nacional. Son numerosos los estudios sobre los tapices de Túnez, a modo de selección: BUNES IBARRA, Miguel Ángel de. "Vermeyen y los tapices de la 'Conquista de Túnez'. Historia y representación". En: GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (Ed.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006, págs. 95-134. CHECA CREMADES, Fernando. "Imágenes hispánicas de otros mundos: turcos y moros en varias series de tapices de la Alta Edad Moderna". En: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (Eds.). *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón: Universitat Jaume I, 2011, págs. 27-48. PORRAS GIL, María Concepción. "Crónicas tejidas. Los tapices de Túnez. De la conquista al mito". En: PASCUAL MOLINA, Jesús F., MARTÍNEZ RUIZ, María José y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (Coords.). *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la Historia*. Gijón: Trea, 2018, págs. 185-202.

⁵⁸RODRÍGUEZ SALGADO, María José. "¿Carolus Africanus?: el Emperador y el turco". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (Coord.). *Carlos V la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pág. 530. BUNES IBARRA, Miguel Ángel de. "Las empresas africanas de la Monarquía en las tapicerías reales". *Los Triunfos de Aracne...* Op. cit., págs. 224-247.