

## La perpetuación de una victoria efímera: las pinturas murales de la Batalla de Túnez en Marmirolo, Anguillara Sabazia y Granada

Nuria Martínez Jiménez<sup>1</sup>

Recibido: 29 de abril de 2020 / Aceptado: 20 de mayo de 2020 / Publicado: 3 de julio de 2020

**Resumen.** La relevancia de los dibujos realizados por Jan Cornelisz Vermeyen durante la Campaña de Túnez de 1535 resulta incuestionable en el devenir de las pinturas de batallas, pero también, en la pintura de mapas, puesto que, desde entonces, los dispositivos cartográficos se convirtieron en elementos clave para la exaltación de monarcas y gobernantes. Sin embargo, hasta ahora ha pasado inadvertido que los primeros ciclos en los que se emplearon estas estrategias fueron los murales de la Campaña de Túnez realizadas entre 1536 y 1546. A lo largo de este artículo se presentan las pinturas Sala de Túnez del palacio de Marmirolo en Mantua, la logia del palacio Orsini en Anguillara y la Sala de Túnez de la Alhambra de Granada, conjuntos, no estudiados hasta ahora en su contexto, que presentan un uso propagandístico de la pintura de paisaje y de las representaciones bélicas del territorio.

**Palabras clave:** Pintura de batallas; Pintura de Mapas; Batalla de Túnez; Carlos V; Alhambra; siglo XVI.

### [en] The Perpetuation of an Ephemeral Victory: The Mural Paintings of the Battle of Tunisia in Marmirolo, Anguillara Sabazia and Grenade

**Abstract.** The importance of drawings made by Jan Cornelisz Vermeyen in the Battle of Tunisia of 1535 is unquestionable in the becoming of the paintings of battles, but also, in the painting of maps, since then, cartographic devices became key elements for the exaltation of monarchs and rulers. However, so far it has gone unnoticed that the first cycles were these strategies were used were the mural paintings of the Tunis Campaign made between 1536 and 1546. Throughout this article are presented Tunisian Hall of the palace of Marmirolo in Mantua, the lodge of the Orsini palace in Anguillara and the Tunisian Hall of the Alhambra of Granada, sets, so far not studied in their context, which present a propaganda use of landscape painting and the war representations of the territory.

**Keywords:** Battle Painting; Map Painting; Battle of Tunisia; Charles V; Alhambra; XVI Century.

**Sumario.** 1.Introducción. 2. Sala de Túnez del Palacio de Marmirolo (Mantua). 3. La Toma de la Goleta del palacio Orsini en Anguillara Sabazia. 4. La Sala de Túnez de la Estufa de la Alhambra. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Martínez Jiménez, Nuria. “Dificultad y necesidad de la antropología del derecho”, En *Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad Media a la actualidad*, editado por Borja Franco Llopis. Monográfico temático, *Eikón Imago* 15 (2020): 133-159.

<sup>1</sup> Universidad de Granada.  
Correo electrónico: nuriamj@correo.ugr.es  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2479-7598>

## 1. Introducción

Las pinturas murales de la Campaña de Túnez<sup>2</sup> fueron concebidas como un recuerdo visual de la victoria de las tropas imperiales en el verano de 1535. Se trata, por tanto, de una representación de un profundo simbolismo ya que no sólo representaba el triunfo de la Monarquía de los Austrias, sino de la Europa cristiana ante los turcos que habían tomado Jerusalén en 1517.

Tras la muerte de Luis II de Hungría, Solimán el Magnífico —en sus deseos expansionistas en Europa— había cercado Viena en 1529. Ante esta acción, las tropas imperiales intervinieron en la ciudad y en Güns en 1532 alejando la amenaza islámica que quedó concentrada en el sur, donde continuaban los ataques berberiscos y otomanos favorecidos por los acuerdos entre Francia y la Sublime Puerta. Los actos de piratería de Jayr al-Din Barbarroja y otras flotas berberiscas eran una grave amenaza que hacía peligrar el comercio en el Mediterráneo, pues saqueaban ciudades costeras y tomaban al año miles de cautivos cristianos que eran esclavizados en las bases piráticas de Argel, Fez, Trípoli o Túnez, urbe conquistada por los turcos en agosto de 1534. En este contexto, como recoge Rodríguez Salgado, “en 1535 [Carlos V] volvió a ponerse al mando de un ejército cristiano contra el infiel, ya no como caudillo de la cristiandad, sino como monarca de unos estados mediterráneos amenazados por las fuerzas corsario-otomanas<sup>3</sup>”. Como señala la historiadora, para la afrontar este conflicto se descartaron “los métodos y tradiciones españolas en el Magreb pasando a dar el papel principal a la flota y no al ejército, y concediendo un papel determinante a los estados italianos<sup>4</sup>”. La gran flota estaba encabezada por el emperador y varios de sus aliados europeos, como Luis de Avis de Portugal. Además tuvieron un papel esencial Andrea Doria, Álvaro de Bazán, García Álvarez de Toledo o Luis Hurtado de Mendoza, y aportaron naves los Estados Pontificios, Flandes y la Orden de Malta. El 14 de junio<sup>5</sup> las escuadras se reunieron en Cagliari. Desde ahí salieron rumbo a Túnez pasando por Puerto Farina. A continuación, debían tomar la Fortaleza de La Goleta y la conocida Torre del Agua. Para la ocupación de estas plazas, se puso un sitio, se cavaron trincheras, se emplazaron cañones y se dispuso la caballería encabezada por el marqués de Mondéjar<sup>6</sup>, encargado de impedir las incursiones turco-berberiscas. Tras veintiocho días de asedio, se inició la batalla que concluyó con la toma de la Goleta, tras la exitosa combinación de las tropas en tierra y mar. Como recogió Alonso de Santa Cruz: “...tomada La Goleta determinó su Majestad de ir a

<sup>2</sup> Entre la numerosa bibliografía existente sobre la campaña de Túnez destacamos: Miguel Ángel de Bunes y Emilio Sola, *La vida, y historia de Hayradin, llamado Barbarroja* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2005); Gonzalo de Illescas, *Jornada de Carlos V a Túnez* (Madrid: Real Academia Española, edición estereotípica, 1804); Prudencio De Sandoval, *Vidas y Hechos del Emperador Carlos V* (Madrid: Atlas, 1955-1956); Fernando Laínez, *La guerra del turco. España contra el imperio otomano. El choque de dos titanes* (Madrid: EDAF, 2010).

<sup>3</sup> María José Rodríguez Salgado, “¿*Carolus Africanus*?: el emperador y el turco”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo en Europa*, coord. José Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), I: 487-488.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 504.

<sup>5</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V: Un hombre para Europa* (Barcelona: Espasa, 1999), 502.

<sup>6</sup> Uno de los episodios más destacados por las crónicas es el momento en el que el Marqués de Mondéjar fue atacado y tuvo peligro de muerte. Episodio que concluyó con la intervención personal del Emperador. Sandoval, *Historia de la vida*, 1429-1435.

tomar la ciudad de Túnez”<sup>7</sup>. Hasta alcanzar sus inmediaciones los soldados debieron superar numerosas dificultades logísticas para acarrear provisiones y armamento y enfrentarse a las escaramuzas<sup>8</sup>. Con todo, las tropas encabezadas por el marqués de Aguilar, y animadas ante el botín, consiguieron frenar los ataques y tomar la ciudad, apoyados por miles de cautivos sublevados, que habían sido retenidos en la misma. Después del saqueo, el 21 de julio de 1535 el emperador victorioso recibió las llaves de Túnez, devolviéndolas al hafsí Muley Hassan (aliado y vasallo del rey de España), liberó a los cautivos y el 6 de agosto se firmaron las capitulaciones.

Tras la victoria se produjo una eclosión propagandística de la efeméride para ensalzar la imagen del poder imperial. Desde los momentos inmediatos a la Conquista de Túnez habían comenzado a difundirse relatos<sup>9</sup> e imágenes realizadas durante la contienda que convirtieron “a los protagonistas en héroes casi novelescos”<sup>10</sup>. Como señaló González, dos de las primeras representaciones fueron las vistas idealizadas de Túnez enviadas por Carlos V al duque de Calabria y a la regente Isabel de Portugal, notificando la victoria ante las tropas de Barbarroja. Por otra parte, destacan los pliegos volantes conservados en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial<sup>11</sup>, donde se evidencia el establecimiento del modelo común caracterizado por la inversión de los puntos cardinales<sup>12</sup>: el Norte queda representado en las zonas inferiores y el Sur en las superiores. De esta forma se crea un espacio abierto (tierra o mar) donde disponer las tropas o naves, exhibir al ejército imperial —en primer plano y en mayor tamaño— y hacer ostentación del poderío militar. En definitiva, a través de la inversión de puntos cardinales, se consigue la reestructuración de la imagen del territorio, reacomodando los planos de representación para crear una jerarquía visual de los agentes en la contienda.

Junto a los impresos, comenzaron a proliferar dibujos y diseños de la toma de La Goleta y de la ciudad de Túnez, que acabaron creando una imagen icónica de la campaña. El interés del emperador por la astronomía, cosmografía o la historia natural es conocido. De hecho, como señala Ripollés el monarca se rodeó de importantes cosmógrafos como Gemma Frisius y Alonso de Santa Cruz, e incluso, es posible hallar entre sus inventarios mapas, planos de ciudades, cartas e

<sup>7</sup> Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, ed. Antonio Blázquez y Ricardo Beltrán (Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militar, 1922), 3: 276.

<sup>8</sup> Fernández Álvarez, *Carlos V*, 509.

<sup>9</sup> Para confrontar la visión de la campaña ofrecida por testimonios oficiales como el de los secretarios imperiales Francisco de los Cobos y Antoine Perrenin y la de un lansquenete alemán, véase Rubén González Cuerva y Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *Túnez 1535: voces de una campaña europea* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017); Vicenç Beltran, “De Túnez a Cartago. Propaganda política y tradiciones poéticas en la época del emperador”, *Boletín de la Real Academia Española* 97, no. 315 (2017): 45-114.

<sup>10</sup> Miguel Ángel de Bunes Ibarra, “La Conquista de Túnez por los cronistas españoles”, en *Túnez 1535: voces de una campaña europea*, ed. Rubén González Cuerva y Miguel Ángel de Bunes Ibarra (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 16.

<sup>11</sup> Juan Luis González García, “Pinturas tejidas. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)”, *Reales Sitios* 97, no. 17 (2007): 32. *La presa della Goleta*, estampa anónima de la Copia de una lettera mandata da Tunesi..., 1535. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign.V-II-4, no. 19, Madrid, Patrimonio Nacional.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 33. Según el autor, plasmado por primera vez por Santa Cruz en la carta de las costas africanas (hoy perdida) encargada por Carlos V.

instrumentos de navegación<sup>13</sup>. En este sentido, no es de extrañar la presencia del pintor e ingeniero Jan Cornelisz Vermeyen, encargado de realizar una crónica visual de la Campaña de Túnez que recogiera las características de los territorios africanos, ni la rápida difusión de vistas e imágenes que testimoniaran los hechos acontecidos. Uno de los modelos más difundidos fue el diseñado por Baldassare Peruzzi *Ritratto de Tunesi*, encargado por Paulo Giovio (presente en la contienda) y del que únicamente se conservan croquis en la Galería de los Uffizi<sup>14</sup>. El diseño 619 A r. muestra un esquema de orientación sur en el que aparecen dos lienzos concéntricos de murallas que rodeaban Túnez. El cuerpo del diseño lo compone la entrada a la ciudad donde está el arsenal y el *stagno* o la albufera, comunicada con el mar por una línea recta imaginaria. La parte inferior ofrece una valiosa información, puesto que aparecen anotaciones con la disposición de las tropas. De esta forma, vemos cómo los barcos situados delante de La Goleta forman parte de la armada turca, que estaría defendiendo la plaza, mientras que alrededor se encuentra la cristiana, organizada en tres bloques. De forma sutil, el boceto se extiende hasta Puerto Farina y Bizerta. Este modelo se extendió rápidamente a través de las estampas, creando así un patrón que permitía identificar la zona y los acontecimientos que se desarrollaron en ella. Además, comenzaron a proliferar los perfiles de la ciudad, entre los que se sobresale la *Vista de Túnez* realizada por Vermeyen en 1535; una pieza clave para la creación de una imagen urbana estandarizada, en la que sus elementos físicos (individualizados para ser claramente identificables) quedaron intrínsecamente unidos a los escenarios y acontecimientos de la campaña.

Estas representaciones debieron servir de referencia para el ornato de las ciudades que acogieron al emperador a su paso por Italia entre el 22 de julio de 1535 y el 29 de abril de 1536<sup>15</sup>, equiparando la gesta la de Escipión “el Africano”<sup>16</sup> en la Tercera Guerra Púnica<sup>17</sup>. Para celebrar la victoria, la comitiva realizó un majestuoso recorrido triunfal por urbes tan relevantes como Mesina<sup>18</sup>, decorada con imponentes arquitecturas efímeras siguiendo los modelos diseñados por Polidoro da Caravaggio<sup>19</sup> y donde se empleó por primera vez el nombre de

<sup>13</sup> Carmen Ripollés, “Relocating the Spanish Renaissance: Charles V, the Torre de la Estufa in the Alhambra, and the Islamic Past”, *Sixteenth Century Journal* L4 (2019): 1078-1079.

<sup>14</sup> Heinrich Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architektur Zeichnungen* (Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1984), 516. Se conservan tres diseños, aunque su atribución no es aceptada por toda la comunidad científica. Junto a la imagen comentada encontramos otras dos: una muy deteriorada en la que aparecen más detalles geográficos y las letras mayúsculas para marcar las zonas más relevantes y una tercera en la que las letras y las medidas dan paso a las fortificaciones entre las que destaca La Goleta y la fortificación anexa.

<sup>15</sup> Alfred Kohler, “Representación y propaganda de Carlos V”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coord. Jesús Bravo Lozano y Félix Labrador Arroyo (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 3: 13.

<sup>16</sup> Conviene recordar que este tema fue frecuentemente representado para plasmarlo en las salas de importantes monarcas. Entre ellas destaca el Tapiz de la Historia de Escipión el Africano conservado en el Palacio Real de Madrid, adquirido en 1544 María de Hungría y, sobre todo, la serie de tapices diseñada por Giulio Romano para Francisco I en las que aparecían doce Gestas y diez Triunfos de Escipión el Africano elaborados en el taller de Marc Crêtif en torno a 1534-1535. José Juan Pérez Preciado “Tapiz de la Historia de Escipión el Africano (La toma del Campamento)”, en *Carlos V armas y las letras* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 406-407.

<sup>17</sup> González García, “Pinturas tejidas,” 35.

<sup>18</sup> José Manuel Morales Folguera, “El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez”, *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 7 (2015): 105.

<sup>19</sup> Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Roma: Newton Compton, 2012), 751.

“Carolus Africanus, conquistador de África y triunfante Emperador<sup>20</sup>”. Este calificativo también fue dado por Paolo III<sup>21</sup> en Roma, donde el emperador fue recibido como Cesar tras sus batallas<sup>22</sup>. También en Palermo se levantaron tres arcos triunfales; Siena fue ornamentada por Domenico Beccafumi, así como otras ciudades italianas, como Consenza, Salerno, Nápoles, Capua, Siena, Florencia y Luca, que no escatimaron en fastos y celebraciones.

En este contexto de exaltación del poder imperial, varios personajes vinculados a la victoria como Federico II Gonzaga (hermano de Ferrante Gonzaga, gobernador de Sicilia, y Duque de Mantua), Gentile Virginio Orsini e Iñigo Hurtado de Mendoza (hijo de Luis Hurtado de Mendoza, marqués Mondéjar y alcaide de la Alhambra desde 1539) impulsaron la realización de decoraciones murales donde se recogieran estos hechos; aunque en el caso de las Estancias Imperiales de la Alhambra es posible que el emperador interviniera directamente en la decisión.

Dados los modelos de representaciones bélicas más exitosos del momento, cabría esperar que, para ensalzar la victoria imperial ante el enemigo turco, se empleara una tipología similar de la Batalla de Puente Milvio<sup>23</sup> de la Estancia de Constantino en el Vaticano, realizada entre 1520 y 1524 por Giulio Romano, Giovanni de Udine y Gianfrancesco Penni, siguiendo los diseños de Rafael. Más allá del virtuosismo técnico, la riqueza cromática o la complejidad compositiva, la obra destaca por la capacidad de los artistas para representar tres conceptos (guerra, religión y justicia) que aluden a la renovada concepción de la “guerra justa”, es decir, un enfrentamiento encabezado por monarcas, nobles o por personajes del clero que tenía un objetivo justificado, en su mayoría, la lucha contra el infiel<sup>24</sup>. En este contexto, la representación de Carlos V (nombrado emperador en Bolonia en 1530, firme defensor de la Cristiandad y vencedor ante los turcos) al modo del emperador Constantino estaría justificada. Sin embargo, en la escena de *La Toma de la Goleta* de la logia del Palacio de Gentile Orsini, en Anguillara Sabazia, y en la Sala de Túnez de la Alhambra no emerge el carácter épico de los héroes o la agitación propia de la batalla, sino que el despliegue de las tropas y la propia acción se plasma en la representación del territorio.

En un contexto de renovación de las tácticas militares, los mapas, junto con los croquis y los bocetos tomados sobre el terrero, tenían una importancia decisiva,

---

<sup>20</sup> Rodríguez Salgado, “¿Carolus Africanus?”, 488.

<sup>21</sup> Bunes Ibarra, “La Conquista de Túnez”, 11.

<sup>22</sup> Entre la numerosa bibliografía existentes sobre el paso del Emperador por Roma en 1536 y su repercusión en el arte cabe destacar Lorenzo Canova, “OMNES REGES SERVIENT EI Paolo III e Carlo V: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant’Angelo”, *Storia dell’arte* 103 (2002): 7-40; José Miguel Morales Folguera, “Las entradas triunfales de Carlos V en Italia”, en *Diálogos del Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez –Mesa Martín*, ed. Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2014), 327-342.

<sup>23</sup> La pintura plasma el enfrentamiento entre Constantino y Majencio el 25 de octubre del 312. El hecho acabó con la victoria de Constantino y, por tanto, con la imposición del cristianismo frente al paganismo, representada por los ángeles triunfantes que coronan la escena. En un primer plano aparece el enfrentamiento de los ejércitos, soldados a pie o a caballo, rodeados por los cuerpos sin vida de los caídos en combate. A la derecha de la composición aparece el Tíber atravesado por el Puente Milvio, donde también hay combatientes. En segundo plano, emerge Roma donde se pueden distinguir el Monte Mario y la Villa Madama, que se estaba construyendo en el momento en el que se hacía la pintura. Planteado como un tapiz fingido, a ambos lados, se hallan dos alegorías femeninas que representan la Religión y la Justicia.

<sup>24</sup> Agustín Bustamante, “Hechos de armas. La guerra en el siglo XVI español”, en *Arte en tiempos de guerra*, ed. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (Madrid: CSIC, 2010), 91-92.

puesto que eran necesarios para idear la estrategia y conocer las zonas de actuación<sup>25</sup>. Sin embargo, su función no era meramente militar o científica, sino que se convirtieron en un importante vehículo de transmisión de ideas políticas y morales. El caso más evidente fueron las salas de mapas, estancias de los palacios de monarcas, papas o nobles que estaban decoradas con representaciones cartográficas de sus áreas de influencia o los territorios a los que aspiraban. Normalmente, los mapas estaban rodeados por pinturas figurativas y trabajos de estuco conformando programas unitarios con complejos mensajes ideológicos. Para ello, se precisaba de la labor conjunta de pintores y de cosmógrafos, especialistas encargados de trazar refinadas líneas gráficas, precisos diseños y de definir los territorios para facilitar su comprensión. Además, la adaptación de la escala favorecía la introducción de ciertas características geográficas e inscripciones<sup>26</sup>. Uno de los primeros casos conocidos es la decoración de la sala del Mapamundi de Venecia, ornamentada en 1443 por Antonio Leonardi y destruida en 1574. Este espacio se ubicaba en la antecámara de la sala de audiencias, por lo que los visitantes podían admirar los dominios del Duce mientras esperaban a ser recibidos. Una función similar tenían las pinturas donde se representaban vistas de pájaro de las ciudades mostrando su entramado ortogonal. Este es el caso de las pinturas de la Villa del Belvedere de Inocencio VIII en Roma, donde, en torno a 1480, se representaron las capitales de los estados italianos para resaltar la influencia del Papa<sup>27</sup>. Según Fiorani, este tipo de decoraciones fue muy apreciado por Carlos V y su corte durante sus viajes a Italia<sup>28</sup>. Los conjuntos conocidos por el emperador en este periodo fueron las pinturas de Marmirolo, donde estuvo en 1532; la Sala del Mapamundi del palacio Venecia de Roma, cuyo Palacio Público se hallaban las Salas de los Nueves y la Sala del Mapamundi del Palacio Público de Siena, espacios que acogieron al emperador durante el viaje triunfal de 1535-1536.

El deseo de perpetuar las hazañas del ejército imperial contra los turcos a través de la cartografía ya había sido expresado por Enrique VIII, quien en 1530 encargó al cosmógrafo Johann Haselberg la realización de un mapa del asedio de Viena para la galería de su palacio, diseño que fue impreso en dos ocasiones con el título *Descripción de la expedición turca contra los cristianos en 1529*. Además de la calidad técnica y visual del mapa, la cualidad más sobresaliente fue la capacidad del cosmógrafo de realizar una composición en la que se muestra cómo la defensa puede convertirse en el mejor ataque<sup>29</sup>. Caso contrario aconteció en La Goleta en 1535, que fue asediada por el ejército imperial; aunque, en esta ocasión la ciudad sucumbió ante las tropas de Carlos V. En este sentido, la representación de este acontecimiento, empleando la cartografía gestada en la contienda, serviría para

---

<sup>25</sup> John Hale, "Warfare and Cartography, ca. 1450 to ca. 1640", en Woodward, David. *Cartography in the European Renaissance: The History of Cartography* (Chicago, Universidad de Chicago, 2007), 3: 719-737.

<sup>26</sup> Peter Barber y Tom Harper, *Magnificent Maps. Power, Propaganda and Art* (Londres: The British Library, 2010), 24. Para profundizar en la invención de la guerra moderna, el ejército y las armas de Carlos V véase *Carlos V las armas y las letras* (Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000).

<sup>27</sup> Juergen Schulz, "Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance", en *Art and Cartography. Six historical essays*, ed. David Woodward (Chicago: Universidad de Chicago, 1987), 116.

<sup>28</sup> Francesca Fiorani, "Cycles of Painted Maps in the Renaissance", en *Cartography in the European Renaissance*, Woodward, David: *The History of Cartography* (Chicago, Universidad de Chicago, 2007), 3: 805.

<sup>29</sup> Barber y Harper, *Magnificent Maps. Power, Propaganda and Art* (Londres: The British Library, 2010), 32.

reforzar el poder del ejército cristiano ensalzando la importancia de la acción conjunta para vencer al enemigo.

Los conjuntos murales de la Campaña de Túnez los que tenemos constancia son las desaparecidas pinturas de la Sala de Túnez del Palacio de Marmiolo (1536-1539), la escena de la Toma de la Goleta en la logia del Palacio de Gentile Orsini en Anguillara Sabazia (1536-1539) y la Sala de Túnez en la Estufa de la Alhambra de Granada (1539-1546).

## 2. La Sala de Túnez del Palacio de Marmiolo

El palacio de Marmiolo debió de ser uno de los palacios más ricos y suntuosos de los Gonzaga. Las primeras obras se iniciaron en el siglo XIII y consistieron en la construcción de un castillo fortificado rodeado por un foso<sup>30</sup>. Años más tarde, con el establecimiento de la familia Gonzaga en Mantua la fortaleza fue renovada para transformarla en un palacio. Para ello, en 1435, Gianfrancesco Gonzaga impulsó la construcción de nuevas galerías, estancias y salas que fueron decoradas años más tarde<sup>31</sup>. A partir de 1484, Francesco II contrató a numerosos artistas como Giovanni Luca Leonbeni, Lorenzo Leonbruno, Tondo de Tondi e Francesco Monsignori para pintar las estancias<sup>32</sup>. Como resultado, el palacio contaba con diversas salas que recibían el nombre de la temática de su ornato: sala de Troncone, del Guanto del Monte, dei Canni y dei Cavalli y la sala de Grecia donde había vistas de Constantinopla, Adrianópolis, los estrechos de Dardanelos y del Bósforo, la ciudad de Vlorë (Albania) y una representación de la isla de Rodas<sup>33</sup>. Además, había una vista de la ciudad de Venecia en la logia y en una de las salas se hallaba un mapamundi y un mapa de Italia. Si bien es cierto que se trataba de representaciones ideales, estas pinturas debieron fascinar a Francesco II quien, poco después, emprendió la decoración de su palacio en la villa de Gonzaga, donde se representaron vistas de ciudades portuarias, como Constantinopla, Nápoles, Venecia, Génova, Roma, Florencia, El Cairo y París<sup>34</sup>, grandes urbes que en cierto modo se asemejaban a Mantua cuya situación estratégica (ciudad rodeada de lagos en medio de una fértil llanura en la Lombardía) le permitía gozar de las ventajas de las ciudades terrestres y marítimas<sup>35</sup>.

En 1519, Federico II, marqués de Mantua, decidió incorporar al conjunto un palacio nuevo, junto a los jardines repletos de árboles frutales, canales de agua (que nacían de una fuente de mármol). Como resultado, en 1522 dijo el poeta Girolamo Arcari que “non ha Cipri giardini nè tutto il mondo, come è ora a Marmirol vago e jocondo”<sup>36</sup>. La nueva construcción era de planta baja, tenía una bella galería, numerosas salas, habitaciones y camerinos que fueron decorados por los pintores de la corte como Lorenzo Costa, que había trabajado en Bolonia años antes. Para

<sup>30</sup> Stefano Davari, *I palazzi dei Gonzaga in Marmiolo* (Mantua: Adalberto Sartori, 1974), 9.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>33</sup> Fiorani, “Cycles of Painted,” 828-829.

<sup>34</sup> Molly Bourne, “Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua”, *Imago Mundi* 51 (1999): 52.

<sup>35</sup> Barber y Harper, *Magnificent Maps*, 32.

<sup>36</sup> Davari, “I palazzi dei”, 13.

realizar esta obra, Baldassarre Castiglione propuso a uno de los artistas más sobresalientes de la escuela de Rafael en Roma, Giulio Romano<sup>37</sup>. Antes de su traslado, en 1523, Giulio envió una maqueta desde Roma y, en 1524, el propio Miguel Ángel envió un modelo para un jardín y una habitación<sup>38</sup>. Así, Giulio Romano consiguió dotar al palacio de Marmirolo de una belleza que no sería inferior a la del Palacio del Té y que pudo contemplar el emperador durante sus estancias en Mantua en 1532 y 1533.

La decoración pictórica de las zonas nuevas debió de realizarse entre 1536 y 1539 y consistió en la incorporación de una serie de pinturas de paisajes y de batallas entre las que estaba la representación de la Campaña de Túnez, tras la cual Ferrante Gonzaga había sido nombrado gobernador de Sicilia. Siguiendo a Hartt, la decoración debió iniciarse en torno al 10 de junio de 1536, cuando Giulio Romano informa a Federico Gonzaga que “el Fiammingo o Tedesco” acababa de terminar dos “belli paesi” mientras que otro pintor se encargaba de las cornisas. A continuación se procedió a la recreación de la Batalla de Túnez siguiendo las pautas de un personaje desconocido al que llaman “Cypriote<sup>39</sup>”. A lo largo del mes de julio, se terminaron las bóvedas y Reinaldo Mantovano y Agostino Mozzanega trabajaron activamente hasta su culminación. Desafortunadamente el palacio fue destruido en el siglo XVIII, sin dejar rastro de las pinturas, por lo que hasta el momento no es posible su análisis.

### 3. La Toma de La Goleta del Palacio Orsini en Anguillara Sabazia

Las pinturas murales de la Logia del Palacio Baronal de Anguillara-Sabazia representan las principales hazañas de Gentil Virginio Orsini, protagonista de las representaciones y encargado de reestructurar el edificio.

Orsini fue uno de los condotieros más relevantes del Renacimiento, cuya estrategia política lo condujo a trabajar para el rey de Francia, el emperador o el papa, dependiendo de la compensación económica o los honores y privilegios recibidos. Uno de los encargos más prestigiosos se produjo en 1534, cuando Paolo III Farnese lo nombró Comandante general de las galeras pontificias, Comisario del puerto y de la tierra de Civitavecchia y, también, Comandante de la Guardia del Mar<sup>40</sup>. Justo al año siguiente, tuvo oportunidad de demostrar su liderazgo cuando, tras la bendición de las naves cristianas por Paolo III, puso rumbo a Túnez. Junto a él se encontraba la flota de Génova, dirigida por Andrea Doria, las galeras de Nápoles, Sicilia y Malta —encabezadas por Pedro de Toledo y Leone Strozzi— y la flota imperial guiada por el propio emperador. De esta forma, en su primer año, participó en una de las expediciones más célebres de la primera mitad del siglo.

<sup>37</sup> Paolo Carpeggiani y Chiara Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova* “...una nuova e stravagante maniera” (Mantua: Sintesi, 1987), 23.

<sup>38</sup> Alessandro Luzio, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche* (Turín: L. Roux E. C., 1893), 568.

<sup>39</sup> Frederick Hartt, *Giulio Romano* (Nueva York: Hacker Art Books, 1981), 260.

<sup>40</sup> Almamaria Tantillo, “Una memoria di Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara”, en *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, coord. Almamaria Tantillo (Anguillara Sabazia: Società Tipografica Romana, 2000), 12.

A su regreso a Italia participó de los grandes festejos, de los suntuosos arcos, pinturas y decoraciones dispuestas para la ocasión. Además, acompañó al cortejo a Roma, donde Carlos V visitó la ciudad por primera vez después del Saco de Roma, y se encontró con Paulo III el 5 de abril de 1536<sup>41</sup>. En este contexto, Normando sugiere la posibilidad de que Orsini conociera alguno de los diseños o pinturas que se habían realizado en la Urbs, como *La Toma de La Goleta* de Posthumus<sup>42</sup>, e incluso pudo haber conocido la *Vista en perspectiva caballera de la costa de Túnez* realizada por Agostino Veneziano. No obstante, la hipótesis más plausible es que el ideólogo de las pinturas fuera el propio Orsini, que a lo largo de veintitrés jornadas pudo sugerir al artista la posición de las numerosas galeras presentes en la pintura<sup>43</sup>.

Conforme a las fechas de la campaña y a la posible marcha de Orsini de la ciudad, las pinturas debieron ser realizadas entre 1536 y 1539. Luzio Romano<sup>44</sup>, sería el encargado de las representaciones mitológicas y los grutescos de las bóvedas y, posiblemente también, de las pinturas de la escena de la *Toma de La Goleta*, la primera gran batalla en la que participó Orsini (fig. 1).

En la escena se halla, a la izquierda, el ejército cristiano y, a la derecha, lo que queda de la flota turca. El punto de encuentro entre ambas escuadras está en la fortaleza-torre de avistamiento, localizada en la costa en el margen izquierdo. Esta composición dista de otras representaciones de este episodio en cuanto a la ausencia de cañones en todo el perímetro y por el tipo de vista empleada. Sin embargo, la identificación de la batalla de La Goleta se justifica por la presencia de un golfo cerrado, por la ubicación estratégica de las naves y por las banderas. Entre ellas, encontramos el estandarte pontificio de Paulo III Farnesio, con los seis lirios sobre campo azul, la bandera del emperador con un tondo azul y el águila bicéfala en el centro y, sobre todo, las doce galeras dirigidas por Orsini, identificadas por la bandera de líneas transversales blancas y rojas. Por otra parte, se identifican las tropas turcas con la medialuna, huyendo a la fuga y dejando sus banderas flotando en el agua. Finalmente, cabe destacar la decoración de la Sala Maggiore<sup>45</sup>, en la que se encuentra un espléndido friso de marinas y una serie de pinturas de vistas de ciudades, entre las que aún se puede distinguir Nápoles, una vista ideal de su costa y Venecia.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>42</sup> Viviana Normando, "L'iconografia della Loggia Orsini: una celebrazione delle gesta del Capitano Gentil Virginio," en *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, coord. Almamaria Tantillo (Anguillara Sabazia: Società Tipografica Romana, 2000), 68.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 68.

<sup>44</sup> Tantillo, "Una memoria di", 31.

<sup>45</sup> Este espacio continúa presentando interrogantes. Es el caso de su datación, según Barreto las pinturas del friso debieron ser realizadas entre 1534 y 1539; sin embargo, Tantillo, basándose en las relaciones de estas pinturas con el contexto romano de los años treinta, propone que las pinturas debieron ser realizadas entre 1539 y 1546. Joana Barreto, "Le frise marine entre Naples, Florence et Rome: une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia", en *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento* dir. Antonella Fench Kroke y Annick Lemoine (París: Somogy éditions d'art, 2016): 77. Tantillo, "Una memoria di...", 25.



Figura 1. Luzio Romano. *Toma de la Goleta* (1536-1539). Palacio Baronale. Anguillara Sabazia. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

A pesar de la distancia espacial y temporal, Nicole Dacos destacó la conexión de las pinturas de Túnez de Anguillara Sabazia y las de Granada<sup>46</sup>. Tras analizar las pinturas *in situ*, corroboramos la existencia de ciertas semejanzas compositivas, como la ubicación estratégica de la flota. Sin embargo, como ya apuntó Normando<sup>47</sup>, las mayores analogías se encuentran en la técnica: uso de grandes manchas de azul para realizar el mar, empleo de largos trazos horizontales definidos y, sobre todo, en la ejecución de las naves, en las que se encuentran siluetas de soldados perfiladas por trazos de negro carbón. Teniendo en cuenta que el principal artífice de los paisajes e historias de la Alhambra, Alexandre Mayner,

<sup>46</sup> Nicole Dacos, "Julio y Alejandro. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina", *Cuadernos de la Alhambra* 42 (2007): 110.

<sup>47</sup> Normando, "L'iconografia della", 68.

residía en Granada desde 1534<sup>48</sup>, pensamos que esta relación podría deberse a la convivencia del artista con Luzzo Romano en el taller de Perino del Vaga, en Génova, entre 1529 y 1533; ciudad naval cuya flota era comúnmente representada y donde previsiblemente fue contratado en 1533, junto con Julio Aquiles, para decorar los palacios de Francisco de los Cobos en Valladolid y Úbeda, así como las Estancias Imperiales de la Alhambra en Granada<sup>49</sup>.

#### 4. La Sala de Túnez de la Estufa de la Alhambra

El ciclo pictórico de la Batalla de Túnez de la Alhambra es el más completo, de mayor complejidad y el culmen de su simbolismo, puesto que los muros de la ciudad de la Sabica habían sido testigos del triunfo del cristianismo sobre el último bastión musulmán de Occidente.

La Sala de Túnez se ubica en el piso superior de la antigua torre de Abū l-Hayyāy, un espacio de reducidas dimensiones que en el siglo XVI se conocía como Estufa y que en la actualidad recibe el nombre de Peinador de la Reina. Esta torre ofrecía numerosas cualidades entre las que sobresalían las vistas hacia el río Darro y hacia el Albaicín, antiguo barrio musulmán. En este sentido, como sugieren Gregg y Bustamante, la representación de este ciclo contribuiría al enaltecimiento de Carlos V y sus abuelos, los Reyes Católicos<sup>50</sup>, que no sólo habían tomado la ciudad en 1492, sino que también habían dispuesto la necesidad de “pugnar por la fe de los infieles” en África<sup>51</sup>.

Entre 1532 y 1535, Pedro Machuca reformó las Estancias Imperiales para crear un nuevo espacio acorde con las innovadoras residencias del norte de Italia<sup>52</sup>. Una de las alteraciones más significativas tuvo lugar en la Estufa, donde el maestro de obras concibió una especie de *studiolo* caldeado y “perfumado a través de la losa perforada por la que pasaban las fragancias aromáticas quemadas en la caldera del piso inferior”<sup>53</sup>.

El interior de la Estufa se divide en dos salas que fueron decoradas entre 1539 y 1546 por Julio Aquiles y Alexandre Mayner, apoyados por un nutrido grupo de colaboradores<sup>54</sup>. En primer lugar, se ornamentó la logia exterior y la Sala de Faetón, donde se desarrollan cuatro episodios del mito, extraídos de la *Metamorfosis* de Ovidio, rodeados por una extraordinaria decoración grotesca. En torno a 1540, comenzó a ornamentarse la Sala de Túnez y, en 1542, se iniciaron las pinturas de la batalla (fig. 2), (fig. 3).

<sup>48</sup> Nuria Martínez Jiménez, “La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael”, *Archivo Español de Arte* 92, no. 365 (enero-marzo 2019): 2.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>50</sup> Ryan E. Gregg, *The Rhetoric of City Views in the Sixteenth Century*. Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History (Leiden, Brill, 2018), 154.

<sup>51</sup> Bustamante, “Hechos de armas”, 87, 94. En este sentido, Rodríguez Salgado señala que “Para convencer a las cortes castellanas les indico que “la campaña de Túnez era simplemente una extensión de la política magrebí de los Reyes Católicos”; Rodríguez Salgado, “¿Carolus Africanus?”, 506.

<sup>52</sup> Nuria Martínez Jiménez, *Pintura mural del Renacimiento italiano en la Alhambra*. Tesis inédita (Universidad de Granada, 2019), 110.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 141.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 285.



Figura 2. Vista general de la Sala de Túnez desde la puerta de acceso. Alhambra. Granada.  
Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

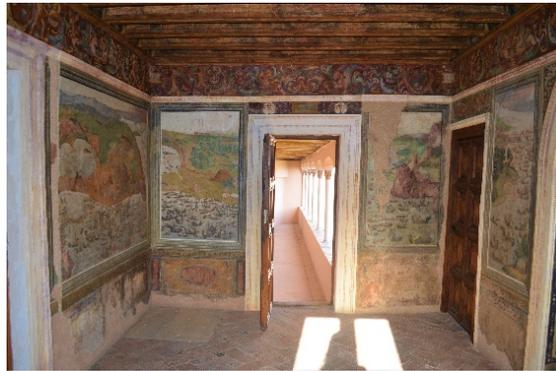


Figura 3. Vista general de la Sala de Túnez hacia la puerta de acceso. Alhambra. Granada.  
Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

La decoración de la Sala de Túnez parte de la remodelación del antiguo alfarje de pinturas de grutescos para convertirlo en un techo plano de casetones de intenso azul añil y florones dorados (hoy desaparecido). En la parte superior se halla un singular friso (que remite a los de las residencias italianas, como los aposentos de Clemente VII en Castel Sant'Angelo, el Palacio del Té de Mantua o el mencionado friso de marinas de Anguillara) compuesto por varias figuras fantásticas (esfinges, seres caprichosos que sostienen cartelas con iniciales o *putti* que luchan contra extravagantes leones<sup>55</sup>) que se ondulan y metamorfosean creando una especie de ciclo perpetuo. En el cuerpo bajo de los muros se encuentran los zócalos (hoy muy

<sup>55</sup> Esa composición podría aludir al enfrentamiento de Hércules contra el León de Nemea, que también aparece en uno de los tondos de la fachada meridional del Carlos V de Granada. Un episodio totalmente coherente con el programa iconográfico. De hecho, como indica Bunes, “La utilización de las columnas de Hércules con la leyenda Plus Oultra en las tapicerías (de Vermeyen) nos muestra la vinculación de la ocupación de La Goleta con uno de los trabajos de Hércules, símbolo que se identifica con la monarquía hispánica y con la empresa en el otro lado del Mediterráneo y el Atlántico”. Bunes Ibarra, “La Conquista de Túnez”, 11.

dañados), imitando estucos marmoleados en los que aparecían escenas marinas como *putti* cabalgando sobre delfines.

A continuación, se encuentran las ocho escenas de la batalla enmarcadas con molduras de estuco. Este hecho difiere de otros programas pictóricos en los que los extremos de las escenas imitan la caída o el movimiento de los tapices. Como indica González Zymla, los tapices tenían una triple función: decorar y dotar de suntuosidad a los espacios, otorgar calidez a las estancias y aportar “un valor didáctico, ideológico y propagandístico al tapiz, interpretable según los intereses de los promotores y la intención, concreta del momento en el que eran usados”<sup>56</sup>. Una de las grandes ventajas de los tapices eran que podían ser transportados y sustituidos; sin embargo, eran muy costosos y normalmente eran de gran formato, por lo que resultaban más adecuados para salas de gran tamaño. En este sentido, para las salas de la Estufa se optó por una decoración mural que propiciara la sensación de amplitud y que ejerciera unas funciones similares, mientras que en las salas principales se dejaron los muros blanqueados, ofreciendo la posibilidad de ser cubiertos por ricos tejidos.

A pesar de tratarse de los aposentos destinados al emperador, en esta ocasión, tampoco aparecen retratos o figuras alusivas a Carlos V<sup>57</sup> o a Luis Hurtado de Mendoza, ni inscripciones (excepto en ocasiones puntuales como “Torre de le Saline”, “Torre del Acqua” o “Torre Farina”), sino que la trascendencia de la batalla se recoge a través de la cartografía. Otra singularidad radica en que se recrea un recorrido articulado a partir de las ciudades italianas<sup>58</sup>, de modo que, la primera escena plasma la reunión de las tropas en la ciudad sarda de Cagliari y el conjunto concluye con la llegada de la flota a Sicilia. Como resultado, como si se tratara de un ciclo de mapas, las vistas y paisajes<sup>59</sup>, reales y ficticios, conducen la mirada del espectador a lo largo de la sala para ubicar los distintos episodios en su contexto espacio temporal.

<sup>56</sup> Herbert González Zymla, “El paradigma bélico de las guerras de Troya y la conquista de Granada, Granada”, en *El conde de Tendilla y su tiempo*, Jesús Bermúdez et al. (Granada: Editorial Universidad de Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura. Patronato de la Alhambra y el Generalife. Centro de Estudios de Granada y su reino, 2018), 472-473.

<sup>57</sup> Como recoge Galera, este hecho contrasta con los relieves de los pedestales de la fachada meridional del Palacio de Carlos V donde el monarca aparece victorioso ante los combatientes en plena batalla; lo cual, evidencia la diferencia entre la representación de un hecho bélico en un espacio público y en un espacio privado. Pedro A. Galera Andreu, “Julio de Aquilis y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo”, en *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, ed. David García Cueto, (Granada: Universidad de Granada, 2019): 109. Para profundizar la representación de la paz en estos relieves véase Earl Rosenthal, *El palacio de Carlos V de Granada* (Madrid: Alianza, 1988); Rainer Wohlfeil, “Las Alegorías de la Paz de la fachada occidental del Palacio de Carlos V”, *Cuadernos de La Alhambra* 31-32 (1995-1996): 161-188; Pedro Galera y Sabini Frommel, *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al Palacio de Carlos V* (Universidad Internacional de Andalucía, 2018).

<sup>58</sup> Los diez paños tejidos por Pannemaker que aún se conservan son: “El Mapa”, “La Revista de las tropas en Barcelona”, “Desembarco en La Goleta”, “Ataque a la Goleta”, “Combate naval ante la Goleta”, “Salida del enemigo de la Goleta”, “Toma de la Goleta”, “La Toma de Túnez”, “Saqueo de Túnez” y “Reembarque del Ejército en la Goleta”. Desde el siglo XVIII se desconoce el paradero del octavo paño (“La Batalla en los Pozos de Túnez”) y del undécimo (“El Enemigo acampado en Rada”).

<sup>59</sup> Uno de los primeros estudios sobre los paisajes en las pinturas fue el realizado por Eduardo Blázquez. Eduardo Blázquez Mateos, “El Peinador de la Reina de La Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas,” *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 25 (1994): 11-24.

Paradójicamente este programa de gran magnitud y complejidad se encuentra en una sala de pequeñas dimensiones. Si bien es cierto, que normalmente asociamos las pinturas de mapas y las pinturas de batallas<sup>60</sup> a las grandes salas de audiencias, como indican Barber y Harper, también era frecuente encontrar salas de mapas en espacios privados o semiprivados. Entre estos lugares podrían situarse las pinturas de mapas de las antecámaras de las Salas de Audiencias, como la citada Sala del Mapamundi de Venecia y también los espacios privados como los gabinetes o estudios ubicados en la zona más privada de los apartamentos, en los que se guardaban los objetos más preciados y a los que sólo accedían los sirvientes y los seres más cercanos<sup>61</sup>. Aunque no se conoce con exactitud la función de la Estufa de la Alhambra, como indicamos, este espacio debió gestarse como un *studiolo* junto a los aposentos imperiales. Sin embargo, a la espera de la construcción del Palacio Nuevo, podría haber adquirido un carácter semipúblico, convirtiéndose en la antecámara de la Sala de Faetón. De hecho, a la Estufa se podía entrar desde el Salón de Embajadores de la Torre de Comares y salir por la escalera de la antigua torre nazarí, por lo que no había necesidad de pasar por los aposentos privados. Por tanto, a semejanza de la citada sala de Venecia, los visitantes podrían admirar las pinturas antes de ser recibidos, aunque en esta ocasión los territorios representados constituían el escenario de las hazañas del emperador. En este sentido, igual que en las posteriores salas de Batallas, la decoración pictórica tenía un papel primordial puesto que debía transmitir un mensaje claro a los visitantes: “de tal modo que los grandes hombres que las miran ven con estupor en ellas como en pulidos espejos, todas sus maravillosas gestas por las cuales quedarán conmovidos e inducidos a asemejarse a ellos con virtuosas maneras”<sup>62</sup>.

Para diseñar el programa, el alcaide de la Alhambra y Conde de Tendilla, Iñigo López de Mendoza, Pedro Machuca, como maestro de obras, y el pintor y especialista en paisajes, Alexandre Mayner, debieron tener acceso a los dibujos de Jan Cornelisz Vermeyen, necesarios para crear un sustrato que permitiera plasmar los característicos paisajes y ruinas, el despliegue de las tropas en el campo de batalla e, incluso, disponer varias secuencias narrativas. Según Ripollés, el hecho de que el ciclo se inicie con la escena del encuentro de las flotas y la marcha hacia las costas africanas ofrece una imagen de la fuerza imperial que avanza en el espacio; idea que se transmite a lo largo del ciclo, que podría ser visto como un mapa dividido en varias secciones<sup>63</sup>. Si bien es cierto que los acontecimientos que tienen lugar en las ciudades idealizadas presentan unas características propias, compartimos la idea de dicha historiadora en cuanto a la representación de las

<sup>60</sup> Según Lomazzo las pinturas de batallas se localizaban “en los palacios y otros lugares principales edificados para la estancia o habitación de Reyes y príncipes convenientemente se pintan los hechos más dignos y honorables de grandes príncipes y famosos capitanes, como son triunfos victorias, consejos militares, batallas sangrientas...”. Por su parte, Armenini señaló que este tipo de salas son las “dependencias principales pues son los lugares públicos, de mayor capacidad y más frecuentados que los demás, y donde más a su gusto se recogen los señores y se reúne la multitud (...) por eso las pinturas que en ellas se hacen deben ser cosas magníficas, de tal manera que representen el valor y las virtudes heroicas de los hombres que han sido merecedores de ellas e ilustres”. Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, scoltura, et architettura* (Milán: Paolo Gottardo Pontio, stampatore regio, 1585), 343; Giovanni Battista Armenini, *Los verdaderos preceptos de la pintura* (Madrid: Visor libros, 1999), 226.

<sup>61</sup> Barber y Harper, *Magnificent Maps*, 20.

<sup>62</sup> Armenini, *Los verdaderos preceptos*, 226.

<sup>63</sup> Ripollés, “Relocating the Spanish Renaissance”, 1078.

escenas principales. En efecto, si comparamos los murales del *Ataque naval a la Goleta*, la *Toma de la Goleta* y *Toma de Túnez*, advertimos que las composiciones parten de esta última pintura. La principal evidencia se halla en las similitudes en cuanto a tamaño y composición del *Ataque Naval a la Goleta*, tomado directamente del lado izquierdo de la escena de la *Toma de Túnez*. Mención especial merece la *Toma de la Goleta*, en la que el modelo primigenio quedó achatado para adaptarse al espacio y en la que se introdujeron ciertas modificaciones en la ciudad y del paisaje. De esta forma se corrobora la creación de un original conjunto gestado sobre los diseños del artista flamenco que refuerza la sensación de movimiento continuo y de perpetuidad impulsado por las figuras del friso.

El hecho de tratarse de un acontecimiento reciente ofreció la posibilidad de contar con las relaciones de los participantes en la contienda. Este procedimiento ya había sido empleado en otras ocasiones. Este fue el caso de Juan de Borgoña quien, en 1514, contó con las descripciones de Cisneros, entre otros, para la realización de la *Conquista de Orán*, ubicada en la Capilla Mozárabe de la Catedral Primada de Toledo<sup>64</sup>. Ante la posibilidad de que este modo de proceder se diera en Granada, Fernando Marías y Nicole Dacos plantearon la presencia de Machuca o de los propios pintores en la batalla acompañando a Luis Hurtado de Mendoza<sup>65</sup>. Por su parte, Horn sugirió la supervisión de los diseños por el propio Vermeyen, que en 1539 se encontraba en Toledo<sup>66</sup>. No obstante, la hipótesis más aceptada es la de Rosa López Torrijos o Martín Lillo Carpio, que indicaron que los artistas no conocieron el terreno, sino que emplearon los dibujos y diseños de Vermeyen<sup>67</sup>. Sin embargo, la minuciosidad del programa sugiere que debieron tener algún tipo de testimonio directo. En este sentido, igual que había hecho Gentile Orsini en Anguillara Sabazia, el ideólogo y narrador de la batalla representada en Granada debió de ser Luis Hurtado de Mendoza, integrante del ejército imperial junto a sus hermanos, Bernardino de Mendoza (gobernador de La Goleta a partir de 1535) y Diego Hurtado de Mendoza, que dejó constancia del hecho en *La relación de la Conquista de Túnez*<sup>68</sup>. Como resultado, se gestó un programa que no sólo otorgaba un extraordinario rigor histórico a las pinturas honrando la gesta de Carlos V, sino también la del III conde Tendilla, capitán del Reino de Granada, el primer Mendoza en apoyar al emperador en la guerra de las Comunidades de 1520 y uno de los protagonistas de la victoria imperial en la costa africana.

El programa se desarrolla a lo largo de ocho escenas de paisajes en vertical y en apaisado para adaptarse al espacio, que resultan legibles de izquierda a derecha,

<sup>64</sup> Bustamante, "Hechos de armas", 89.

<sup>65</sup> Fernando Marías, "El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos", en *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, coord. María José Redondo Cantera y Miguel Ángel, Zalama (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000): 126. Dacos, "Julio y Alejandro...", 108.

<sup>66</sup> Hendrik Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and His Conquest of Tunis. Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries* (Doornspijk: Davaco Publishers, 1989), 27.

<sup>67</sup> Rosa López Torrijos, "Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador", en: *Carlos V y la Alhambra. Catálogo de la Exposición, 24 julio – 30 diciembre de 2000*, coord. Pedro Galera Andreu (Granada: Patronato de la Alhambra, 2000), 121; Martín Lillo Carpio, "Consideraciones sobre el realismo geográfico de las pinturas sobre la conquista de Túnez existentes en la Casa Real Vieja de la Alhambra", *Papeles de Geografía* 28 (1998): 73.

<sup>68</sup> Concepción Bermejo Jiménez, *Obra lírica de Diego Hurtado de Mendoza. Edición y Estudio literario* (Murcia: Universidad de Murcia, 1989), 196.

concentrando los temas más relevantes en el cuerpo central y el primer plano. La parte superior y los laterales se reservan a lo anecdótico, aunque es fácil distinguir gráciles siluetas de soldados entre los barcos o cruzando el territorio. Los murales siguen un orden cronológico, aunque con alteraciones en función del espacio y del tema representado (fig. 4). Esta alteración de la dimensión cronotópica del ciclo pictórico sirve para enfatizar las escenas principales: la toma de Túnez y la de la Goleta. Más que una ruptura del relato visual de la contienda, el reordenamiento de las escenas se integra y aprovecha los recursos espaciales que ofrece la estructura previa del edificio, así como el énfasis o las modulaciones de la voz prolongan y recrean los aspectos más importantes de una narración.

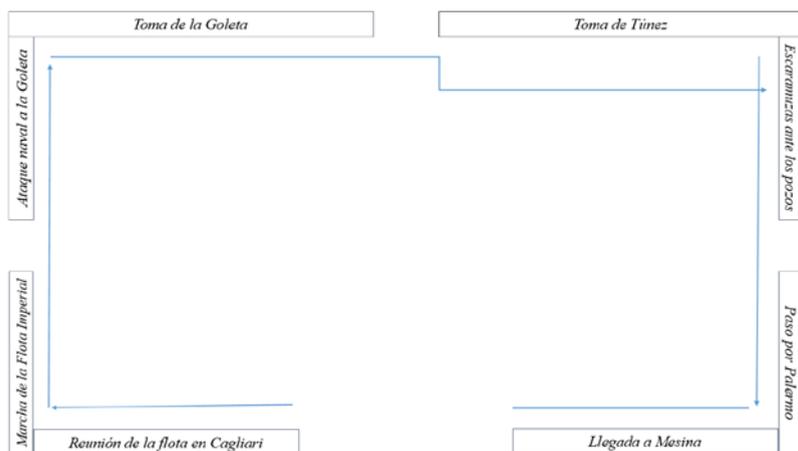


Figura 4. Organigrama de la disposición de las pinturas de la Campaña de Túnez en la Alhambra.

Partiendo del flanco derecho del arco de medio punto que subdivide la Estufa, hallamos tres escenas en vertical donde se representa la marcha de la flota y la llegada a La Goleta. A continuación, en el muro principal, aparecen dos composiciones, de un tamaño mayor y en formato horizontal, que aluden a la Toma de la Goleta y la Toma de Túnez. El ciclo se cierra con tres escenas en las que se recupera la verticalidad para mostrar los acontecimientos: un paisaje donde destacan las siluetas luchando en alusión al episodio de las Escaramuzas de los pozos (momento en el que se quiebra la secuenciación para reforzar la composición principal) y dos paisajes con ciudades idealizadas donde se refleja la llegada de las tropas a Sicilia<sup>69</sup>.

Las primeras composiciones recogen momentos previos a la batalla: la *Reunión de la flota imperial en Cagliari* y la *Marcha de la flota imperial* (fig. 5) (fig. 6), donde se despliega una extraordinaria variedad de embarcaciones con las velas negras para evitar ser descubiertas durante su avance.

<sup>69</sup> El primero en identificar los episodios del ciclo fue Manuel Gómez Moreno. Desde entonces, su hipótesis ha sido comúnmente aceptada, aunque se han realizado matices en el título de las escenas. Manuel Gómez Moreno, "Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra", *Boletín del Centro Artístico de Granada* 22 (1887): 197-198.



Figura 5. Alexandre Mayner. *Reunión de la flota imperial en Cagliari* (1542-1544). Sala de Túnez. Alhambra. Granada. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

Figura 6. Alexandre Mayner. *Marcha de la flota imperial*. (1542-1544). Sala de Túnez. Alhambra. Granada. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

Para la representación de la reunión de la flota en la ciudad sarda se empleó una composición zigzagueante que permite distribuir las naves alterando su tamaño en función de la distancia. La parte central la ocupa la ciudad idealizada de Cagliari, ubicada entre altas montañas y verdes paisajes. Para la representación urbana se optó por el empleo de una perspectiva axonométrica; un tipo de perspectiva empleada desde el siglo XV para dotar a las ciudades de tridimensionalidad, que se conseguía a través de la creación de líneas paralelas entorno a los ejes principales<sup>70</sup>. A pesar de su carácter retardatario, este recurso permitía otorgar a la ciudad el carácter de urbe infranqueable, rodeada por altas murallas con torreones circulares y con altas torres en su interior.

A continuación, se presentan los dos acontecimientos principales: la *Toma de la Goleta* y la *Toma o Conquista de Túnez*. Mientras que en las escenas de ciudades idealizadas y marinas, Mayner tuvo una extraordinaria libertad creativa, para los acontecimientos principales se valió de los dibujos y diseños tomados en la contienda para crear composiciones de gran complejidad que le permitieran presentar las estrategias de la batalla. A nuestro juicio, los dibujos empleados

<sup>70</sup> David Wade, *Geometría y arte. Influencias matemáticas durante el Renacimiento* (Madrid: Librero, IBP, 2017), 72.

fueron la *Vista de la Ciudad de Túnez* de 1535 (fig. 7) y el boceto empleado para realizar el cartón del tapiz<sup>71</sup> del *Desembarco en La Goleta* (fig. 8).



Figura 7. Jan Cornelisz Vermeyen (Juan Maio). *Vista de Túnez*, 1535. Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional. Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Esta es la representación cartográfica más completa de la serie de tejidos. En ella se recogen las defensas de Túnez y de La Goleta, la posición de la flota y de las tropas de tierra, así como los elementos geomorfológicos y los lugares más significativos de la zona como los acueductos y las ruinas romanas. De esta forma, se explica la similitud compositiva de las escenas que aluden a la *Toma de la Goleta* y a la *Toma de Túnez*, donde se combinan varios tipos de perspectiva y la distorsión del territorio respecto a la realidad planteada por Lillo<sup>72</sup>.



Figura 8. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (realización), *El desembarco en de La Goleta*, Bruselas, 1548-1554, 530 × 957 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A229-6243, S.13/5 (original). Fuente: Patrimonio Nacional.

<sup>71</sup> Las obras de referencia sobre el estudio de los tapices son la citada obra de Horn; Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Miguel Falomir Faus, “Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez”, en *Carlos. Europeísmo y universalidad*, coord. Juan Luis Castellano Castellano y Francisco Sánchez Montes (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 5: 243-257; “Vermeyen y los tapices de la conquista de Túnez. Historia y representación”, en *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, ed. Bernardo García (Universidad Complutense-Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2006), 95-134; Sylvie Deswarte-Rosa, “L’expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, répercussions culturelles”, en *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*, coord. B. Benassar y R. Sauzet (París: Honoré Champion Editeur, 1998), 75-132; Antonio Gozalbo, “Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V”, *POTESTAS* 9 (2016): 109-134

<sup>72</sup> Lillo, “Consideraciones sobre el”, 73.

A diferencia de Luzzo Romano en Anguillara, que representó *La Toma de la Goleta* empleando un plano casi cenital, en el que únicamente se esboza la línea de costa, Mayner plasmó el acontecimiento en dos escenas claramente diferenciadas a través de la disposición de las tropas: el *Ataque naval* y el *Ataque terrestre* (fig. 9), (fig. 10).



Figura 9. Alexandre Mayner. *Toma de la Goleta. Ataque naval* (1542-1544). Sala de Túnez. Alhambra. Granada. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

Figura 10. Alexandre Mayner. *Toma de la Goleta. Ataque terrestre* (1542-1544). Sala de Túnez. Alhambra. Granada. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

A pesar de las diferencias de tamaño y de la orientación, las composiciones de *La Toma de la Goleta* de Granada comparten un esquema común. En la parte superior, se encuentra una vista horizontal para presentar el horizonte surcado por altas montañas en tonos grises y azulados. A continuación, se presenta la ciudad de Túnez empleando una perspectiva de unos 30-40 grados. Como indicamos, la base podría hallarse en la *Vista de la Ciudad de Túnez* de 1535<sup>73</sup>. Este dibujo permitió al artista representar el entramado irregular de la urbe, realzando el contraste entre la verticalidad de los alminares, la Mezquita Zitouna, o Mezquita del Olivo<sup>74</sup>, y la horizontalidad de las murallas que se extienden por la laguna, enfatizando así la debilidad de la ciudad<sup>75</sup>. Para conectar esta con la laguna, se incorporaron las

<sup>73</sup> Juan Bautista Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones hispánicas de Túnez (s. XVI-XIX)* (Madrid: Instituto de Cooperación del Mundo Árabe, 1991), 375.

<sup>74</sup> La ciudad aparece representada en las dos escenas de la Toma de la Goleta y también en la Toma de Túnez. Si bien es cierto, que las composiciones son similares, es posible advertir ciertos matices, sobre todo en la escena del Ataque Terrestre, donde la ciudad presenta un carácter retardatario. Además, en el centro aparece un edificio que recuerda a una catedral, posiblemente en alusión al papel ejercido por los cristianos en la toma definitiva de la ciudad.

<sup>75</sup> Esta estrategia compositiva empleada para representar las fortificaciones también fue recogida por Marten en su estudio sobre arquitectura de guerra. Bettina Marten, "La arquitectura de guerra en el cuadro.

cisternas y el muelle donde atracaban los barcos. Así, se plasmó un conjunto urbano rodeado por un amplio espacio salpicado por pequeñas elevaciones montañosas, ruinas y largos acueductos. Sin embargo, si analizamos minuciosamente el modelo de Vermeyen, nos percatamos de que la laguna aparece en la parte superior derecha, por lo que no correspondería con la imagen icónica de La Goleta. De esta forma, se evidencia como el artista supeditó la representación de la realidad a la creación de una original composición que ensalzaba la belleza de los paisajes y del escenario en el que se desarrollaron los hechos. A continuación, aparece La Goleta, diseñada en un plano cenital que permite destacar los elementos geográficos que la hacían identificable: la bahía que daba al Mediterráneo, las ruinas del acueducto de Cartago, la fortaleza de La Goleta rodeada por las trincheras y la Torre del agua, y el Estaño, una laguna en parte navegable, en la que se dispusieron los pilotes que conducían a la fortificación de Túnez. La acción se desarrolla en el primer plano, ensalzando el papel de la flota a través del humo de los cañones de los barcos, o de la armada terrestre, encargada de culminar el ataque. En primer plano se retoma la vista horizontal para representar los barcos de mayor tamaño por la banda a babor y en silueta.

Seguidamente, aparecen dos acontecimientos clave para figurar la Toma de Túnez (fig. 11), (fig. 12): la *Toma de Túnez* (cuya relevancia justifica su ubicación en el espacio central) y las *Escaramuzas ante los pozos*.

Como indicamos, para la gestación de estas escenas Mayner debió contar con el boceto de Vermeyen, aunque para distribuir las siluetas de los soldados enfrentándose a los enemigos en las escaramuzas o avanzando hacia la ciudad, debió precisar de la descripción de los hechos. Al tratarse de una composición a modo de resumen, en ella se recogen las estrategias y detalles anteriormente indicados. No obstante, como indica Lillo, en esta ocasión, el territorio se presenta como “volcado hacia el espectador”, provocando así una sensación cartográfica<sup>76</sup>. Una de las ventajas de presentar una superficie mayor es la posibilidad de introducir elementos concretos que permiten ubicar la acción bélica, como la Torre del Agua, de las Salinas y Puerto Farina (indicadas con inscripciones) y las ruinas de época romana, que contribuirían a equiparar la gesta del emperador con la de Escipión vencedor en Cartago<sup>77</sup>. Entre ellas, destacan el acueducto de Bizerta (señalado en la Vista de Túnez del *Civitates Orbis Terrarum*<sup>78</sup> de Gorgeous Braun y Franciscus Hogenbergius) (fig. 13) y el de Cartago, que recogía el agua del Jebel Zahouan o del Monte de Júpiter, una de las mayores obras de ingeniería hidráulica realizadas en la zona durante el periodo romano.

---

Consideraciones sobre el desarrollo de la presentación gráfica renacentista”, en *Arte en tiempos de guerra*, ed. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (Madrid: CSIC, 2010), 149.

<sup>76</sup> Lillo, “Consideraciones sobre el”, 69.

<sup>77</sup> Ripollés, “Relocating the Spanish Renaissance”, 1080.

<sup>78</sup> Vilar, *Mapas, planos*, 375.



Figura 11. Alexandre Mayner. *Toma de Túnez* (1542-1544). Sala de Túnez. Alhambra. Granada. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

Figura 12. Alexandre Mayner. *Toma de Túnez. Escaramuzas ante los pozos* (1542-1544). Sala de Túnez. Alhambra. Granada. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.



Figura 13. Georg Braun. *Túnez y La Goleta. Civitates Orbis Terrarum* (1633, primera edición 1575), f. 58v. University of Chicago, Special Collections. Fuente: Miguel Martínez en Researchgate.

En torno a esta magna obra, de 55 km de longitud, se construyeron diversas estructuras para recoger y conducir el agua hacia las ciudades y los terrenos de cultivo. En las pinturas también aparecen lo que podrían ser los restos del acueducto principal, construido en época de Adriano, testigos del ninfeo de Zaghouan (una enorme fuente en forma de hemiciclo de unos treinta metros de

diámetro y rodeada por una galería. En el centro se encuentran unas ruinas que podrían indicar la presencia del templo del Agua y el ninfeo de Jougar. Además, aparece la Torre de las Salinas y la Torre del Agua, donde se identifican los pozos que permitían almacenar e igualar la presión del agua que llegaba desde las galerías subterráneas.

Los últimos estudios arrojan una visión novedosa sobre los dos últimos murales. Tradicionalmente se indicaba que estas composiciones representaban la llegada de las tropas a Sicilia y Trapani; sin embargo, tras analizarlas, se advierte que las composiciones plasman el arribo de la armada imperial a Sicilia, pasando por Palermo y la llegada a Mesina<sup>79</sup> (fig. 14), (fig. 15).



Figura 14. Alexandre Mayner. *Paso de la Flota por la costa de Sicilia, Palermo*. (1542-1544). Sala de Túnez. Alhambra. Granada. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

Figura 15. Alexandre Mayner. *Llegada de la flota imperial al puerto de Mesina*. (1542-1544). Sala de Túnez. Alhambra. Granada. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

En ambos casos, se ensalza el paisaje idealizado con imponentes acantilados y suaves colinas y el paso de las naves, donde los pintores demostraron su habilidad en la pintura de barcos. En cuanto a la representación de las ciudades, Palermo aparece meramente esbozada a lo lejos, mientras que Mesina es reconocible por el estrecho que la precede y por el imponente puerto que acoge a la flota imperial, que dispara salvas en honor a la victoria desde las urcas y las naos.

Además de la representación de la batalla, el conjunto ofrece otra lectura surgida de su relación con el entorno. Mientras que, en el caso de los palacios

<sup>79</sup> Martínez Jiménez. *Pintura mural del*, 328.

italianos, las pinturas están conectadas con las salas de mapas o de vistas de ciudades que aluden a los dominios o al vínculo de los mecenas con otros territorios, las pinturas de la Alhambra están unidas al mito de Faetón (fig. 16). De hecho, las escenas de la *Toma de la Goleta* y de la *Toma de Túnez*, se localizan en frente de la *Caída de Faetón*, como consecuencia de su imprudencia. En este sentido, la simbología planteada por Hessler para el Mito de Faetón, también puede aplicarse al programa de Túnez, de tal modo que el conjunto podría leerse como una advertencia<sup>80</sup> "...a los que no quieren subordinarse a la monarquía universal, impidiendo así la paz permanente, simbolizada por los atributos de los angelotes"<sup>81</sup>, que portan ramas de olivo y de palma. Finalmente, cabe destacar las palabras de Galera cuando señala la "osadía y acción demostrada por el emperador en la conquista de Túnez, que al igual que otras guerras emprendidas por él buscaban obtener la paz según el célebre aforismo latino *si vis pacem para bellum*"<sup>82</sup>.



Figura 16. Julio Aquiles y Alexandre Mayner. *Vista general de la Estufa o Peinador de la Reina*. (1539-1546). Alhambra. Granada. Fuente: Nuria Martínez Jiménez.

## 5. Conclusiones

Tras abordar las pinturas murales de la Campaña de Túnez en Marmirolo, Anguillara Sabazia y Granada nos hemos aproximado a tres conjuntos surgidos en un contexto histórico artístico muy concreto en los que se presenta una singular manera de representar la guerra.

<sup>80</sup> En efecto como recoge Bunes, la empresa no pretendía acabar con el musulmán, sino que "es una acción de castigo al Imperio otomano para que no ocupe límites geográficos que no le corresponden". Bunes Ibarra, "La Conquista de Túnez", 13.

<sup>81</sup> Rainer Hessler, "Una visión en piedra el Palacio de Carlos V y la idea del imperio universal", *Cuadernos de La Alhambra* 29-30 (1993-1994): 239.

<sup>82</sup> Galera Andreu, "Julio de Aquilis", 114.

En los dos conjuntos conservados se advierte la sabia combinación entre la cartografía, la perspectiva y la pintura —de paisajes y de batallas— para crear un programa iconográfico que, además de inmortalizar un acontecimiento clave en la trayectoria de Carlos V, perpetuaría los vínculos de estirpe de los Gonzaga, Orsini y Mendoza ensalzando su relevancia en la política imperial. Para plasmar este complejo discurso, que podía ser leído como alabanza al emperador en futuras visitas a las ciudades o como autoafirmación de los mecenas en sus residencias, los pintores diseñaron, de forma aparentemente espontánea e inconexa, complejas técnicas pictóricas y estrategias compositivas en las que dejaron constancia de las tácticas militares empleadas para controlar y dominar el territorio, y cuyo éxito no dependía de acciones individuales, sino colectivas. En este sentido, no se precisaba de la figuración de los protagonistas, sino que la huella de sus virtudes y acciones quedaría impresa en el escenario de la contienda africana que testimonia su presencia.

A pesar de la complejidad y riqueza de las pinturas analizadas, nos encontramos ante una “tipología” muy puntual, que fue rápidamente superada por la difusión de la paradigmática serie de tapices basada en los cartones de Vermeyen, donde no sólo se recogen los paisajes de la batalla (que podían ser empleados como un vehículo de propaganda), sino también los soldados y protagonistas, inscripciones, alegorías e incluso a su propio autor, dejando constancia de la trascendencia del hecho. Un conjunto paradigmático decisivo en el devenir de las pinturas de batallas, género pictórico que proliferó a partir de la segunda mitad del siglo XVI y que alcanzó su punto álgido en las centurias siguientes.

#### 4. Fuentes y referencias bibliográficas

- Albardonedo Freire, Antonio J. “La creación artística en la cartografía”. En *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, coordinado por Juan Carlos Posada Simeón y Patricio Peñalver Gómez, 104-119. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.
- Armenini, Giovanni Battista. *Los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Visor libros, 1999.
- Barber, Peter y Tom Harper, *Magnificent Maps. Power, Propaganda and Art*. Londres: The British Library, 2010.
- Barreto, Joana. “Le frise marine entre Naples, Florence et Rome: une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia”. En *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento* dirigido por Antonella Fench Kroke y Annick Lemoine, 73-92. París: Somogy éditions d’art, 2016.
- Beltran, Vicenç. “De Túnez a Cartago. Propaganda política y tradiciones poéticas en la época del emperador”. *Boletín de la Real Academia Española* 97, no. 315 (2017): 45-114.
- Bermejo Jiménez, Concepción. *Obra lírica de Diego Hurtado de Mendoza. Edición y Estudio literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.
- Blázquez Mateos, Eduardo. “El Peinador de la Reina de La Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 25 (1994): 11-24.
- Bourne, Molly. “Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua”, *Imago Mundi* 51 (1999): 51-82.

- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. “Vermeyen y los tapices de la conquista de Túnez. Historia y representación”. En *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos* editado por Bernardo García, 95-134. Madrid: Universidad Complutense-Fundación Carlos de Amberes, 2006.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de y Miguel Falomir Faus. “Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez”. En *Carlos. Europeísmo y universalidad*, coordinado por Juan Luis Castellano Castellano y Francisco Sánchez Montes, 243-257. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Bunes, Miguel Ángel de y Emilio Sola. *La vida, y historia de Hayradin, llamado Barbarroja*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2005.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de y Rubén González Cuerva. *Túnez 1535: voces de una campaña europea*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. “La Conquista de Túnez por los cronistas españoles”. En Rubén González Cuerva y Miguel Ángel de Bunes Ibarra. *Túnez 1535: voces de una campaña europea*, 9-28. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.
- Bustamante, Agustín. “Hechos de armas. La guerra en el siglo XVI español.” En *Arte en tiempos de guerra*, editado por Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, 91-92. Madrid: CSIC, 2010.
- Canova, Lorenzo. “OMNES REGES SERVIENT EI Paolo III e Carlo V: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant’ Angelo”, *Storia dell’arte* 103 (2002): 7-40.
- Carpeggiani, Paolo y Chiara Tellini Perina. *Giulio Romano a Mantova “...una nuova e stravagante maniera”*. Mantua: Sintesi, 1987.
- Davari, Stefano. *I palazzi dei Gonzaga in Marmirolo*. Mantua: Adalberto Sartori, 1974.
- Dacos, Nicole. “Julio y Alejandro. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina”, *Cuadernos de la Alhambra* 42 (2007): 81-118.
- Deswarte- Rosa, Sylvie. “L’expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, répercussions culturelles”. En *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*, coordinado por Bartolomé Bennassar y Robert Sauzet, 75-132. París: Honoré Champion Éditeur, 1998.
- Fernández Álvarez, Manuel. *Carlos V: Un hombre para Europa*. Barcelona: Espasa, 1999).
- Fiorani, Francesca. “Cycles of Painted Maps in the Renaissance”. En *Cartography in the European Renaissance*, editado por David Woodward, vol. 3. *The History of Cartography*, 803-835. Chicago, Universidad de Chicago, 2007.
- Galera Andreu Pedro A. “Julio de Aquilis y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo”. En *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, editado por David García Cueto, 95-122. Granada: Universidad de Granada, 2019.
- Galera, Pedro y Sabini Frommel. *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*. Universidad Internacional de Andalucía, 2018.
- Gómez Moreno, Manuel. “Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra”. *Boletín del Centro Artístico de Granada* 22 (1887): 197-198.
- González García, José Luis. “Pinturas tejidas. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez”. *Reales Sitios* 94, no. 17 (2007); pp. 24-47.
- González Zymla, Herbert. “El paradigma bélico de las guerras de Troya y la conquista de Granada, Granada”. En *El conde de Tendilla y su tiempo*, Jesús Bermúdez et al. 467-506. Granada: Universidad de Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura. Patronato de la Alhambra y el Generalife. Centro de Estudios de Granada y su reino, 2018.
- Gozalbo, Antonio. “Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V”, *POTESTAS* 9 (2016): 109-134
- Gregg, Ryan E. *The Rhetoric of City Views in the Sixteenth Century. Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History*. Leiden: Brill, 2018.

- Hale, John. "Warfare and Cartography, ca. 1450 to ca. 1640". En *Cartography in the European Renaissance*, editado por David Woodward, vol. 3. *The History of Cartography*, 719-737. Chicago, Universidad de Chicago, 2007.
- Hartt, Frederick. *Giulio Romano*. Nueva York: Hacker Art Books, 1981.
- Henssler, Rainer. "Una visión en piedra del Palacio de Carlos V y la idea del imperio universal", *Cuadernos de La Alhambra* 29-30 (1993-1994): 233-264.
- Horn, Hendrik. *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and His Conquest of Tunis - Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*. Doornspijk: Davaco Publishers, 1989.
- Illescas, Gonzalo de. *Jornada de Carlos V a Túnez*. Madrid: Real Academia Española, edición estereotípica, 1804.
- Kohler, Alfred. "Representación y propaganda de Carlos V". En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol. 3, coordinado por Jesús Bravo Lozano y Félix Labrador Arroyo, 13-21. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Lainez, Fernando, *La guerra del turco. España contra el imperio otomano. El choque de dos titanes*. EDAF, 2010.
- Lillo Carpio, Martín. "Consideraciones sobre el realismo geográfico de las pinturas sobre la conquista de Túnez existentes en la Casa Real Vieja de la Alhambra". *Papeles de Geografía* 28 (1998), 55-76.
- López Torrijos, Rosa. "Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador". En *Carlos V y la Alhambra. Catálogo de la Exposición, 24 julio – 30 diciembre de 2000*, coordinado por Pedro Galera Andreu, 109-128. Granada: Patronato de la Alhambra, 2000.
- Lomazzo, Paolo. *Trattato dell'arte della Pittura, scoltura, et architettura*. Milán: Paolo Gottardo Pontio, stampatore regio, 1585.
- Luzio, Alessandro. *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*. Turín: L. Roux E. C., 1893.
- Marías, Fernando. "El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos". En *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, coordinado por María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama, 107-128. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- Marías, Fernando. *Carlos V, las armas y las letras: una introducción en Carlos V las armas y las letras*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Marten, Bettina. "La arquitectura de guerra en el cuadro. Consideraciones sobre el desarrollo de la presentación gráfica renacentista". En *Arte en tiempos de guerra*, editado por Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, 141-150. Madrid: CSIC, 2010.
- Martínez Jiménez, Nuria. "La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael". *Archivo Español de Arte* 92, no. 365 (2019): 1-16.
- Martínez Jiménez, Nuria. *Pintura mural del Renacimiento italiano en la Alhambra*. Tesis inédita. Universidad de Granada, 2019.
- Morales Folguera, José Miguel. "Las entradas triunfales de Carlos V en Italia". En *Diálogos del Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez –Mesa Martín*, editado por Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, 327-342. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- Martínez Jiménez, Nuria. "El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez". *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 7 (2015): 91-111.
- Normando, Viviana. "L'iconografia della Loggia Orsini: una celebrazione delle gesta del Capitano Gentil Virginio". En *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, coordinado por Almamaria Tantillo, 62-86. Anguillara Sabazia: Società Tipografica Romana, 2000.

- Pérez Preciado, José Juan. "Tapiz de la Historia de Escipión el Africano (La toma del Campamento)". En *Carlos V armas y las letras*, 406-407. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Ripollés, Carmen. "Relocating the Spanish Renaissance: Charles V, the Torre de la Estufa in the Alhambra, and the Islamic Past". *Sixteenth Century Journal* L4 (2019): 1063-1099.
- Rodríguez Salgado, María José. "¿*Carolus Africanus*?: el emperador y el turco". En *Carlos V y la quiebra del humanismo en Europa*, vol. 1, coordinado por José Martínez Millán, 487-532. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Rosenthal, Earl. *El palacio de Carlos V de Granada*. Madrid: Alianza, 1988.
- Sandoval, Prudencio de. *Vidas y Hechos del Emperador Carlos V*. Madrid: Atlas, 1955-1956.
- Santa Cruz, Alonso de. *Crónica del Emperador Carlos V*, vol. 3, editado por Antonio Blázquez y Ricardo Beltrán. Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militar, 1922.
- Shulz, Juergen. "Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance". En *Art and Cartography. Six historical essays*, editado por David Woodward, 97-122. Chicago: Universidad de Chicago, 1987.
- Tantillo, Almamaria. "Una memoria di Gentil Vinginio Orsini conte dell' Anguillara". En *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, coordinado por Almamaria Tantillo, 12-35. Anguillara Sabazia: Società Tipografica Romana, 2000.
- Vasari, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton Compton, 2012.
- Vilar, Juan Bautista. *Mapas, planos y fortificaciones hispánicas de Túnez (s. XVI-XIX)*. Madrid: Instituto de Cooperación del Mundo Árabe, 1991.
- Wade, David. *Geometría y arte. Influencias matemáticas durante el Renacimiento*. Madrid: Librero, IBP, 2017.
- Wohlfeil, Rainer. "Las Alegorías de la Paz de la fachada occidental del Palacio de Carlos V". *Cuadernos de La Alhambra* 31-32 (1995-1996): 161-188.
- Wurm, Heinrich. *Baldassarre Peruzzi. Architektur Zeichnungen*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1984.