

CONSIDERACIONES SOBRE EL REALISMO GEOGRÁFICO DE LAS PINTURAS SOBRE LA CONQUISTA DE TÚNEZ EXISTENTES EN LA CASA REAL VIEJA DE LA ALHAMBRA

Martín Lillo Carpio

Universidad de Murcia

RESUMEN

Se estudian desde el punto de vista geográfico, de la representación espacial y de la evolución del paisaje, unas pinturas murales de la primera mitad del siglo XVI existentes en la Alhambra de Granada. A propósito de ello, se interpretan los rasgos geomorfológicos, medioambientales, y de ocupación y utilización del territorio, correspondientes a las inmediaciones de la ciudad de Túnez.

Palabras clave: Mediterráneo, Granada, Túnez, formas de relieve, albufera, paisaje, perspectiva.

SUMMARY

In this article four mural paintings in the Granada Alhambra are studied from several viewpoints: geographic, spatial representation and scenery development. Several types of features are included in the study: geomorphological, environmental, spatial distribution of people and the use of land, all of them referring to the outskirts of the city of Tunes.

Key words: Mediterranean, Granada, Tunes, relief shapes, lagoon, landscape, perspective.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 1998.

Departamento de Geografía Física. Humana y Análisis Regional. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus de la Merced. 30001 MURCIA (España).

INTRODUCCIÓN

La tendencia a una representación más realista del mundo se valió de los logros de la perspectiva, en cuanto que esta pretende mostrar en una superficie los objetos, en la forma y disposición en que aparecen a la vista. En ocasiones también se habla de sentido o visión escenográfica; entendida ésta, como la delineación en perspectiva de un objeto en que se representan todas aquellas superficies que puedan descubrirse desde un punto de vista determinado.

No obstante, en nuestra valoración, atenderemos especialmente al modo convencional de representar los objetos en un plano, como si se vieran desde lo alto, conservando la debida proporción de sus formas y la distancia que los separa. Y analizaremos la manera de presentarlos bajo un determinado ángulo visual que permite acceder, por ejemplo, a un conjunto de construcciones, abarcando de una ojeada su disposición y el aspecto pintoresco. Se procederá por tanto, al análisis de *vistas* tomadas a cierta altura, en las que el campo visual ofrece extensión y variedad.

Roderik **Barron** (1989), en el epígrafe «Realismo: gentes y lugares» de la «introducción» a su colección de láminas comentadas, hace especial referencia a la obra de Georg Braun y Frans Hogenberg, *Civitas Orbis Terrarum*, compilación de *vistas* de ciudades, aparecida por primera vez en Colonia en 1572. Y concretamente, además de referirse al ejemplo de «perspectiva a ojo de pájaro» de la Ciudad de **Frankfort**, recuerda lo expresado en dicha obra a propósito de la persona que se dedique a este tipo de tarea: «Describe cada sección del mundo separadamente con sus ciudades, villas, islas, ríos, lagos, montañas, riachuelos, y cuenta su historia, haciendolo todo tan claro que el lector parece estar viendo el lugar o la ciudad ante sus ojos»¹.

Sin embargo, aunque la perspectiva es una ciencia que se fundamenta en principios matemáticos y leyes geométricas que deben seguir los artistas en la realización de sus obras, lo cierto es que éstos, frecuentemente, marginan tales leyes y principios, y orientan su elaboración pictórica o gráfica por el camino de la fantasía y de la capacidad creativa. A este respecto conviene recordar que, pese a ser considerado por algunos Piero de la Francesca como el «padre de la perspectiva», es a **Leonardo da Vinci** al que se deben las primeras enseñanzas básicas de esta disciplina; sobre todo a partir del llamado «método del cristal», en el cual se revela la «perspectiva paralela», fundamental para hallar después la «perspectiva oblicua» en toda su amplitud. Y será a través de **Leonardo da Vinci** como la perspectiva superará los límites de la abstracción geométrica. Aunque la adopción de un método de perspectiva lineal geométrica, para representar el espacio tridimensional sobre una superficie plana, se remonta al siglo XV florentino. De manera que junto a la perspectiva lineal surgió la necesidad de considerar los problemas de una perspectiva aérea que tuviese en cuenta entre otras cosas los efectos **atmosféricos**, el desenfoque y el azulear de los colores con el aumento de la distancia.

En el caso que nos ocupa, las pinturas expresan una dualidad técnica y artística muy a tener en cuenta, la cual se intenta contextualizar dentro del ámbito geográfico y de las consiguientes exigencias de la representación espacial que ello supone.

1 BARRON, R.: (1989): Mapas del Mundo. Madrid, Libsa, s.p.

UBICACIÓN Y CONTEXTO DE LA OBRA ESTUDIADA

El espacio interior que alberga los paisajes pintados al fresco a los que nos referiremos, forma parte de los aposentos de la Alhambra de Granada conocidos como habitaciones de Washington Irving, o bien como Casas Reales, o Casa Real Vieja para diferenciarla de la Casa Real Nueva o Palacio de Carlos V. Cabe destacar que dichas habitaciones constituyen a primera vista una respetuosa adaptación renacentista al complejo palaciego musulmán y que en la reestructuración a partir de la obra antigua se concedió especial interés al aspecto funcional.

Tal como indica Bermúdez Pareja (1971), la Alhambra pasó intacta, asombrosamente, a manos cristianas y los Reyes Católicos, desearon, en principio, que se conservara como testimonio de la conquista. Sin embargo y como es lógico, al cabo del tiempo, se sucedieron diversas reparaciones y modificaciones efectuadas por sus residentes u ordenadas por los reyes; algunas todavía de carácter estratégico, otras claramente **utilitarias**, o de simple preferencia².

En general los palacios **nazaríes** estaban bien conservados, al advenimiento de Carlos V, por no haber pasado mucho tiempo desde la conquista y por las obras de reparación y mantenimiento fomentadas por los Reyes Católicos y por doña Juana; de manera que cuando el 5 de Junio de 1526 entran en Granada, procedentes de Sevilla, el Emperador y su séquito, éste se instala en diversas estancias de la Alhambra previamente acondicionadas.

Rodríguez Domingo y Gómez Román (1991), indican como, con posterioridad y en previsión de futuros viajes del Emperador Carlos V a Granada, el 22 de Abril de 1528 se aprobó presupuesto para la construcción de seis nuevos cuartos durante los cinco años siguientes, en el espacio situado entre la Sala de las Dos Hermanas, el Baño de **Comares** y la Torre de Abul **Hachach**. Dichos cuartos estarían comunicados tanto con los baños como con la parte superior de la torre que sería reformada en estufa y en logia, siguiendo el ejemplo de algunos palacios romanos. Los nuevos cuartos, representados en el mapa de la Alhambra realizado por Machuca (fig. 1), se terminaron en el año 1533, contrastando la sencillez de estas salas, con la rica decoración de sus paredes y techos³.

La Torre de Abul Hachach, conocida en el siglo **XVI** como la Estufa de las Casas Reales (fig. 2), constaba de dos habitaciones: una denominada después Tocador, Peinador, o Mirador de la Reina y que correspondía a la antigua linterna de la Torre árabe⁴ y otra, antesala de la anterior, que correspondía a la estufa propiamente dicha, con una losa de mármol perforada, en el suelo, a través de cuyos orificios ascendía el aire caliente perfumado desde la planta inferior⁵.

2 BERMÚDEZ PAREJA, J. (1971): *El Palacio de Carlos V y la Alhambra cristiana I*. Granada. Albacín, s.p.

3 RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. y GÓMEZ ROMÁN, A.M. (1991): «En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra». *Cuadernos de lo Alhambra* 27. Granada, pp. 191-224.

4 Convertida en habitación central de la obra nueva al ponerle suelo y rodearla de galería por tres de sus lados. El suelo aludido fue suprimido en la reforma del año 1930.

5 LÓPEZ TORRIJOS, R. (1987): «Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V». *Storia dell'Arte* 60, pp. 171-184.

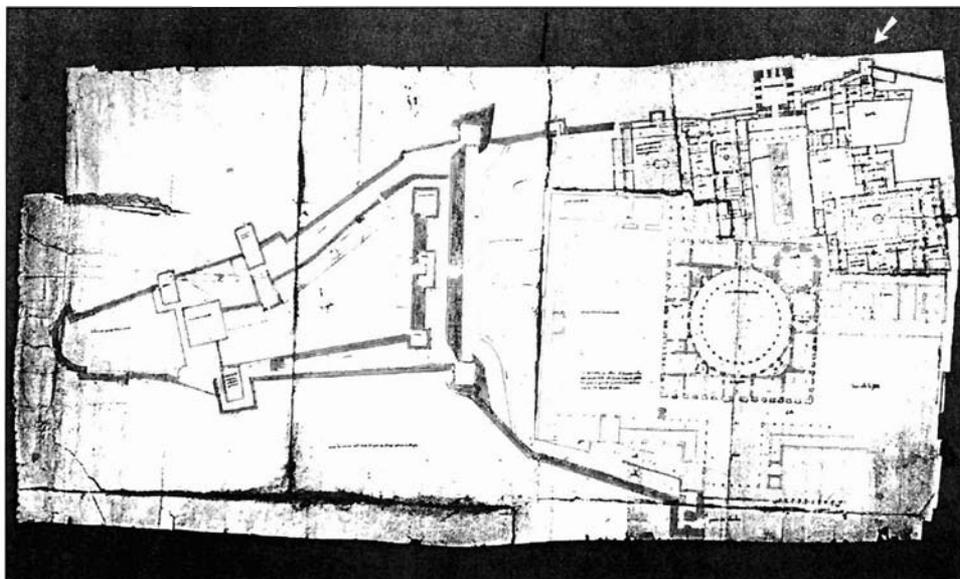


FIGURA 1. Plano de la Alhambra, incluyendo los cuartos nuevos y el proyecto del Palacio de Carlos V, realizado por Machuca en 1528.

En cuanto a la decoración pictórica de los aposentos de las Casas Reales, considera Gómez Guzmán (1987) que, aunque en Granada, al igual que el resto de la Península (con las importantes excepciones del Palacio del Viso del Marqués y el Escorial), se ignoran «los grandes programas de frescos que completan el mundo decorativo de los palacios italianos del Renacimiento», habría que destacar, no obstante, el empleo de la pintura en dos espacios concretos. De ellos nos interesa, especialmente, destacar el que corresponde a las «estancias de Carlos V en el conjunto de Daraxa». E insiste en el interés de que en dicho conjunto se den cita la pintura de artesonados con motivos propios del primer Renacimiento, con las pinturas de Julio Aquiles y de Alejandro Mayner. En el Peinador de la Reina están los frescos donde se representa la fábula de Faetón en cuatro escenas y un «repertorio de virtudes», mientras que en su antesala (la estufa, sensu strictu) es donde, encuadrados en profusa decoración se encuentran los ocho paisajes que representan la expedición a Túnez realizada por el Emperador en el año 1535. Lo que le induce a pensar, dado que la conquista de Túnez fue uno de los episodios más destacados del reinado de Carlos V que, mediante el «realismo geográfico» se trata de potenciar por difusión el papel histórico del Emperador. «Conjugando en definitiva, un programa unitario capaz de unir hechos bélicos con virtudes y consiguiente divinización mediante el empleo de la metáfora clásica»⁶.

⁶ LÓPEZ GUZMÁN, R. (1987): ((Tradición y clasicismo en la Granada del siglo XVI». *Arquitectura civil y urbanismo*. Granada. Diputación Provincial, pp. 265-295.

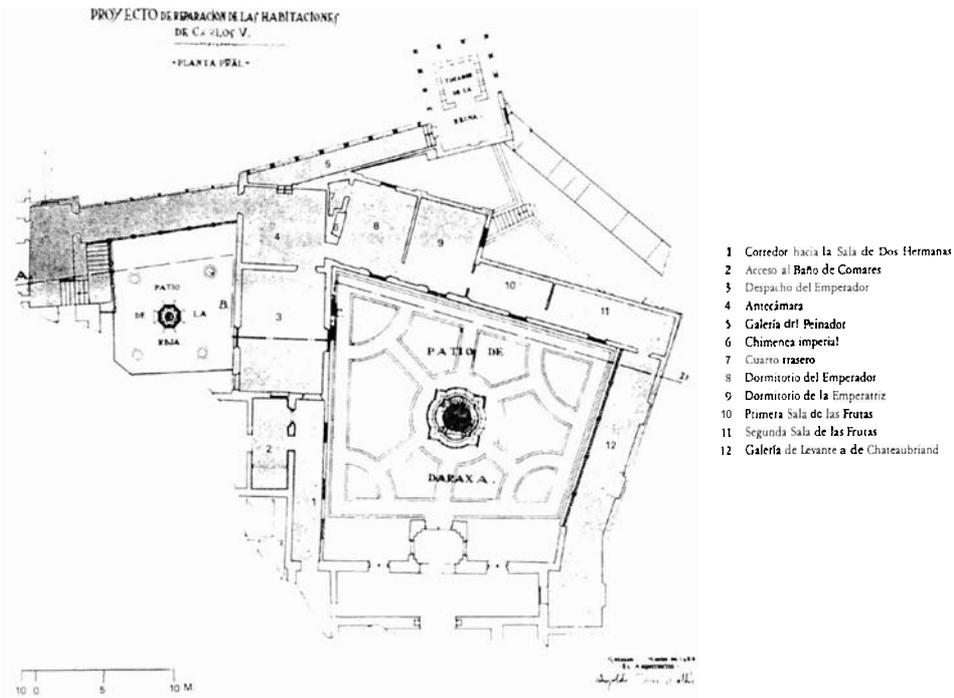


FIGURA 2. Plano de las habitaciones de Carlos V en la Alhambra, realizado por Leopoldo Torres Balbás. Téngase en cuenta que en este plano se designa como «Tocador de la Reina» al conjunto de la «Estufa de las Casas Reales», integrado por habitación central (conserva nueve de las doce ventanas originales), galería que la rodea por tres de sus lados y antecámara o estufa (reproducido de Rodríguez Domingo y Gómez Román, 1991).

Para López Torrijos (1987), la decoración de la Estufa de las Casas Reales (Peinador, galerías del Peinador y estufa propiamente dicha), estaría de acuerdo con la función elitista de las estufas del Renacimiento; es decir, realizada con pinturas al fresco y retoques al temple que cubrieron todas las paredes de las dos habitaciones y de las galerías⁷. Decoración que presenta los dos tipos de iconografía de las estufas romanas: una común (escenas mitológicas, figuras de dioses y grutescos) y otra propia de cada palacio, con las hazañas más destacadas del dueño de la casa. Según López Torrijos, los dos tipos de pintura (la de grutescos y la historiada), fueron hechas por distintos artistas⁸.

7 En la actualidad están muy deterioradas las de las galerías del Mirador. Por otro lado, las que sí se han perdido definitivamente son las de la galería de comunicación con el resto de los aposentos.

8 LÓPEZ TORRIJOS. R. (1987): *opus cit.*

CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DEL PAISAJE EN LA COSTA DEL GOLFO DE TÚNEZ

La ciudad de Túnez (fig. 3), situada al fondo de la albufera existente en la parte occidental más entrante del amplio golfo homónimo que se abre entre *Ras Addar* (Cabo Bon) al Este y *Rass Sidi Ali el-Mekki* al Oeste, ha sido tradicionalmente una importante encrucijada comercial entre Oriente y Europa. Asentada en la franja de colinas que separa la Albufera (*Bahira*) de la *Sebja Sedjoui*, su estratégico emplazamiento en el Estrecho de Sicilia, junto a su situación respecto al traspas, la convierten en punto de salida de una vasta región económica con actividades muy diversas. Tras el abandono de los puertos de Cartago, el de Túnez pasó a ser el complejo portuario más importante, donde los barcos anclaban frente a la entrada de un canal o *gola* en la propia restinga, el cual se dragaba periódicamente. Desde allí, se realizaba el transbordo de mercancías valiéndose de barcas de fondo plano que debían arribar a la ciudad de Túnez, situada a diez kilómetros al oeste. Hoy día, la ciudad sigue estando comunicada con el mar por la *gola* o *grao* de *La Goleta*, también conocida en el país como *Hal Al Wadi*, que viene a significar «cuello del río» y en cuya orilla norte se construyó la primigenia fortaleza; pero la manera de cruzar la amplia y poco profunda Albufera (menos de 1 metro de agua), es muy distinta a la de entonces.

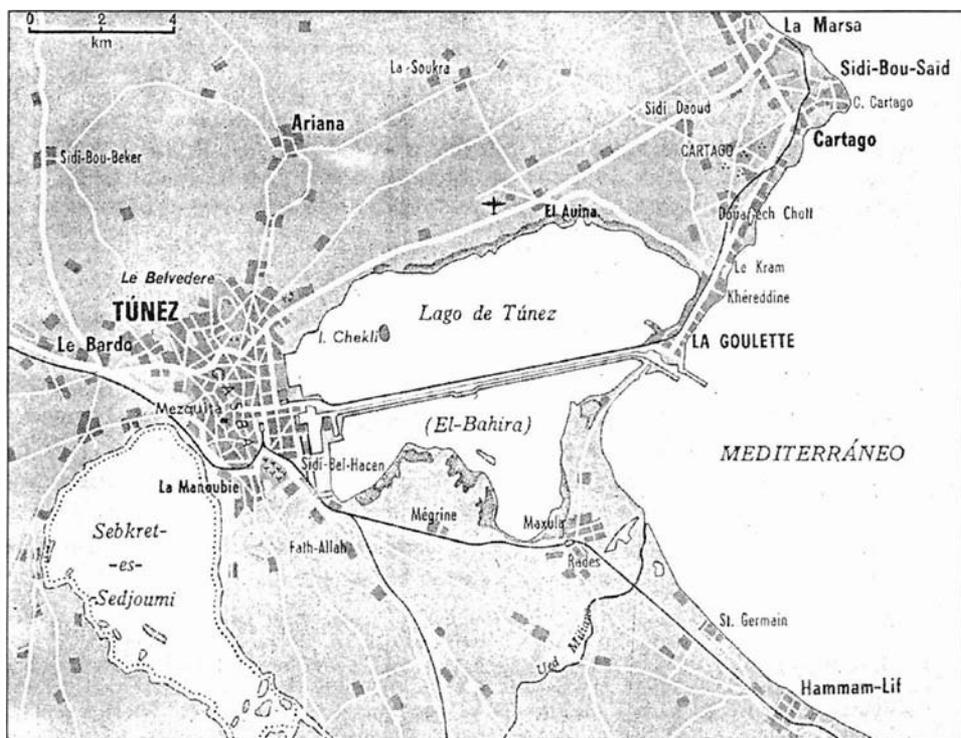


FIGURA 3. Croquis de la Ciudad de Túnez y sus inmediaciones en época actual.

Cuando *La Goleta* y Túnez fueron tomadas a los hafsidas por Barbarroja, se produjeron modificaciones en las defensas del sector que, tras la conquista al año siguiente (1535) por el Emperador Carlos V, se continuaron durante su reinado y el de Felipe II; modificaciones que proseguirían hasta que en agosto de 1574. los turcos expulsaron definitivamente a los cristianos de Túnez. Con posterioridad, *La Goleta* fue hasta finales del siglo XVIII un refugio de corsarios, continuándose las modificaciones defensivas y realizándose algunas construcciones⁹. *La Goleta* fue el primer puerto tunecino, de manera que, por ejemplo, entre 1861 y 1865 fue visitada anualmente por más de 600 navíos por término medio, con un arqueo total de 80.000 toneladas, que suponían el 90% de las importaciones y el 45% de las exportaciones de la Regencia. En 1872, nueve años antes de que se iniciase la etapa de protectorado francés, *La Goleta* fue unida a la ciudad de Túnez y al Palacio de *El Bardo* por ferrocarril.

Importantes aspectos geográficos detectados en su época por Eliseo Reclús e incluidos en la *Nueva Geografía Universal* (1889), además de servir para conocer cual ha sido la evolución de estos espacios costeros desde la penúltima década del pasado siglo, ayudan también a imaginar el paisaje que en el siglo XVI se ofreció a los hombres de España enrolados en aquella expedición contra Túnez; pues a partir de aquellas experiencias se estructuraron las *vistas* con el fin de incluir las hazañas oportunas. Por otro lado, los importantes cambios acaecidos en el área, desde el último tercio del siglo XIX, hacen de los mapas utilizados por Reclús (figs. 4, 5, 7 y 8), en sí mismos, documentos cruciales de la evolución temporal de la Albufera de Túnez y sus *inmediaciones*¹⁰.

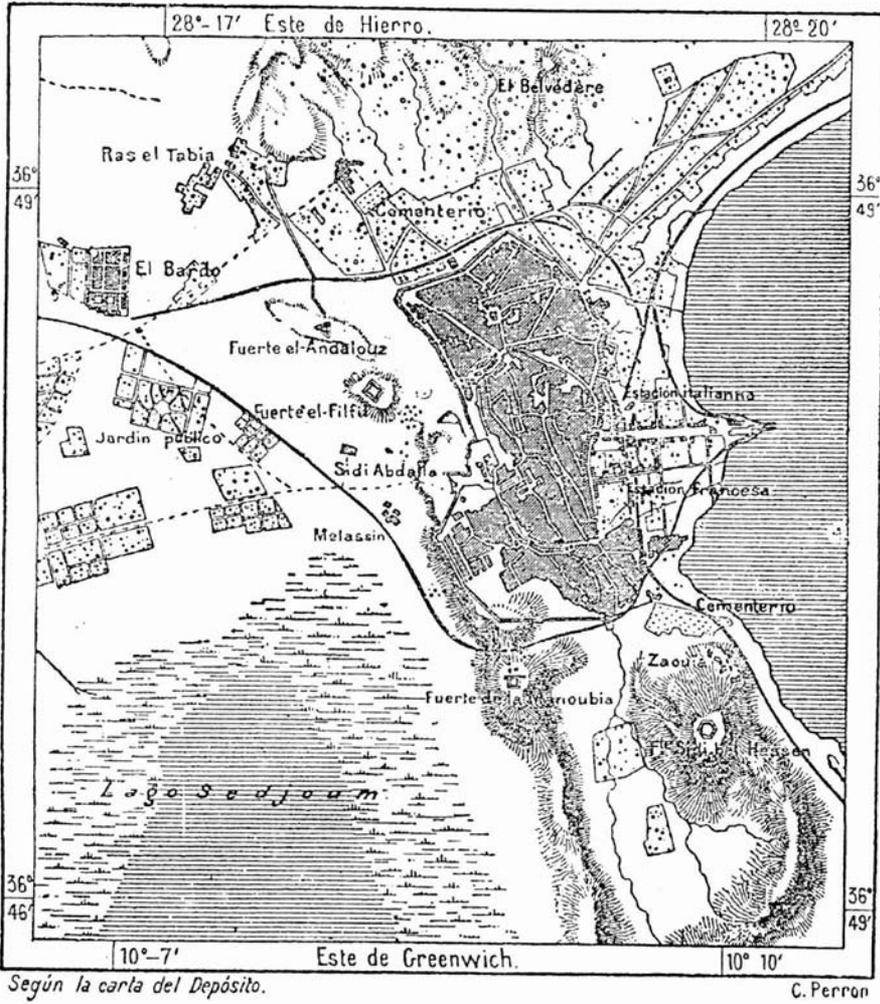
Así, la denominada a veces *Bahira* o Mar Menor y otras simplemente Albufera, Laguna o Lago de Túnez, es considerada un vestigio lacustre, al igual que las lagunas del delta del *Medjerda*, de mayor extensión, que también se han ido achicando progresivamente. La *Bahira* de entonces, con una profundidad máxima de 1.70 en algunos sitios, estaba comunicada con el mar por el canal abierto artificialmente en la restinga para reemplazar al que había existido algo más al sur y daba paso a embarcaciones de apenas más de un metro de calado.

Se hace hincapié en como desde la Túnez, conocida a veces como «ciudad del istmo», por su emplazamiento entre la *Bahira* y la *Sebja Sedjoui*, se dominaban las entradas a los valles del *Medjerda* y del *Oued Melian*; de manera que la llanura del primero queda interrumpida por la línea de colinas de escasa altura sobre la que asienta la ciudad, y el *Melian* no llega a alcanzar la Albufera, pues contornea al sur un ligero relieve que limita la depresión lacustre y desemboca en el mar.

Pero en aquellos años del siglo XIX y de acuerdo con los datos aportados por Reclús, las características funcionales del área correspondiente al Golfo de Túnez se encontraban profundamente modificadas respecto a las que pudieran darse en el siglo XVI. La capital

9 En la exhaustiva obra de Juan Bautista Vilar Ramírez sobre Tunicia se estudia de forma magistral la cartografía existente sobre el área y a través de ella las modificaciones defensivas en el sector considerado hasta el año 1881. La obra de referencia es: *Mapas, Planos y Fortificaciones de Túnez (ss. XIV-XIX)*. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe. Madrid, 1991.

10 ELISEO RECLUS (1889): *Nuevo Geografía Universal. La Tierra y los Hombres*. Tomo II, El Progreso Editorial. Madrid.



----- Canal subterráneo para conducción de aguas
 ─────────── 2 kil.

FIGURA 4. La Ciudad de Túnez hacia 1880.

de la Regencia, que había contado con las ventajas de su emplazamiento y clima saludable, abierta a los vientos del Norte; al paso del tiempo, había trocado dichas ventajas por tremendos inconvenientes: la ciudad tenía fuertes dificultades para comunicarse por el mar, a través del vasto y somero depósito de aguas insalubres en que se había convertido la Albufera de Túnez.

Se estimaba que, en lo que iba de siglo la Bahira había retrocedido por rellenos, en su parte más occidental, unos setecientos metros, y continuaba ensanchándose por esta zona

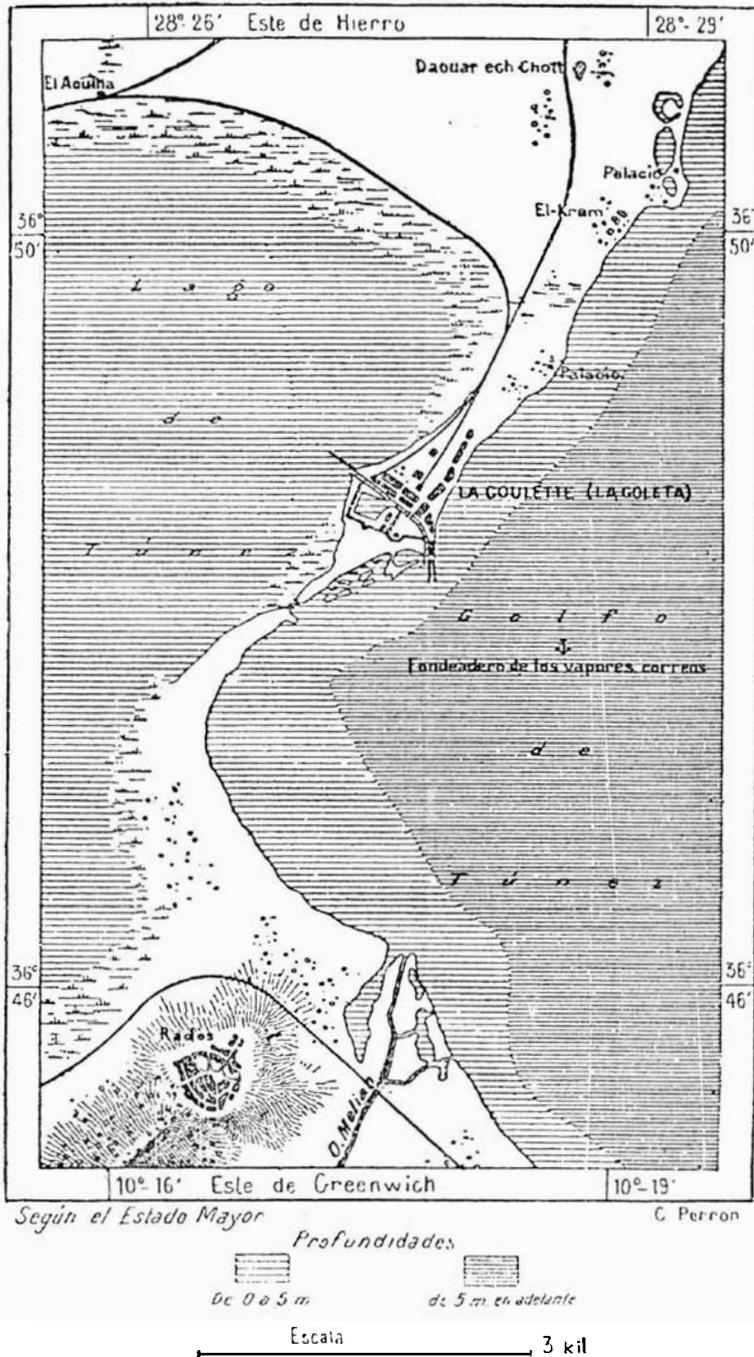


FIGURA 5. La Goleta hacia 1880, con indicación de la profundidad.

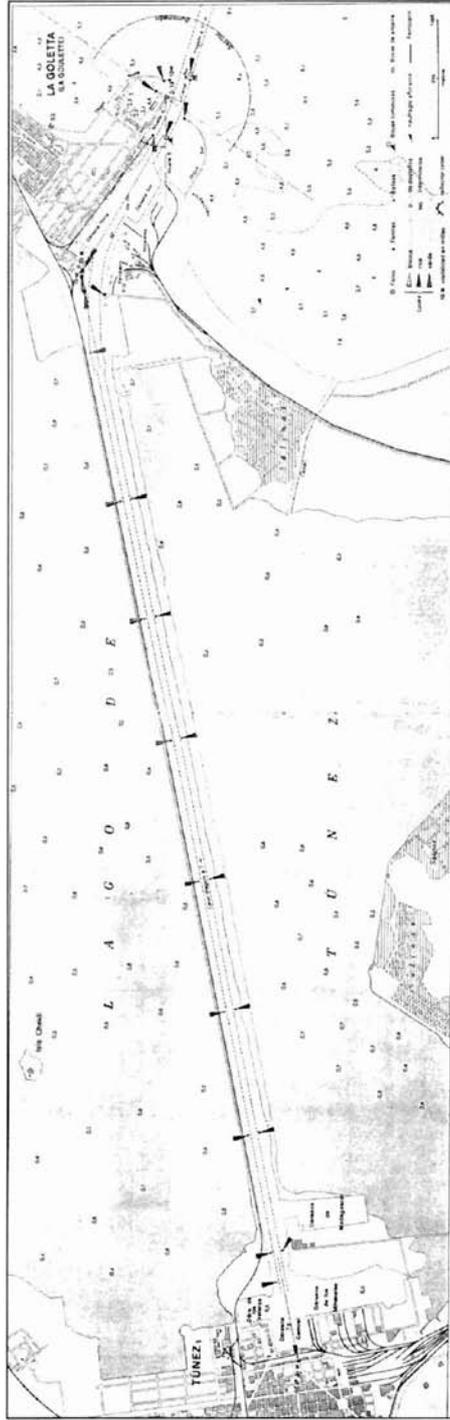


FIGURA 6. Plano del puerto y antepuerto de Túnez en época reciente.

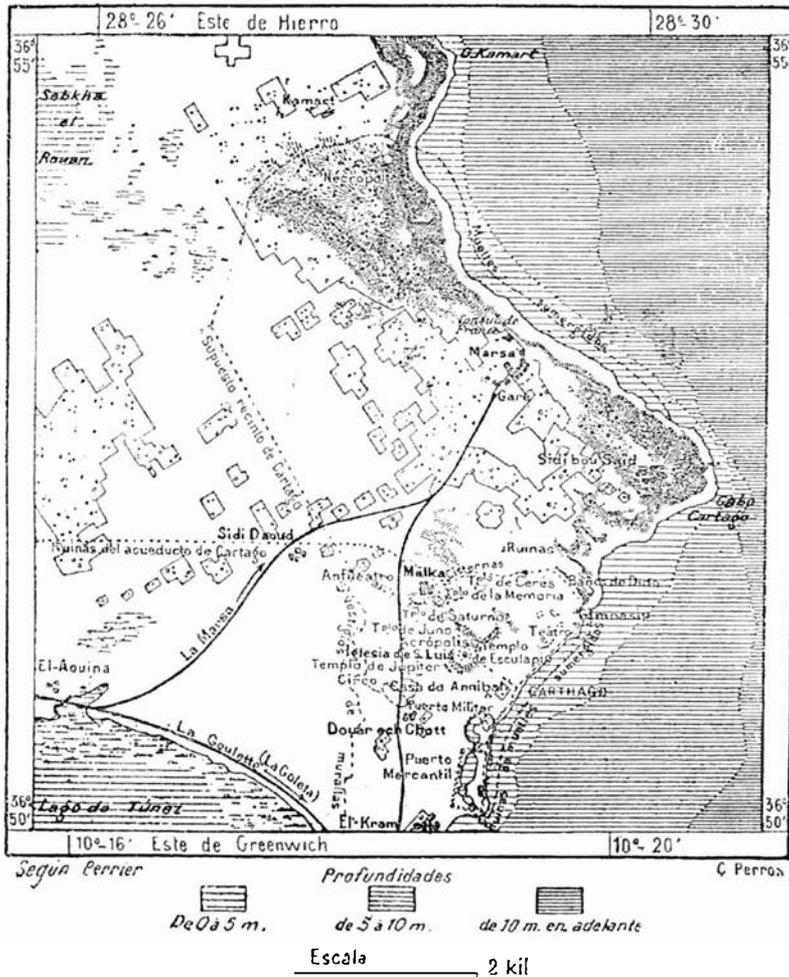


FIGURA 7. Temtono al norte de la Albufera de Túnez hacia 1880, con indicación de las profundidades.

a causa de los los desmontes y arrastres de las alcantarillas. El crecimiento urbano de la ciudad de Túnez, por la parte Este, había dado al traste con sus antiguos muros, formándose un nuevo barrio hacia el terraplen de los muelles en donde arrancaba el canal navegable de la Albufera. Era esta la parte de la ciudad en la que se habían construido las dos estaciones de ferrocarril y donde, con el aliciente del puerto y del «espacio ilimitado» por relleno, surgió un trazado urbano rectilíneo que contrastaba con el resto (fig. 4).

Ante el problema de insalubridad e incomunicación planteado, se aspiraba a una solución que mejorase el estado de la Bahira y potenciase la función portuaria de la ciudad; pues la cuestión del saneamiento de Túnez y sobre todo del barrio nuevo, estaba relacionada con la construcción del nuevo puerto. Si bien las dársenas para los buques de

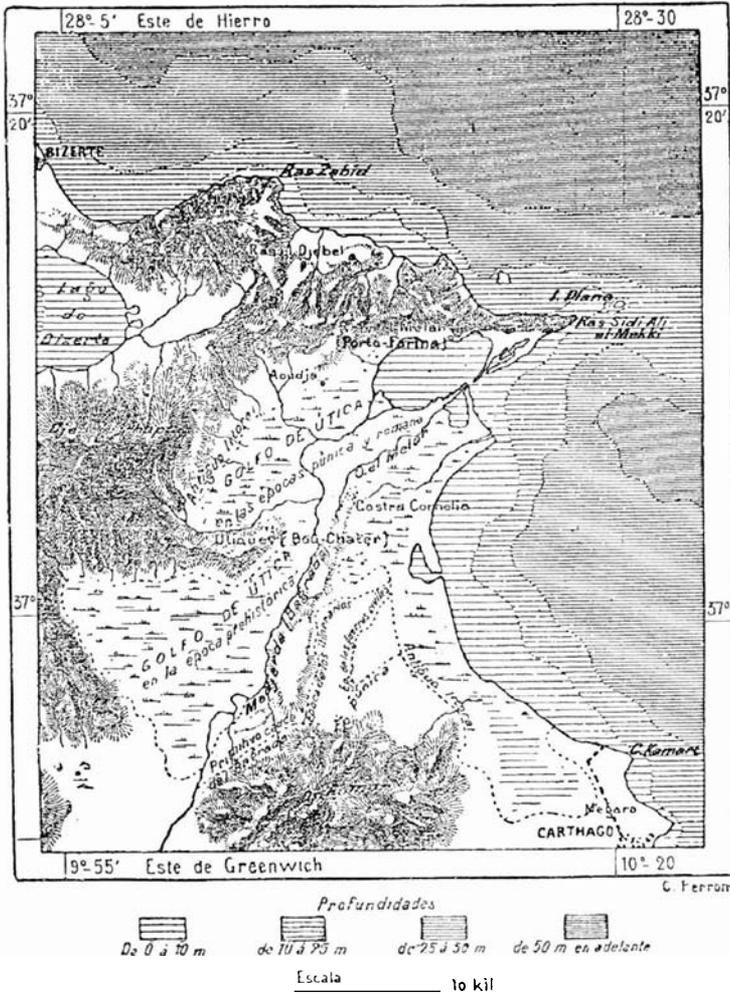


FIGURA 8. Costa del antiguo Golfo de Utica asociada a la baja llanura aluvial del Medjerda (mapa de hacia 1880, con indicación de las profundidades y de las antiguas líneas de costa).

gran calado habrían de construirse en la ribera interior de la Albufera, donde ya se encontraba lo necesario para el comercio de cabotaje existente hasta el momento.

De la solución que se le diera al problema dependía el futuro de la ciudad, porque los buques de alto bordo fondeaban aguas afuera de La *Goleta*, a más de un kilómetro en el mar. Los pasajeros y mercancías eran desembarcados por medio de chalupas de vapor o chalanas que penetraban por *La Goleta* para descargar en sus malecones (fig. 5), o para continuar hacia Túnez. Hubo en aquellos años incluso opiniones favorables a un proyecto poco realista, impulsado por especuladores, consistente en desecar por completo la *Bahira* a ambos lados del canal excavado en los fangos que entonces la cruzaba. Y se habló

también de desecar la *Sebja de Sedjoui* (llegaba a ocupar estacionalmente 2.500 hectáreas), mediante una simple zanja, ya que estaba a unos seis metros sobre el nivel del mar.

El proyecto que prevaleció fue el de construir en la Rada de Túnez, por medio de escolleras", un canal profundo que continuase hasta cortar el cordón litoral, sustituyendo la estrecha *goleta* antigua por otra más ancha, abierta algo más al sur. En la *Bahira* se efectuarían los dragados necesarios para conseguir los seis metros y medio suficientes para los barcos que entrasen desde el Mediterráneo, calculándose que la superficie de la futura dársena sería de diez hectáreas.

Con la construcción del puerto de Túnez y del canal de unión (10 kilómetros de longitud y 7,50 metros de profundidad), La *Goleta* se convirtió desde 1883 en el antepuerto de la capital tunecina, con una extensión en la actualidad de 11 hectáreas. En las dársenas del puerto, ahora comunicadas con el antepuerto mediante el canal marítimo, se carga el mineral de hierro y los fosfatos del Alto Tell y se desembarcan los hidrocarburos y el carbón; contando además con una importante central eléctrica (fig. 6). El nombre de La *Goleta* se ha hecho extensivo al pueblo de pescadores, hoy también zona residencial y de veraneo, y ha pasado a ser un barrio de la ciudad de Túnez".

En otro orden de cosas, uno de los aspectos que más llamaron la atención de Reclús fue el que, fuera de las fortificaciones, no hubiesen edificios junto a los caminos, excepto en las colinas que separaban la *Bakira* de la *Sebja Sedjoui*, lo que no resulta extraño dado que su estereotipo de ciudad era el propio de Francia. El castillo del *Bardo*, al Norte de la depresión de *Sedjoui*, no era un edificio aislado sino un conjunto con murallas y torres; alguno de los núcleos de casas de campo se localizaba al Oeste del *Bardo* en los olivares de *Manocuba*, o bien al Oeste de Túnez, en el *Ariana* y en el *Belvedere*, así como a orillas del mar, en el vallecillo de la *Marsa. La Goleta (Halk el-Oued)* se había convertido en un pequeño conjunto urbano, de aspecto italiano, surgido en relación con la ciudadela (por cierto no muy bien conservada) que ocupaba parte de la restinga, al norte de la *gola* por la que entraban las embarcaciones a la *Albufera*. Al otro lado de la *gola*, las únicas construcciones eran un cuartel, una mezquita, una fábrica y la puerta que daba paso al camino de *Rades*; edificándose nuevas casas en la parte más estrecha de la lengua de arena. Al norte de la restinga y al pie de las colinas de Cartago (fig. 7) estaba el hospital militar de *Kram* como núcleo de una pequeña aglomeración; más allá el arrabal de *Malka* construido a partir de las ruinas de la antigua Cartago, lo mismo que *Sidi Daoud* y *Douar ech Chot*, y por último, en la parte más alta del promontorio de Cartago, estaba el caserío de *Sidi Boud-Said* y el faro de 130 metros de altura que alumbraba la rada. Al norte de Cabo Cartago y Cabo Kamart se extiende la costa del antiguo Golfo de Utica asociada a la baja llanura aluvial del Medjerda (fig. 8).

Hacemos estas observaciones a la obra de Eliseo Reclús, precisamente para recordar que, incluso en las últimas décadas del pasado siglo, las transformaciones provocadas directamente en este espacio costero ya eran muy importantes; a lo que habría que añadir el interés de las modificaciones inducidas y las de orden natural, nada desdeñables.

11 Obra hecha con piedras echadas al fondo del agua para formar un dique de defensa contra el oleaje. para servir de cimiento a un muelle, o para resguardar el pie de la obra.

12 *Encyclopedie de l'Islam*, 2ª ed., s. v. «Hal al-Wadi» (J. Despois).

ASPECTOS GEOGRÁFICOS DESTACABLES REPRESENTADOS EN LAS PINTURAS AL FRESCO DE LA ESTUFA DE LA ALHAMBRA

Tal y como se ha indicado con anterioridad, el propósito de los artistas que realizaron las *marinas* de la Estufa, debió ser el de presentar con la suficiente credibilidad las hazañas de la conquista de Túnez dirigida en el año 1535 por el Emperador. El fundamento geográfico de la representación resulta por tanto del mayor interés ya que aportan la fidelidad paisajística imprescindible, como para que se puedan aceptar los hechos descritos como verosímiles.

No obstante, aunque los paisajes en cada una de las cuatro pinturas a considerar (figs. 9, 10, 11 y 12) hayan sido tratados cuidadosamente, en alguna ocasión se observan simplificaciones de lo que se consideró menos importante aunque imprescindible, para la representación completa de los hechos bélicos en el escenario geográfico. Para su estudio, partimos de la base de que los elementos de mayor permanencia en el paisaje son los del relieve o **geomorfológicos**. Y también en este caso los más expresivos por tratarse de un territorio bajo condiciones de marcada aridez, en contacto directamente con el Mediterráneo; o más bien a través de las características albuferas, cuyo intercambio hidrológico con el mar está de acuerdo entre otros factores, con la escasa variación **mareal**.

El primero de los cuadros (fig. 9) incluye lo que de NW a SE corresponde sucesivamente a la costa del **ámplico** Golfo de Utica (fig. 8), las colinas de **Cartago** (fig. 7) y la



FIGURA 9. Vista de la costa africana comprendiendo desde Rass *Sidi Ali-el-Mrkki*, hasta la parte meridional de la Albufera de Túnez.

Albufera de Túnez, pudiéndose destacar claras diferencias entre el tratamiento simplificado dado a la costa que va desde *Rass Sidi Ali el-Makki* a Cabo *Kamart*, en gran parte perdida en la lejanía del fondo de la pintura, y el más detallado y próximo de la costa que se extiende desde este último hasta englobar la Albufera de Túnez. La distorsión que se observa en esta pintura, especialmente entre *Rass Sidi Ali el-Mekki* y *Cabo Kamart*, la contrarresta el artista poniendo nombres a lo que pudiera resultar irreconocible o haya de servir de punto de referencia o de mayor interés al conjunto. De manera que rotula como «Porto Farina» al lugar coronado por un faro llameante en la prolongación más oriental de los relieves que separan el Golfo de Utica al Este, de la Laguna de Bizerta al Oeste¹³. A *Isla Plana* se la sitúa a la entrada del estuario del *Medjerda* en vez de como continuación del citado Cabo y hacia la Albufera de Túnez, también aparecen rotuladas como «Torre delle Saline» y «Torre delaqua», sendas construcciones que sirven de clara referencia para enmarcar los episodios bélicos en el conjunto de variados elementos incluidos. En este cuadro, la distorsión aludida se debe sin duda a que se ha intentado, sin demasiado éxito, prolongar una *vista* tomada desde Sur (parte superior de la composición) con otra tomada desde el Este (parte inferior), lo que a la vista de los resultados no parece demasiado fácil. En lo que se refiere a Cartago, la pintura se ajusta a la tradicional concepción del lugar: la mítica ciudad del gran Golfo de Túnez, emplazada en una «península» limitada al Norte por el Golfo de Utica, y al Sur por la *Albufera* y que se prolonga hacia el Este por Cabo Cartago. La llamada península de Cartago se extiende, pues, por el Norte hasta *Cabo Kamart* en descenso hacia la *Sebja de Sukara* o *er Rouan*, al Este por el Cabo Cartago o *Sidi bu-Said* y al Sur por el arranque de la restinga de la *Albufera* de Túnez.

En un primer golpe de vista se distinguen en el cuadro (fig. 9) tres zonas perfectamente diferenciadas e intencionadamente dispuestas en la composición, a fin de conseguir una mejor interpretación por parte del espectador.

La primera corresponde, en la parte superior, a la representación silueteada (aunque con claroscuros) de los relieves del fondo, imprescindible para un reconocimiento del territorio basado en las líneas orográficas. Dichos relieves presentan en lo alto línea de acueducto y faro así como detalles de de costa. El tono azulado pone una nota de realismo visual, a la vez que indica la interrupción de la descripción geográfica. El celaje es convencional y neutro en la parte izquierda y centro del paisaje, pero a partir de «Porto Farina» el tono rojizo del horizonte y la representación del sol, ocultándose en el mar, indica el Oeste y orienta por tanto la composición (en este caso incorrectamente desde el punto de vista geográfico).

La zona intermedia, corresponde en el cuadro a la «península de Cartago» y Albufera y está especialmente cuidada tanto en cromatismo como en la representación de múltiples detalles a fin de poder enmarcar de forma fiel y precisa la acción bélica. Esta zona, vista con un ángulo comprendido entre 30 y 45 grados, constituye la parte neurálgica del cuadro, sin que se produzca solapamiento ni ocultación de ningún aspecto. El plano

13 Con posterioridad el *Medjerda* desembocaba en una laguna poco profunda (*Bahira* o *Ghar el-Melah*), a la que sólo se podía entrar por una *gola*, extendiéndose hacia el Sur un área baja y pantanosa (*Sebja de Sukara* o *er Rouan*). Es interesante recordar que todavía «Era tal estuario en el siglo XVII el más hermoso puerto de Berbería».

horizontal se presenta volcado hacia el espectador, lo que provoca una sensación que podríamos calificar de «cartográfica».

La tercera zona o parte inferior de la composición, muestra en un primer plano el conjunto de naves de la flota, casi todas por su banda de babor y en silueta; es decir, representadas sin ángulo de elevación alguno.

El sistema de representación descrito (figura 9), lo vemos igualmente y de forma todavía más clara en la pintura reproducida en la figura 11, en la que la disposición vertical del cuadro realza el contraste zonal. En la parte superior, en claro perfil horizontal, las blancas siluetas de las montañas. En la parte central de la composición, en segundo plano y contempladas con una visual de aproximadamente 30 grados, la ciudad de Túnez que aparece como miniada, la Albufera, la restinga y pequeñas naves en el mar frente a La Goleta. En la parte inferior de la composición se vuelve a presentar en primer plano la escena captada desde el punto de vista horizontal con definidos perfiles de naves. En el conjunto de la obra se puede interpretar la adecuadamente disposición de la escuadra atacante y la de las tropas de tierra; con toda la complejidad defensiva y ofensiva sobre una restinga cuya *gola* (con oblicuidad que debe obedecer más a necesidades de representación pictórica que a la realidad), ha sido obstruida con barcos atracados.

La pintura reproducida en la figura 10 corresponde sin embargo a una visión más convencional y homogénea, en la que los recursos descriptivos antedichos dejan paso a los fondos de paisaje tradicionales. Más que una descripción de carácter didáctico y castrense nos hallamos ante una obra que evoca pinturas del Cuatrocento italiano, emparentada con las composiciones miniadas bajomedievales. Esta obra supone la composición principal de la serie pictórica y aglutina los motivos formales de las demás: montañas, acueducto, casas de campo, fortines, obras militares, baterías, fosos, trincheras, naves de guerra de todo tipo, etc.; y hacia el centro mirándose en la Albufera, la ciudad de Túnez como una ciudad áurea e irreal, pero al mismo tiempo rica en detalles que la identifican. La restinga de la Albufera aparece lo suficientemente ancha como para servir de soporte a las fortificaciones y defensas que se observan en ella. El malecón de embarque de la ciudad de Túnez se presenta, frente a sendos muelles interiores del canal de La *Goleta*, flanqueado al Norte por una fortaleza de muros verticales. De los aspectos tanto tácticos como estratégicos de estas jornadas de la Conquista de La *Goleta* y de la ciudad de Túnez, no nos ocuparemos, tanto por ser de sobra conocidos como por quedar fuera de nuestro propósito.

La pintura reproducida en la figura 12, corresponde al sector nororiental de la Albufera y su entorno. Nos encontramos de nuevo con una representación con punto de vista a cierta altura, en la que los contornos aparecen con trazos simplificados, aparentemente ingenuos, para dar una nítida y efectiva descripción de los elementos del conjunto. Contrasta la sencillez con que se representan las minas del acueducto recortándose en el horizonte, o las torres y las desproporcionadas figuras humanas que salpican el paisaje, con la cuidada representación en perspectiva de las galeras y otras naves que en abigarrado conjunto se hacían en este sector a mar abierto. El planteamiento es el de una pintura convencional, pero como hecho curioso detectamos aquí la maestría de un excepcional pintor de barcos, cuyo buen arte contrasta con la ingenua simplicidad de la parte superior de la pintura, asimilable a un «croquis». La intervención de este pintor de barcos se

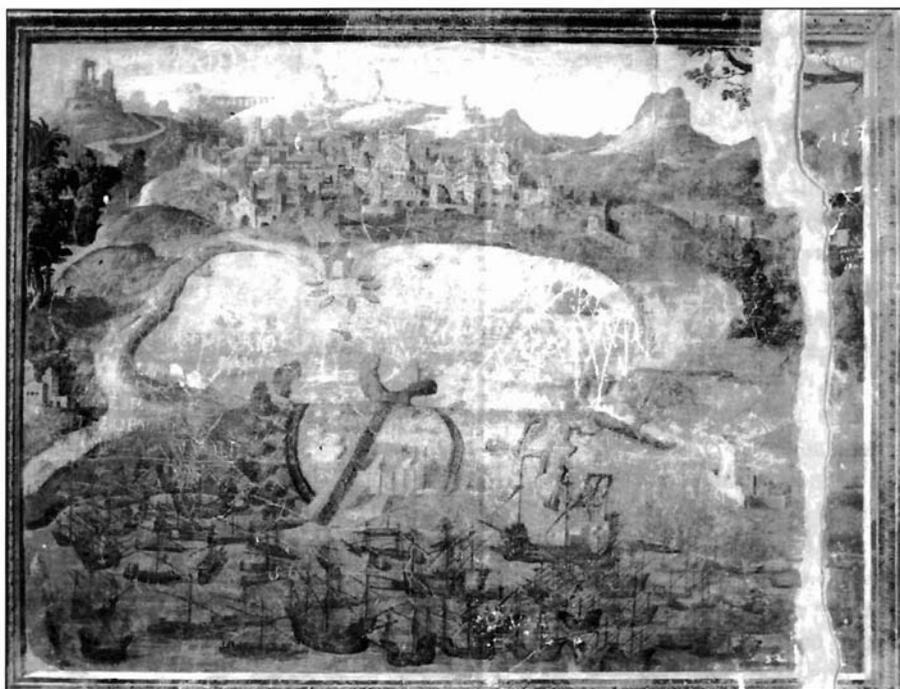


FIGURA 10. Vista de la Albufera de Túnez y sus inmediaciones, comprendiendo los relieves circundantes, *Isla Chekli*, ribera interior y restinga comunicada con el mar a través de una *gola* (*La Goleta*).

detecta en las otras pinturas, especialmente en la parte inferior derecha del cuadro reproducido en la figura 9.

Otros aspectos representados y que merecen especial atención serían: el canal a medio construir entre mar y laguna, la «Torre delle Saline», la «Torre delaqua», el comienzo de las colinas de Cartago y dos de las lagunas litorales pertenecientes a su antiguo puerto.

CONCLUSIONES

Como rasgo común a las cuatro pinturas consideradas (figs. 9, 10, 11 y 12) cabe destacar que la escala y la disposición del terreno varían, persiguiendo una finalidad didáctica (mostrar las acciones de guerra); por lo que se sacrifica la exactitud a tal propósito. No obstante es un documento valioso especialmente para conocer la evolución del área periférica de la ciudad de Túnez, si se sabe leer y se obvian las distorsiones.

Gómez-Moreno (1919), ya describió el conjunto de las pinturas de los entrapños de la Estufa de la Alhambra en el siguiente orden: La primera representa el puerto de Cagliari en Cerdeña. donde se reunió la escuadra; la segunda, la marcha de la escuadra hacia las costas africanas; a continuación las cuatro referentes a la conquista de Túnez

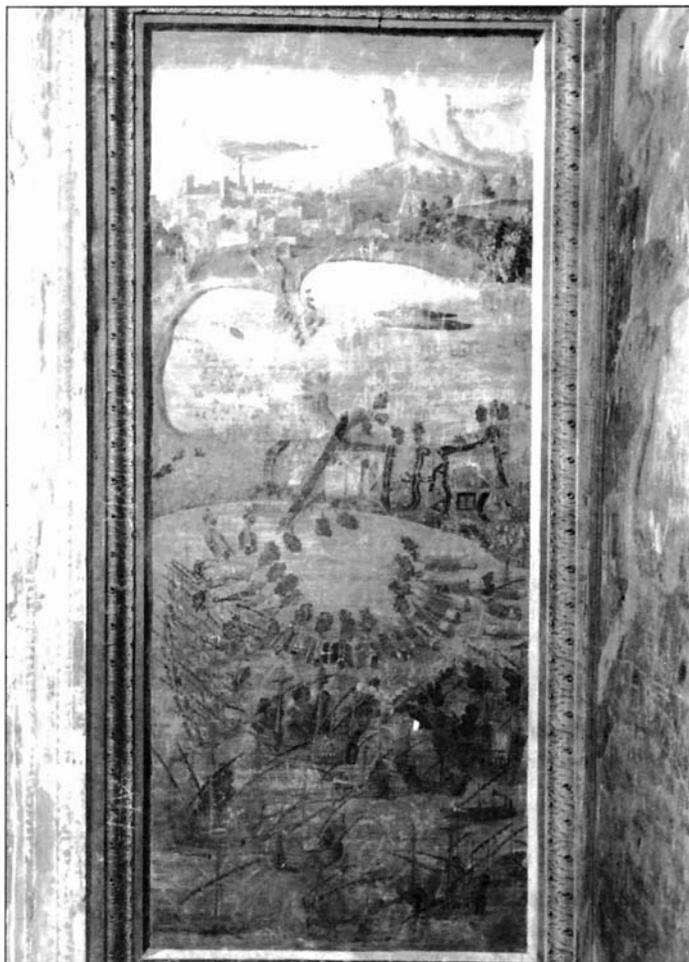


FIGURA 11. Vista de la Albufera de Túnez en la que se expresan las características defensivas con que contaban las ciudades emplazadas en estos espacios costeros y su vulnerabilidad frente al asedio.

propia, de las que nos ocupamos en este trabajo; siendo el asunto de los dos últimos cuadros la vuelta de la armada y la llegada del Emperador al puerto de Trápana en Sicilia. Llegó también a la conclusión de que los pintores Julio y Alejandro debieron trabajar en la Estufa a lo largo de tres y cinco años respectivamente y que todo lo que se representa en los cuatro cuadros de referencia pintados al fresco, concuerda perfectamente «con las descripciones y dibujos de los historiadores, geógrafos, y viajeros antiguos y modernos». Cita a tal objeto algunas obras de referencia, entre ellas la ya citada de Braun

y Hogenberg *Civitates Orbis Terrarum* y la de Crapelet *Voyage a Túnez*, 1859¹⁴; de manera que las pinturas debieron realizarse a partir de croquis obtenidos directamente del paisaje natural.

Se ha considerado en diversas ocasiones la posibilidad de que los pintores de la Estufa de la Alhambra conociesen la obra de Rafael y de Giovanni da Udine en las logias y estufas de principios del siglo XVI en Roma. Circunstancia basada en similitudes que podemos aceptar siempre que consideremos que evocan los paisajes convencionales y de fondo de las composiciones pictóricas de esta época. Hoy parece suficientemente demostrado que entre 1535 y 1537 los pintores Julio Aquiles y Alejandro Mayner, discípulos en Italia de los anteriores artistas (introducidos en España por el Secretario Imperial Francisco de los Cobos), «fueron elegidos por el Emperador para decorar sus estancias» en Granada¹⁵, y que las pinturas de la Estufa debieron realizarse entre 1539 y 1546¹⁶.

Las pinturas de la Estufa de la Alhambra, por su sentido escenográfico, contenido y detalle de ejecución nos remiten a los tapices de Juan Cornelio Vermeyen, quien acompañó al Emperador en la Campaña de Túnez como ingeniero, pero también como pintor, realizando los croquis que más tarde le sirvieron para elaborar los cartones para la serie de tapices, terminados en 1547¹⁷. Pero en cualquier caso se detecta cierta distorsión en los paisajes de la Estufa que debe obedecer a la dificultad de poder unir adecuadamente varias escenas para componer una mayor; sobre todo cuando no se tiene un conocimiento directo del territorio a representar. En estas circunstancias, el programa propagandístico imperial que incluiría como fundamental los episodios bélicos de la Conquista de Túnez, quedó plasmado en la Estufa de las Casas Reales a través de unas *vistas* pintadas al fresco con retoques al temple, realizadas por personas que no estuvieron en el escenario de los hechos. Recuerdense, en esta línea pictórica, como ejemplo, las ocho tablas al óleo representando las jornadas de Carlos V en Alemania, y las cuatro *vistas* de Madrid, Valladolid, Londres y Nápoles, pintadas por Vermeyen que existían en 1582 en el palacio de El Pardo y que fueron destruidas en el incendio de 1608¹⁸.

14 GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M. (1919): «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XXVI 1º. Madrid, pp. 20-35. Precisamente en este Trabajo de investigación Gómez Moreno se hace eco de la historia, según la cual Rafael Sancio y su discípulo Juan de Udine entraron una vez en los subterráneos correspondientes al antiguo palacio de Nerón en Roma y vieron tan bellas pinturas que volvieron a estudiarlas en sucesivas ocasiones, destacando por su interés entre todos ellos Juan de Udine, que se propuso imitarlas y por eso a tales pinturas de las grutas se las llamó grutescos, o brutescos porque en ellas se ven también monstruos y animales complejos. Cuando Rafael recibió del Papa León X el encargo de continuar el patio de San Dámaso en el Vaticano, iniciado por Bramante, «levantó sobre el piso bajo hecho y en la parte que miraba a la ciudad tres ordenes de corredores o logge (logia), que proyectó decorar con pinturas y estucos al modo como estaban las cámaras de Nerón. El propio Rafael realizó los diseños, encargando el primer corredor a Juan de Udine...» y «Dos artistas (Julio y Alejandro) que tal vez aprenderían con los citados maestros, trabajando en el palacio de los papas, introdujeron en España la pintura de grutescos».

15 RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. y GÓMEZ ROMÁN, A.M. (1991): *opus cit.*

16 Alejandro V. García (De «El País Semanal», Madrid, 26-4-1998).

17 *Enciclopedia Italiana*, s. v. «Vermeyen» (A. Laes).

18 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, s. v. «Vermeyen».

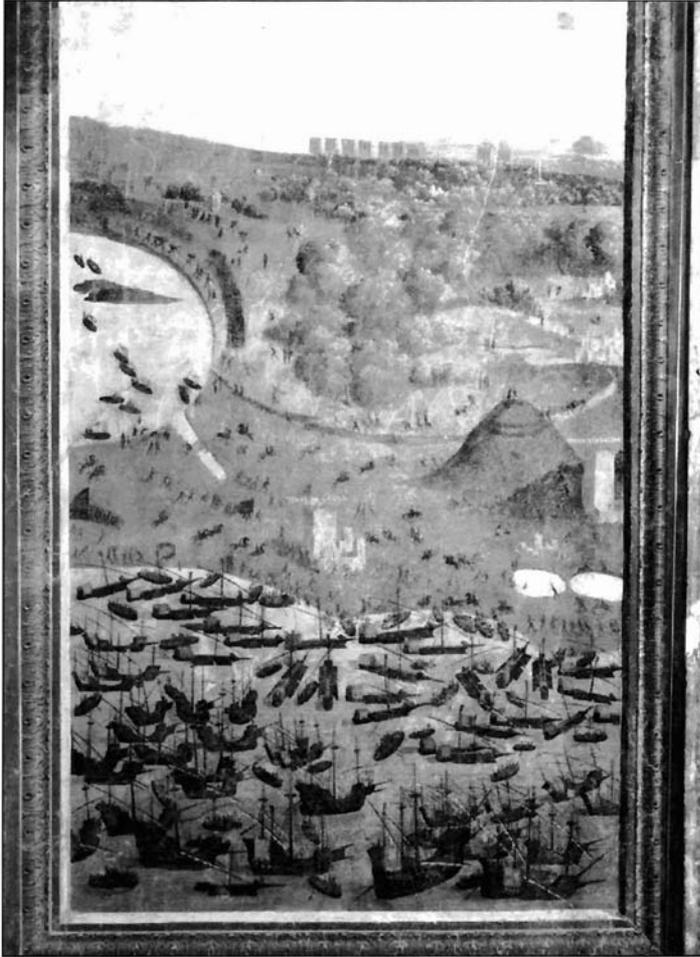


FIGURA 12. Vista del extremo Norte de la Albufera de Túnez, comprendiendo *Isla Chekli*, canal inconcluso en la restinga, colinas y lagunas litorales del antiguo puerto de Cartago.

Se ha indicado con anterioridad como se utiliza la representación por medio de siluetas y el modo en que las escenas están estructuradas horizontalmente, enmarcando las bandas superior e inferior el espacio central considerado como fundamental; y en el cual aparecen representados ciertos elementos dispuestos en una visión horizontal, a pesar de estar en planos con visual en línea inclinada. Cabría añadir que todos los cuadros parecen ser trabajos de taller, en tanto que los múltiples detalles de la composición están realizados por distintos artistas especializados en determinadas cuestiones. Hecho que nos remite también a las grandes pinturas de taller del Renacimiento, especialmente las de carácter descriptivo que nos remontan a su vez a los dibujos miniados de la Baja Edad Media.

La elección del «escenario» geográfico, plasmado en los paisajes, para la mejor apreciación del espectador, resulta sin duda del mayor interés, sobre todo si ese espacio geográfico constituyó con anterioridad el soporte de otras acciones aceptadas como trascendentes por un grupo social, o presentadas como tales a un colectivo amplio. El lugar que nos ocupa, inmediaciones de la Ciudad de Túnez, era ya «el lugar común» a dos importantes acontecimientos a los que se pretenderá sumar un tercero a partir de 1535. Allí se localizan las ruinas de la imponente Cartago doblegada por Roma en la Antigüedad; allí murió San Luis (año 1270), sin conseguir su propósito, en la Cruzada que desde Francia preparó para apoderarse de Túnez (fig. 7); hechos que sin duda provocan en el espectador, enfrentado al paisaje, real o reproducido en las pinturas, la sensación del *ubi sunt* y le predisponen a aceptar como consecuente y verosímil la nueva gesta del Emperador. Algo de gran trascendencia para los países al Norte del Mediterráneo y para la cristiandad de entonces.

Se puede finalizar diciendo que, el objeto de este trabajo ha sido tanto el análisis de los condicionantes previos a la percepción del paisaje considerado, como de los asuntos y la forma de representación, tan íntimamente unidos al mensaje que se quiere transmitir. Todo ello pone de relieve la importancia del trasfondo geográfico y de las formas de representación a la hora de difundir, para mayor prestigio, unos hechos ya de por sí extraordinarios para su época.