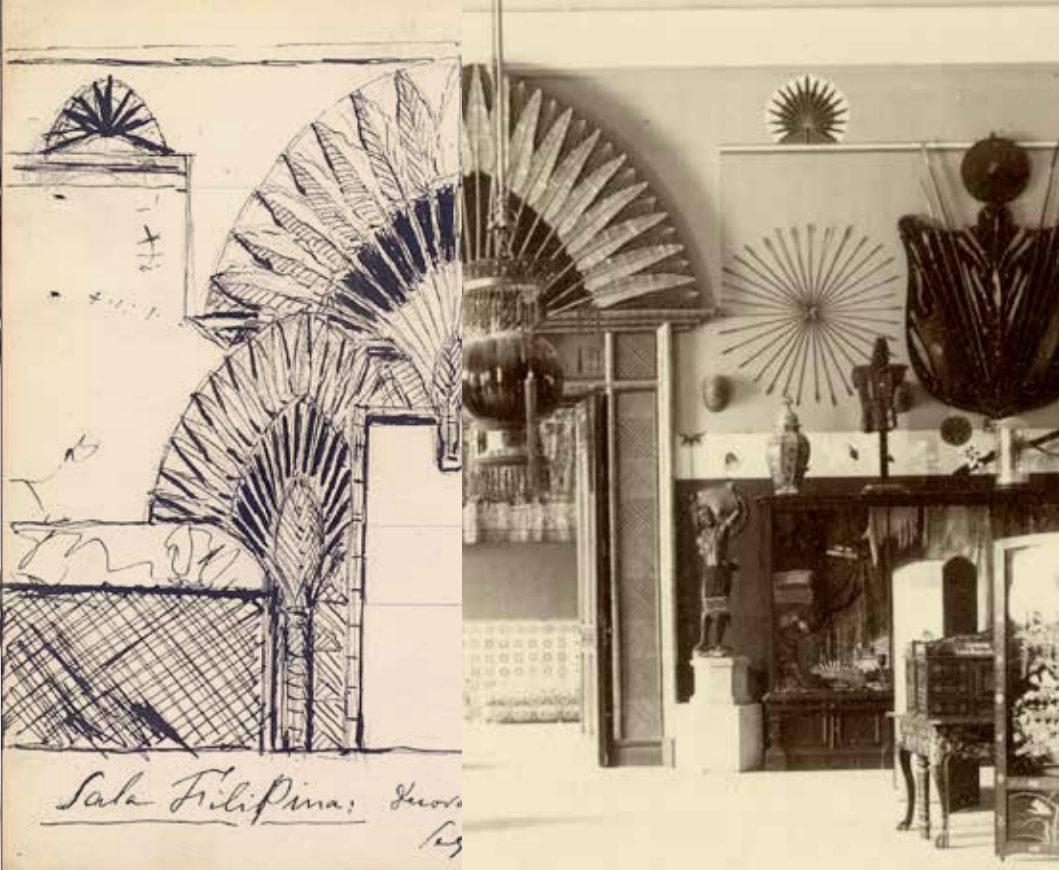
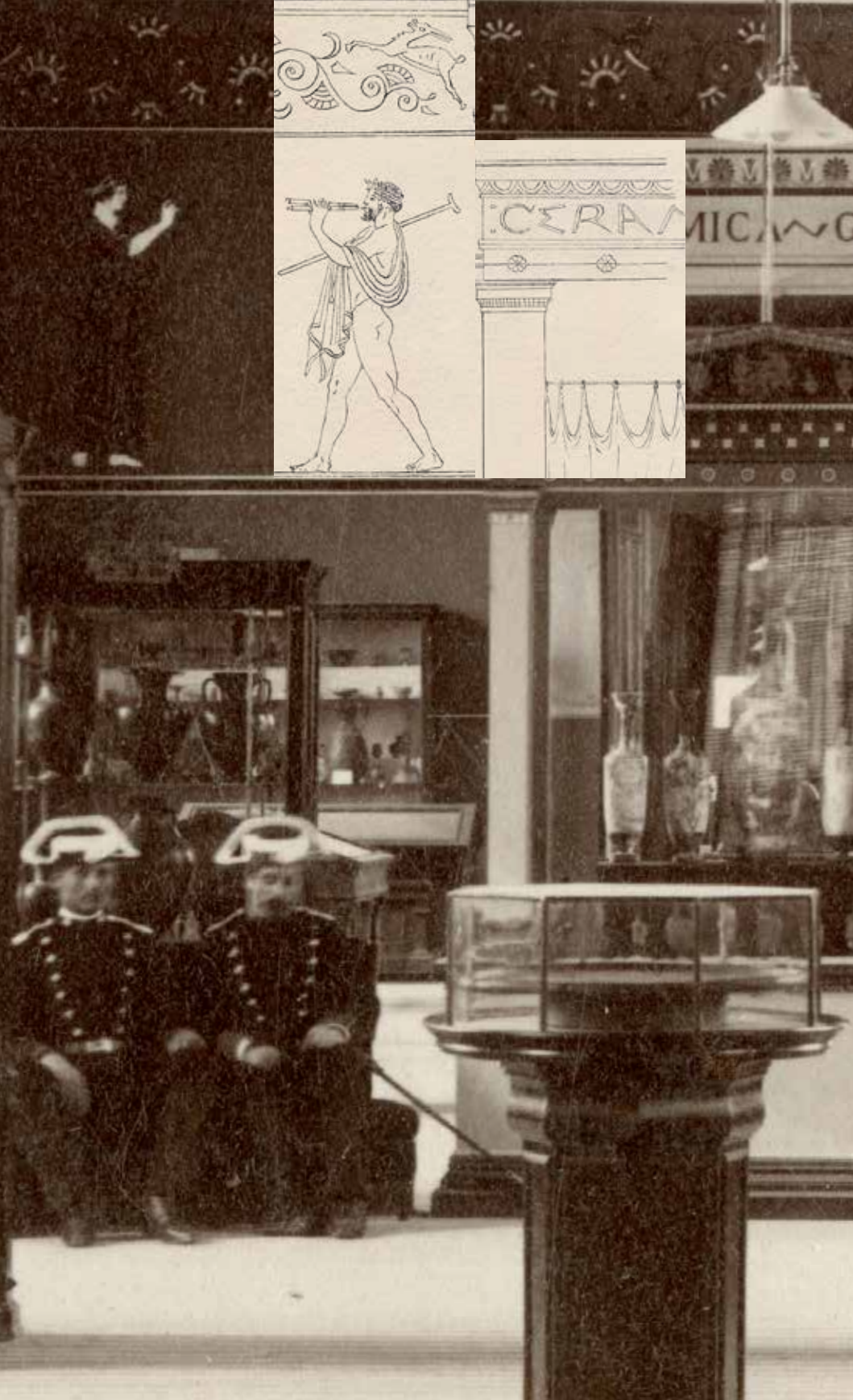


LA EXPOSICIÓN HISTÓRICO-NATURAL Y ETNOGRÁFICA DE 1893



LA EXPOSICIÓN HISTÓRICO-NATURAL Y ETNOGRÁFICA DE 1893

Edición científica a cargo de **Javier Rodrigo del Blanco**

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2017

Diseño y maquetación: Ángel Merlo (www.dossintres.com)



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

© De los textos y de las imágenes: sus autores y/o titulares de derechos.

NIPO: 030-17-027-6

ISBN (IBD): 978-84-8181-682-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

- 9** Agradecimientos
- 11** Introducción
- 15** Fotografías de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 53** La organización de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 75** Contexto histórico: visión desde Europa
- 93** La Exposición Histórico-Americana como precedente de la participación hispanoamericana en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 105** Contexto disciplinar: historia natural y etnografía a finales del siglo XIX
- 125** El Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales: contexto urbanístico y arquitectónico
- 145** La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893 y su contexto museográfico
- 169** Evolución de la prensa en la segunda mitad del siglo XIX
- 187** La fotografía en el siglo XIX
- 199** Breves notas acerca de las fotografías de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica conservadas en la Biblioteca Nacional y en el Museo Arqueológico Nacional
- 207** Las exposiciones conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento: los archivos y el «renacimiento» del americanismo
- 225** La Biblioteca Nacional y la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 243** Geología y minería en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893: objetos conservados en el Instituto Geológico y Minero de España (Madrid)
- 255** Colecciones del Museo de América en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 271** El Museo Nacional de Artes Decorativas y la colección oriental del Museo Arqueológico Nacional
- 279** El Museo Nacional de Antropología: de los orígenes a una perspectiva intercultural
- 295** La participación de piezas del Tesoro del Delfín del Museo del Prado en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica
- 309** La Conquista de Túnez. El valor histórico de los tapices de Patrimonio Nacional y su proyección expositiva
- 325** La participación del Museo Arqueológico Nacional en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893

La Conquista de Túnez. El valor histórico de los tapices de Patrimonio Nacional y su proyección expositiva¹

Concha Herrero Carretero (concha.herrero@patrimoniocultural.es)

Patrimonio Nacional

Crónica tejida de la expedición africana de Carlos V

En 1551, Carlos V (1500-1558) escribía impaciente desde Augsburgo a su hermana y estrechísima colaboradora, la reina María de Hungría (1505-1558), pidiéndole información sobre la tapicería de La Conquista de Túnez. El emperador se lamentaba de no poder presenciar personalmente el avance del tejido en los telares del maestro Willem de Pannemaker (act. 1535-1581) y temía que su salud, ya deteriorada, no le permitiera ver finalizadas obras tan perfectas². Precisamente en esos momentos los paños, que se encontraban en los telares de Bruselas, donde se tejían simultáneamente, eran *El combate naval ante La Goleta* y *La salida del enemigo de La Goleta*, quinto y sexto tapices de la serie³, dos de los paños, que como se verá, figuraron en la «Exposición Histórico-Natural y Etnográfica» (EHNE) de 1893.

La fortuna permitió a Carlos V satisfacer sus deseos y ver totalmente finalizados y forrados en 1554 los doce paños de su empresa africana, transcurridos ocho años desde que en 1546 dispuso la realización de una crónica tejida de la conquista de Túnez. Una tapicería para conmemorar su expedición militar y naval, emprendida en 1535 contra el célebre corsario Kheirredin Barbarroja y el poder del sultán turco Solimán el Magnífico (1494-1566) en el Mediterráneo occidental, empresa que finalizó con la toma de La Goleta y de la ciudad de Túnez, el 21 de julio de ese mismo año.

La tapicería, compuesta por doce inmensos paños –*El Mapa*, *La revista de la tropas en Barcelona*, *El desembarco en La Goleta*, *El ataque a La Goleta*, *El combate naval ante La Goleta*,

¹ Las imágenes que ilustran este artículo han sido realizadas por la autora del mismo y corresponden a detalles del tapiz titulado *La salida del enemigo de La Goleta*, realizado por Jan Cornelisz Vermeyen y Willem de Pannemaker.

² HORN, 1989, II: docs. 40, 46 y 49.

³ HORN, 1989, II: docs. 25-26, pp. 373-364.



La salida del enemigo de La Goleta, La toma de La Goleta, La batalla de los pozos de Túnez (desaparecido), *La toma de Túnez, El saqueo de Túnez, El ejército acampa en Rada* (desaparecido) y *El reembarque del ejército en La Goleta*⁴—, fue una de las más costosas producciones artísticas del momento. Su confección exigió un largo periodo de tiempo, tanto para la realización de los cartones como para la redacción de las inscripciones latinas y castellanas y para el mismo tejido de los tapices, que cubrían una superficie aproximada de seiscientos metros cuadrados. La extensa documentación sobre la creación de esta serie ofrece una secuencia precisa del tiempo

invertido en este encargo imperial, que se prolongó desde la fecha del contrato para la realización de los cartones en 1546 hasta la certificación definitiva de los doce paños por los deanes de la corporación de tapiceros de Bruselas, el 21 de abril de 1554.

Fue María de Hungría, hermana del emperador y regente de los Países Bajos de 1531 a 1555, quien supervisó en nombre de Carlos V uno a uno los dibujos, *petits patrons* y cartones preparatorios, así como el tejido y las inscripciones de los paños, a lo largo de los ocho años que duró la realización de la serie. En su nombre firmó el contrato para la realización de los cartones con Jan Cornelisz Vermeyen en Bruselas, en el mes de junio de 1546⁵. Pintor de corte de Margarita de Austria (1480-1530), tía y tutora del emperador, Vermeyen fue llamado por Carlos V en 1534 para asistir como pintor e ingeniero a la empresa de Túnez, durante la que realizó los croquis que, más adelante, le sirvieron de modelo para los cartones. En la ejecución de los cartones contó con la ayuda y asistencia de otros pintores experimentados, entre los que sobresale Pierre Coecke van Aelst, el *maître Pierre* al que alude reiteradamente María de Hungría en su correspondencia sobre el avance de los trabajos⁶.

Dos años después del acuerdo con Vermeyen, María de Hungría firmó el 20 de febrero de 1548 con Willem de Panemaker, el más célebre tapicero de Bruselas, el contrato por el que se comprometía a ejecutar los doce paños del «Viaje y

⁴ JUNQUERA y HERRERO, 1986: 73-92.

⁵ Lille, Archives Départementales du Nord, Reg. N. B2477, N 87713, cfr. HORN, 1989, II: doc. 1, pp. 344-345.

⁶ Colaboración apoyada por la documentación y las obvias afinidades estilísticas entre ciertas composiciones y figuras de La Conquista de Túnez y las obras atribuidas a Coecke van Aelst, según opinión de SCHNEEBALG-PERELMAN (1982: 218-222), HORN (1989, II: docs. 29-30, pp. 377-378), BUCHANAN (1999: 383) y CAMPBELL (2002: 385-391).

conquista que el emperador ha hecho al Reino de Túnez»⁷. En el tejido se emplearon materias primas de primera calidad, hilo de Lyon para las urdimbres, lana fina y sedas tintadas de Granada para las tramas, y los mejores hilos de plata y oro⁸. Hilos metálicos que, a partir de 1549 y a costa de Carlos V, le fueron suministrados a Pannemaker por Jacques Welser o Vezeler, comerciante de Amberes⁹.

La presencia imperial de Carlos V a la cabeza de la expedición refrendó el carácter de cruzada de la empresa y cimentó la imagen de Carlos V como promotor de la *Pax Christiana* y continuador de la misión iniciada por sus antecesores, los Reyes Católicos¹⁰. Esta presencia fue referida por el mismo emperador en la carta enviada desde el campo imperial de La Goleta a Lope de Soria, su embajador en Venecia, fechada en 29 de junio de 1535: «gente de caballo y de pie de los enemigos, que salieron de la dicha Goleta, vinieron y arremetieron con grand ímpetu contra el dicho bastión [...] y yo fui para hazerles las espaldas, con la gente de cavallo de mi corte»¹¹.

Según el esquema compositivo seguido en la mayoría de los paños de la serie, la línea de horizonte muy alta rompe la monotonía de las escenas bélicas, al permitir exponer en sucesivos planos el desarrollo de los acontecimientos con exactitud.

El predominio de las tonalidades doradas, tanto por el uso de hilos de oro como de sedas teñidas en brillantes gamas de amarillo, evocan el sol abrumador del estío africano, tonos cálidos y dorados que contrastan con los suntuosos brocados polícromos de las figuras femeninas y las manchas de color de la vegetación autóctona, como las vides del primer plano, los frondosos olivos que enmarcan al grupo de Solimán y sus corsarios, o las palmeras de la lejanía. Los ricos matices y gamas de color evocan la gran variedad de sedas tintadas en siete suertes de verdes y azules, tres suertes de carmesíes, cuatro de púrpuras y seis de rojos, llegadas desde Granada, según el recibí de Pannemaker de 13 de marzo de 1549¹².

Los tapices están enmarcados por una cenefa de labor geométrica, con círculos entrelazados o greca griega, probablemente inspirada en las ornamentaciones de Cornelis Floris, que había colaborado previamente con Vermeyen y Joos van Noevele¹³ en la ejecución de los cartones de la tapicería de Vertumno y Pomona¹⁴. Para mayor claridad de los hechos representados, interrumpen la cenefa cartelas explicativas, con inscripción castellana, la superior, y latina, la inferior. La cartela lateral de la cenefa derecha contiene datos aclaratorios sobre la orientación y la topografía de los lugares representados en el campo, y remite a la posición del sol y de la rosa de los vientos o brújula, que aparecen en el celaje de la escena.

7 HORN, 1989, II: doc. 4, pp. 348-351.

8 Bruselas, 20 de febrero de 1548. Contrato firmado entre María de Hungría y Willem de Pannemkaer para tejer la serie de La Conquista de Túnez. Lille, Archives Départementales du Nord, Reg. n.º 2477, N 87716, cfr. HORN, 1989, II: doc. 4, pp. 348-351.

9 HORN, 1989, II: doc. 7, p. 354.

10 PAREDES, 2005.

11 Carta de Carlos V a Lope de Soria, su embajador en Venecia. Campo imperial sobre La Goleta, 29 de junio de 1535, Real Academia de la Historia, Colección Lope de Soria, n.º 86, cfr. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 1972: doc. CLXXV, pp. 427-432.

12 HORN, 1989, II: doc. 12, p. 360.

13 KERKHOVE, 1973.

14 CLELAND y HERRERO, 2014: 282-289.



El águila bicéfala, símbolo de los Habsburgo, y las armas del monarca figuran en los ángulos superiores. La cruz de San Andrés, patrono de la Orden del Toisón de Oro, y el eslabón de Borgoña, pedernal que despide llamas, ocupan los ángulos inferiores contenidos en una corona floral. En el centro de la cenefa lateral izquierda, aparece la divisa del *Plus Oultre*, vinculada desde 1516 a Carlos, duque de Borgoña, archiduque de Austria y rey de España, como un nuevo Hércules, que iría más allá, *plus ultra*, de las conquistas de sus predecesores y proseguiría los descubrimientos y la evangelización de las antípodas, estableciendo los nuevos límites del mundo moderno. Lemas, motes y emblemas adecuados para enmarcar una tapicería concebida como propaganda de la rotunda victoria personal de Carlos V en Túnez y muestra del apogeo alcanzado por el emperador.

Antes de ser enviados a España, los doce paños, terminados el 21 de abril de 1554, partieron de Bruselas el 3 de julio de aquel año acompañados por Pannemaker, como obsequio del emperador con motivo de la boda del príncipe Felipe y María Tudor, celebrada en Winchester el 25 del mismo mes¹⁵. La serie no llegó a tiempo para formar parte de las ceremonias de los esponsales, siendo entregada en agosto por Juan de Figueroa, consejero de la cámara del emperador, al príncipe Felipe en el palacio londinense de Whitehall, «porque fuera de allí fui avisado que no había donde

la colgar», lo que permitió al príncipe y a María Tudor estimarla «en gran manera»¹⁶. De regreso a los Países Bajos, los tapices fueron expuestos en enero de 1555 en el transepto de la catedral de Amberes con motivo de la celebración del capítulo de la Orden del Toison de Oro, presidido por el príncipe Felipe¹⁷. Antes de embarcar en Calais para ser enviados definitivamente a España, los doce paños fueron desplegados el 26 de julio de 1556, en Bruselas, en la *Grande Salle* del Palacio Real de Coudenberg, ante Ferrante Gonzaga, gobernador de Milán y general de Carlos V en la misma empresa de Túnez¹⁸.

La tapicería quedó asentada en el Real Oficio de Tapicería del Alcázar de Madrid, según el inventario redactado en 1598 a la muerte de Felipe II¹⁹. La serie, desde entonces, formó parte del bagaje imperial y se desplegaba regularmente para su exhibición, especialmente en los bautismos de príncipes e infantes en la catedral y la iglesia de San Pablo de Valladolid y en la Capilla Real del Alcázar madrileño, en los juramentos de príncipes herederos en el monasterio de San Jerónimo de la Corte madrileña, en las capitulaciones matrimoniales²⁰, publicación de paces o recepción de embajadores, que solían celebrarse en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid²¹. Así, no se dudó en desplegar en este salón «las ricas colgaduras de cuando el invicto señor Emperador Carlos V fue a África a la toma de Túnez y la Goleta» en la recepción ofrecida por

15 Lille, Archives Départementales du Nord, Reg. 2504, fol. 420 y 422, documento publicado por SAINTENOY, 1921: 8, 30-31.

16 FERNÁNDEZ NAVARRETE, SALVÁ y SÁINZ DE BARANDA, 1843, III: 521.

17 DONNET, 1924: 85.

18 Bruselas, Archives d'Etat et d'Audience, legajo 1235, cfr. SAINTENOY (1921: 30, n.º 5) y DONNET (1924: 100-101).

19 DELMARCEL, 1999: 169.

20 En 1599, la sala mayor del palacio real de Valencia fue «colgada de paños riquísimos de seda y oro, que contienen la [em]presa de Túnez» con motivo de las dobles bodas de Felipe II y Margarita de Austria e Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto, cfr. CONFALONIERO, 1599.

21 ORSO, 1986: 135-143, fig. 67.

Felipe IV al embajador del Imperio Otomano, Amet Aga Mustafá, celebrada en 1649²².

Fueron tantas las ocasiones en que La Conquista de Túnez fue expuesta en celebraciones solemnes a lo largo de los siglos XVI y XVII, que Felipe V (1700-1746), con el fin de asegurar la conservación de la serie carolina, ordenó tejer una copia de la Historia de Carlos Quinto en la Real Fábrica de Tapices de Madrid en 1731, que se finalizó en 1744. Gracias a esta reedición encargada por el primer monarca de la Casa de Borbón, la colección real española cuenta con una réplica de los tapices octavo y undécimo de la serie bruselense – *Batalla de los pozos de Túnez* y *El ejército acampa en Rada*–, pues la serie carolina quedó consignada como una «tapicería compuesta de diez paños» a partir de 1834²³.

La tapicería, el *Ars Suprema Belgarum*

El *leit motiv* empleado desde el siglo XVI por tratadistas como Vasari, Giovo, Guiciardini o Armenini para justificar el carácter liberal de esta práctica artística, se basó en el paralelismo establecido entre tapicería y pintura, que enraizaba con el tópico cultural denominado *Ut pictura poësis*, procedente del *Ars poetica* de Horacio. En España, la analogía entre pintura y tapicería de tradición vasariana cimentó sus pilares en la literatura artística, entre cuyos teóricos

22 *Noticias verdaderas y visuales de la entrada que hizo en Madrid el embajador del Gran Duque de Moscovia. Hospedaje que se le hizo, forma que se tuvo y acompañamiento que se le hizo para dar su embajada al Rey Nuestro Señor D. Carlos II de este nombre en los Reinos de España, y adorno que se puso en su real palacio para que el dicho embajador entrase en él a besar su real mano y a entregar en ella la carta de creencia que traía de su príncipe y señor.* Madrid, 1697, cfr. CHECA, 1994: 502-503.

23 Inventario de la testamentaria de Fernando VII, 1834, fol. 201, cfr. HERRERO, 2000: 252-253.



destacaron Felipe de Guevara, Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Antonio Palomino²⁴.

Felipe de Guevara (c.1500-1563), amigo y protector de los sabios de su tiempo, tratadista, historiador y arqueólogo²⁵, dedicó en sus *Comentarios de la Pintura* (1560) un capítulo a la tapicería, como un género más de la pintura, donde alude a su valor como testimonio de las realizaciones clásicas, elogiada por Virgilio como objeto de emulación entre emperadores. Felipe de Guevara, gentilhomme de boca de Carlos V, acompañó al emperador durante su victoriosa campaña de Túnez, expedición en la que participaron cronistas, dibujantes y cartonistas de la serie carolina, por lo tanto testigo de la génesis de los dibujos y modelos de Jan Cornelisz Vermeyen para la tapicería de La Conquista de Túnez.

La literatura artística de la Edad Moderna se inaugura en España con la edición en Madrid de la *Noticia General para la Estimación de las Artes* (1600), dedicada al duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, valido de Felipe III. Su autor, el jurista Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1567-1606), hijo de Pedro Gutiérrez, maestro tapicero de la Corte de Felipe II, reconoció el valor acordado en España a la tapicería como un arte mayor, el *ars suprema* que asimilaba las técnicas de los tapiceros a las cualidades pictóricas y su subordinación al dibujo como el noble y común origen de las artes y expresión de la idea artística. Gutiérrez de los Ríos, como Vasari, que describió asombrado los tapices rafaelescos destinados a la decoración de la Capilla Sixtina,

expresó con pasión la milagrosa belleza de las ricas e ingeniosas tapicerías de la colección real y su merecida fama²⁶. Este parangón entre cuadros y tapices fue versificado por Francisco de Quevedo, en explícita alusión a la célebre tapicería de La Conquista de Túnez:

«Unos Tapices Flamencos,
Seda y oro como el brazo.
Necios nos llaman Figuras,
Dixeron con lindo garbo,
Y somos Historiadores
Sin pluma, ni cartapacio.
Vencemos con los telares
Los pinceles de Ticiano,
Donde son los texedores
Urbinos y Carabachos.
En la batalla de Túnez
No está gozando Palacio
El vencimiento del Moro
Y la victoria de Carlos?
Los caballos no relinchan?
Los mosquetes no dan pasmo?
La lumbre no centellea?
No se disparan los arcos?
El Cielo no tiene día?
El aire no tiene claros?
Bien compartidas las sombras,
No animan a los retratos?»²⁷

24 SÁNCHEZ CANTÓN, 1934, I: 54-57 y 147-180.

25 ALLENDE SALAZAR, 1925, I: 192; STEPPE, 1982: 209-218; RENSON, 2003 : n.º 1, 62-67 ; VÁZQUEZ DUEÑAS, 2008: 18, 95-110.

26 GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, 1600: 118-119 y 135-136.

27 QUEVEDO, 1670: Tercera Parte, *Thalia, Musa VI*, 447.

Los tapices: objetos de museo y exposición

El descubrimiento de los tapices como objetos de museo se ha de vincular al despertar de la conciencia patrimonial y a los procesos de identidad nacionalista propiciados desde el siglo XIX por el denominado «arqueologismo romántico». La campaña para afianzar el valor nacional y patrimonial de la colección de tapices de España y asegurar su defensa para evitar su deterioro, pérdida o desaparición, fue liderada, dentro de nuestras fronteras, por Valentín Carderera, Federico de Madrazo, Gregorio Cruzada Villaamil y Mariano José de Larra. En este sentido, el arqueólogo José Ramón Mélida (1856-1933) –director desde 1901 del Museo de Reproducciones Artísticas y, a partir del 9 de marzo de 1916, del Museo Arqueológico Nacional– contribuyó a la divulgación de la colección real por medio de grabados y huecograbados que ilustraron sus textos en *La Ilustración Española y Americana*, una de las revistas españolas de mayor calidad editorial de la segunda mitad del siglo XIX²⁸. Precursor de la línea de investigación que confirmaba el valor y magnificencia de los tapices al resaltar su profundo significado simbólico y alegórico, en 1884 elaboró un ambicioso proyecto para la instalación de la colección real de tapices en el palacio de Recoletos del Ministerio de Fomento en Madrid, que no llegó a realizarse.

En este sentido, Alfonso XII (1857-1885), consciente de la importancia y riqueza de la colección de tapices de la Corona de España y «celoso de la conservación de tan preciado tesoro»²⁹, dispuso llevar a cabo su reproducción fotográfica, labor confiada a la prestigiosa casa Laurent³⁰. Por Real Orden de 25 de mayo de 1879, encomendó clasificar, inventariar y catalogar la colección a Juan Crook de Navarra, conde viudo de Valencia de Don Juan (1829-1904), director de la Real Armería³¹, considerado por Henri Léonardon (1866-1913) uno de los más distinguidos arqueólogos españoles³².

Las consecuencias de estas disposiciones alfonsinas impulsaron a Juan Facundo Riaño –director general de Instrucción Pública, que calificaba la colección de tapices del Real Patrimonio como «la más importante y la más numerosa de cuantas existen en Europa»³³– a proponer y conseguir, en diciembre de 1880, gracias al apoyo de Antonio Cánovas del Castillo, presidente del Consejo de Ministros y uno de los más destacados gobernantes de la España del siglo XIX, que Alfonso XII suscribiera el *Convenio para la reproducción de obras de Arte*. Convenio que permitió a España participar, como miembro de la Convención de 1867, en la reproducción de obras para el progreso del arte y la instrucción pública³⁴. Gracias al mismo, la fototeca del South Kensington Museum, actual Victoria and Albert Museum de Londres,

28 MÉLIDA, 1881: XXV, 218-219; MÉLIDA, 1882: XXVII, 27-30.

29 MÉLIDA, 1903: 504.

30 LAURENT, 1879; LAURENT, 1898: Série B. *Tapisseries de la Couronne d'Espagne, La Armeria Real et las Caballerizas*.

31 MÉLIDA, 1903: 504.

32 LÉONARDON (1903: 5, 88-89) hacía este panegírico en la reseña bibliográfica del discurso *Armas y tapices de la Corona de España*, leído ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. Conde Vdo. De Valencia de Don Juan.

33 RIAÑO, 1875: I, 313-314; RIAÑO, 1888: XII, 154-158.

34 *Convention for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of Museums of all countries*, París, 1867. Archivo General de Palacio (AGP), caj. 12.844/7.

cuenta con una serie completa de fotografías de la colección de tapices del Palacio Real de Madrid³⁵.

La reina regente, María Cristina de Habsburgo-Lorena, también comprendió de inmediato la importancia que tendría la celebración en España de la primera «Exposición Universal», inaugurada el 8 de abril de 1888 en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona. Desde el 11 de noviembre de 1887, el conde viudo de Valencia de Don Juan, nombrado representante de la Real Casa y Patrimonio, colaboró para que la reina designara los tapices que debían ser expuestos para dar el mayor interés al certamen. Los paños, clasificados como los más antiguos de los existentes en el Real Palacio de Madrid, pertenecían a las series reunidas por los Reyes Católicos, el rey don Felipe I de Castilla, la archiduquesa Margarita de Austria y el emperador Carlos V, exponiéndose por primera vez *La revista de las tropas en Barcelona* de la serie *La Conquista de Túnez*, según el *Catálogo de la instalación de la Real Casa en el Palacio de Bellas Artes*³⁶.

Gérard de Fayolle, conservador de pintura del Museo del Louvre y agregado a la Direction des Musées Nationaux alabó la selección, la amplitud de las salas de exposición del Palacio de Bellas Artes, y la novedad que supuso la introducción de la iluminación eléctrica en los espacios expositivos³⁷. Todo ello fue resultado del esfuerzo acometido por la regente y el Gobierno para que el certamen revistiese el máximo esplendor y lograra incorporarnos al ritmo europeo³⁸. La inauguración el 20 de mayo de 1888, presidida por María

Cristina de Habsburgo, reina regente, su hijo Alfonso de dos años, futuro Alfonso XIII, y el presidente del Consejo de Ministros, Práxedes Mateo Sagasta, fue un gran paso hacia la europeización de España.

María Cristina volvió a impulsar con el mismo entusiasmo la organización del Cuarto Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo en 1892, lo que redobló el eco de la fama de la colección real de tapices. Ella misma dictó qué tapices debían decorar el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid, lo que elevó la «Exposición Histórico-Europea» (EHE) a un nivel jamás alcanzado. Doscientos tapices de la Real Casa, pertenecientes a cuatro categorías —historia sagrada, historia profana, asuntos alegóricos y asuntos científicos—, integraron la decoración mural distribuida entre siete salas. El vestíbulo principal acogió cinco tapices de *La Conquista de Túnez: El mapa o La carta de marear, La revista de las tropas en Barcelona, El combate naval ante La Goleta, La salida del enemigo de La Goleta y El reembarque del ejército en La Goleta*.

El mapa o La carta de marear (540 × 880 cm) es el primer paño de la serie. En él se representa el mapa de las costas del Mediterráneo, de donde salieron los ejércitos y armadas del emperador, y las costas de África donde acamparon. Las inscripciones tejidas a lo largo del campo permiten identificar los mares de Berbería, Numidia, África, España, Italia, Francia y el Mar Atlántico. Representadas con exactitud y en perspectiva, las ciudades de Cartago, Túnez, Nápoles,

35 RIAÑO, 1879: 270.

36 *Catálogo de la instalación de la Real Casa en el Palacio de Bellas Artes*. Barcelona, Imp. Luis Tasso Serra, 1888, pp. 5-9, n.º 13. HERRERO, 2001: 45-46.

37 FAYOLLE, 1888.

38 *Album de la Exposición Universal de Barcelona. 1888*. A. S. M. la Reina Regente de España. El Ayuntamiento de Barcelona. Audouard y Cia, Barcelona, 1888.

Roma, Génova, Marsella, Barcelona y Lisboa. Jan Cornelisz Vermeyen, pintor, cartonista y cartógrafo se autorretrata con el compás, y sostiene junto a la columna corintia de la derecha la cartela en que se precisa la cosmografía y justifican las causas de la conquista africana de 1535.

La revista de las tropas en Barcelona (532 × 715 cm), el segundo tapiz, representa la llegada del emperador a Barcelona al frente de su ejército, el 3 de abril de 1535, y la revista general que pasó a la Armada el día 14 de mayo, formada por las carabelas portuguesas al mando de Antonio de Saldaña, las galeras genovesas del almirante Juan Andrés Doria y las naves castellanas del famoso marino Álvaro de Bazán. El desfile de los diferentes cuerpos de caballeros españoles, alemanes, italianos y portugueses se verificó en el campo de la Laguna, fuera de la puerta de Perpiñán. Entre los caballeros principales se reconocen las figuras de don Luis de Portugal, hermano de la emperatriz, del duque de Alba, y la del mismo Carlos V, en un segundo plano, armado con todas sus armas, salvo la celada, cubierto con una gorra de visera, y con maza de hierro dorado en la mano. Destaca el caballero que porta el estandarte genovés, de raso carmesí, con la Virgen y su Hijo en brazos.

El combate naval ante La Goleta (548 × 930 cm), quinto paño de la serie, donde se relega a un segundo plano la encarnizada batalla sostenida entre las tropas italianas, dirigidas por el conde de Sarno y el marqués de Final, que murieron en la lucha. Las tiendas de campaña del ejército imperial, con el águila bicéfala, las tropas de soldados italianos, españoles, y las del mismo Muley Hassan, con soldados a caballo, se extienden en la lejanía, entre las torres del Agua y de la Sal, próximas a los acueductos de Cartago. Las urcas,

embarcaciones grandes y muy anchas por el centro para el transporte de bastimentos, y otras barcas, para transportar caballos y gente de guerra, ocupan el primer término, donde, a la derecha, vemos al emperador desembarcar en la costa tunecina y asistimos a la carga de ramas de olivo y matorrales para reforzar las trincheras y el bastión tunecino de La Goleta, entrada al lago de Túnez y plaza estratégica para el control de la navegación entre Oriente y Occidente.

El episodio representado en el sexto tapiz, ***La salida del enemigo de La Goleta*** (532 × 922 cm), narra lo acontecido un mes después de la partida de Barcelona el 13 de mayo de 1535, cuando el emperador arribó al puerto de Cartago, donde ancló su flota frente a las ruinas de sus acueductos. Junto a la línea del horizonte, se desarrolla el desembarco de la flota imperial en el golfo de Túnez y el asentamiento de las tropas carolinas en tiendas de campaña ante las torres del Agua y de la Sal y el bastión de La Goleta, donde ondean los estandartes de la Media Luna. Los ataques turcos a las tropas imperiales, capitaneadas por el marqués de Alarcón y el duque de Alba, en las sucesivas salidas realizadas para reunir el forraje necesario para las caballerías, crean el segundo plano compositivo, donde también aparece el emperador a caballo, que acude en socorro de sus aliados al frente de la caballería alemana y los tercios españoles, amparados bajo el estandarte de Santiago apóstol y la cruz de Borgoña. El primer plano se reserva al cruel ataque lanzado por arqueros, arcabuceros y caballería de los nómadas y turcos. La superioridad de los jinetes de Barbarroja, mostrada en las cabriolas y diferentes posturas de los lanceros y sus velocísimos caballos árabes, y en el empleo de lanzas de doble punta, flechas y cañones de mediano calibre, causó numerosas bajas en el ejército imperial.



Las ruinas de los acueductos romanos del cabo de Cartago, a la izquierda, en forzada perspectiva diagonal, marcan una línea visual, subrayada por la dinámica figura del turco a

caballo, que a punto de lanzar su arma nos dirige directamente al emperador en su punto de fuga. Como contrapeso, cierra este primer plano, a la derecha, el grupo de mayor altura o escala, con las figuras de dos soldados turcos, que, ante Barbarroja y sus principales corsarios aliados –Haydino Cachadiablo, el judío Sinán, Saleco y Tabaques, según testimonio de Gonzalo de Illescas–, muestran como trofeos y botín de guerra las cabezas degolladas de los enemigos. Destacan por su belleza dos aguadoras que ofrecen refrigerio a los corsarios, ataviadas con ricos brocados y en actitud estatuaria, probablemente fruto de la intervención de Pierre Coecke van Aelst en la elaboración de los cartones. Figuras femeninas que aluden, sin duda, al largo y penoso asedio de la plaza, incrementado por el extremado calor y las tormentas, asedio que finalizó el 29 de junio de 1535 con la conquista por las tropas imperiales de la fortísima posición de La Goleta, clave del reino de Túnez.

En el duodécimo y último paño de la serie *El reembarque del ejército en La Goleta* (525 × 980 cm) se representa el arrastre de la artillería, que va a quedar en la fortaleza de La Goleta para su defensa, y el trasiego de los cautivos liberados. Las escenas más alejadas y en menor escala del segundo y tercer término traducen en imágenes los pasajes descritos paradójicamente como principales momentos de la empresa en las inscripciones de las cenefas. Junto a la línea del horizonte, se desarrolla la salida del golfo de Túnez de la Armada de Portugal con el infante don Luis, las naves del marqués de Mondéjar y las galeras de España al mando de don Álvaro de Bazán. En segundo término, la fortificación mandada construir por el emperador en La Goleta, que dejó al mando del general don Bernardino de Mendoza, y la firma de las capitulaciones de paz por Carlos V y Muley Hassán, rey de

Túnez, celebrada el 6 de agosto de 1535, ante la tienda de campaña del emperador.

«Se tractó y capituló entre los dichos Señores Emperador y Rey de Túnez, por ellos y sus herederos y sucesores, que entre ellos, sus Reynos, tierras y vassallos se entreterná buena, paçífica y mutua vezindad [...] firmaron de sus manos dos scripturas del tenor y substançia de la presente en lengua castellana y otras dos en lengua aráuiga [...] Que fueron hechas y passadas en la tienda de Su Magestad Imperial en su felicíssimo campo çerca de la Torre que se dize de las Aguas, dos millas de la Goleta, a seys dias del mes de agosto del año del Nacimiento de Jesuchristo de mil quinientos y treynta y çinco años, según cuentan los christianos, y según los moros, a seys dias de la Luna del mes de Çafar del año de Mahoma de noveçientos y quarenta y dos»³⁹.

La refundición de las exposiciones EHA y EHE en una sola, denominada EHNE, inaugurada el 4 de mayo de 1893, supuso la permanencia de los cinco tapices de La Conquista de Túnez en el emplazamiento para el que la Real Casa los había cedido, el ornato del vestíbulo principal, donde permanecieron hasta la clausura, el 30 de junio de 1893. Fernand Mazerolle, miembro de l'École des Chartes, elogió este despliegue de tapicerías y alentó a los estudiosos a desplazarse a Madrid para su estudio⁴⁰. Al tiempo que Émile de Molenes, subdelegado general del Comité francés, consideró a la Corona de España propietaria en exclusiva de las obras maestras de la tapicería flamenca, y transmitió a sus coetáneos la sorprendente sensación que le causaron el frescor y la viveza inalterable de unos tapices de más de cuatro siglos⁴¹.

Esta reflexión sobre la historia y proyección museográfica y expositiva de La Conquista de Túnez constata la larga trayectoria del interés historiográfico despertado por la colección real de tapices⁴². Una colección considerada desde el siglo XIX como la más representativa de la producción flamenca del siglo XVI, pues, gracias a sus más de quinientos paños de origen flamenco, en ella está representada la producción de las principales manufacturas flamencas, como Bruselas, Brujas, Amberes, Audenarde, Malinas o Enghien, contando también con ejemplares de las manufacturas de París y Beauvais, la Arazzeria Florentina y la manufactura del Hospital de San Miguel de Roma. A ello se suman los más de ochocientos tapices españoles tejidos en la Real Fábrica de Tapices de Madrid a lo largo del siglo XVIII.

La presentación completa de la tapicería La Conquista de Túnez sólo podrá materializarse tras la inauguración del Museo de las Colecciones Reales, emplazado al suroeste del Palacio Real de Madrid, entre el ala de la Armería, la catedral de la Almudena y los jardines del Campo del Moro. El concurso convocado por Patrimonio Nacional para exponer sus fondos, fallado el 14 de noviembre de 2002 a favor del «Proyecto de ejecución para el Museo de las Colecciones Reales de Madrid» de los arquitectos Luis Moreno Mansilla (1959-2012) y Emilio Tuñón Álvarez (1959), profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid, es la respuesta actual a la necesidad cultural expuesta desde el siglo XIX por Cruzada Villaamil, Riaño y Mérida, entre otros⁴³.

39 MARIÑO, 1980: 49-50.

40 MAZEROLLE, 1893: IX, 148.

41 «Aujourd'hui, la Couronne d'Espagne a la propriété presque exclusive des chefs d'oeuvre de la tapisserie flamande», cfr. MOLENES, 1894: 17-18.

42 HERRERO, 2016.

43 Gregorio Cruzada Villaamil, «Proyecto del Museo de Tapices de San Lorenzo de El Escorial», Madrid, 13 de diciembre de 1870, AGP. Planos, 4380, cfr. HERRERO, 1996: 128, 40-47.

La primera fase, iniciada en 2003, correspondió a la creación de un solar de 39 838 metros cuadrados, su vaciado, cimentación y la construcción de un muro de contención que salvara el desnivel de 30 metros originado entre la calle de Bailén y los jardines del Campo del Moro. La segunda fase consistió en la construcción del edificio del museo, una estructura de hormigón y granito, que en niveles superpuestos contiene las tres naves expositivas diáfanos de 120 metros de longitud por 20 de ancho y 16 de altura, con luces al Campo del Moro. Actualmente nos encontramos en la ejecución de la tercera fase, correspondiente al equipamiento museográfico, mobiliario e instalaciones de seguridad.

Este proyecto arquitectónico, y su correspondiente programa museográfico, serán claves para preservar, entre otras, la colección de tapices del Patrimonio Nacional, primar el valor del tapiz como obra de arte frente a su uso decorativo, permitir la recepción de exposiciones y servir de estímulo para acometer nuevas actuaciones conducentes a la mejor conservación de las colecciones reales españolas⁴⁴.

⁴⁴ HERRERO, 2014; Díez, 2014.

Bibliografía

- ALLENDE SALAZAR, J. (1925): «Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 1925, pp. 184-193.
- BUCHANAN, I. (1999): «The Tapestries acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59», *Gazette des Beaux-Arts*, 134, octubre 1999, pp. 131-152.
- CAMPBELL, T. P. (2002): *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. New York: The Metropolitan Museum of Art: Yale University Press.
- CHECA, F. (dir.) (1994): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea.
- CLELAND, E., y HERRERO CARRETERO, C. (2014): «L'histoire de Vertumne et Pomone», en *Pieter Coecke van Aelst. La peinture, le dessin et la tapisserie à la Renaissance*. Coordinado por Elizabeth Cleland. Bruselas: Fonds Mercator, pp. 282-289.
- CONFALONIERO, J. B. (1599): *Relacion del Aparato que se hizo en la ciudad de Valencia para el recibimiento de la Serenissima Reyna Doña Margarita de Austria desposada con el Catholico y potentissimo Rey de España Don Phelipe Tercero deste nombre*. Valencia: Francisco Miguel.
- DELMARCEL, G. (1999): «Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598», *Gazette des Beaux-Arts*, 134, octubre 1999, pp. 153-178.
- DÍEZ, J. L. (2014): «Hacia el Museo de las Colecciones Reales», *Reales Sitios*, n.º 200, pp. 216-239.
- DONNET, F. (1924): *Le Chapitre de la Toison d'Or tenu en l'Eglise Notre-Dame en l'an 1555 lors du second séjour du Roi Philippe II en la Ville d'Anvers*. Anvers: Albert De Tavernier.
- FAYOLLE, G. DE, Marquis de (1888): «Notes sur l'Exposition rétrospective de Barcelone», *Bulletin Monumental*, t. 4, vol. 54, 1888, pp. 556-581.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (1972): *Corpus Documental de Carlos V. I 1516-1539*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, M.; SALVÁ, M., y SÁINZ DE BARANDA, P. (1843): *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G. (1600): *Noticia General para la estimación de las Artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos y otros particulares para las personas de todos estados*. Madrid, Pedro de Madrigal, 1600
- HERRERO CARRETERO, C. (1996): «Fortuna de Tapices y Cartones de Goya. Colección del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, n.º 128, pp. 40-47.
- (2000): *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen III: siglo XVIII. Reinado de Felipe V*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- (2001): «Tesoro de devoción de la corona de España», *A la manera de Flandes. Tapices ricos de la Corona de España*, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 33-51.
- (2014): «Sistemas expositivos de tapices y textiles. Colección de Patrimonio Nacional: logros y propuestas», *Anales de Historia del Arte*, 2014, vol. 24, n.º especial noviembre, pp. 307-326.
- (2016): «La historiografía francesa y la colección real de tapices de España», *e-Spania, Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 23 février. Disponible en: <<http://e-spania.revues.org/25206>>. [Consulta: 15 de marzo de 2017].

- HORN, H. J. (1989): *Jan Cornelisz Vermeyen Painter of Charles V and His Conquest of Tunis. Paintings. Etchings. Drawings*. Doornspijk: Davaco Publishers, 2 volúmenes.
- JUNQUERA DE VEGA, P., y HERRERO CARRETERO, C. (1986): *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: siglo XVI*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- KERKHOVE, A. van den (1973): «Un essai d'identification: le peintre-cartonnier Joos van Noevele, beau-frère de Willem De Pannemaker», *Bulletin Musées Royaux d' Art et d' Histoire*, 45, pp. 243-251.
- LAURENT, J. et CIE. (1879): *Guide du Touriste en Espagne et en Portugal, ou itinéraire à travers ces pays au point de vue artistique, monumental et pittoresque*. Catalogue, Madrid, Paris, Stuttgart, 1879.
- (1898): *L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue des Photographies (Série B. Tapisseries de la Couronne d'Espagne, La Armería Real et las Caballerizas)*. Madrid.
- LÉONARDON, H. (1903): [Reseña bibliográfica del discurso *Armas y tapices de la Corona de España*, leído ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. Conde Vdo. De Valencia de Don Juan], *Bulletin Hispanique*, 1903, vol. 5, pp. 88-89.
- MARIÑO, P. (1980): *Tratados Internacionales de España Carlos V. II. España-Norte de Africa*. Madrid: CSIC.
- MAZEROLLE, F. (1893): «L'Exposition d'art rétrospectif de Madrid en 1893: Les tapisseries», *Gazette des Beaux Arts*, t. IX, 1 janvier 1893, pp.148-163.
- MÉLIDA, J. R. (1881): «Los Tapices de Palacio», *La Ilustración Española y Americana*, 1881, XXV, pp. 218-219.
- (1882): «La Fábrica de Tapices de Santa Bárbara», *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 1882, pp. 27-30.
- (1903): «Tapices de la Corona de España», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1903, pp. 504-506.
- MOLENES, É. de (1894): *L'Espagne du quatrième centenaire de la découverte du Nouveau monde. Exposition historique de Madrid 1892-1893*. Paris.
- ORSO, S. N. (1986): «A Cycle of Tapestries (Conquest of Tunis)», *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton.
- PAREDES, C. (2005): «Du texte à l'image. Les tapisseries de la Conquête de Tunis et les gravures des Mœurs et fachsos des Turcs», *L'Empire ottoman dans l'Europe de la Renaissance*. Editado por A. Servantie y R. Puig de la Bellacasa. Lovaina: Instituto Cervantes, pp. 123-150.
- QUEVEDO, F. de (1670): *Poesías de Don Francisco de Quevedo*. Bruselas: Imprenta de Francisco Foppens.
- RENSON, M. (2003): «Les Guevara, une famille espagnole qui a le goût des arts au service de la Couronne d'Espagne, de Philippe le Beau à Philippe II», *Revue des Archéologues, Historiens d'art et Musicologues de l'UCL*, n.º 1, 2003, pp. 63-68.
- RIAÑO, J. F. (1875): «Tapices del Palacio de Madrid», *El Globo*, I, 1875, 18 junio, pp. 313-314.
- (1879): *The industrial arts in Spain*. Published for the Committee of Council on Education. Londres: Chapman and Hall.
- (1888): «Tapicerías», *Revista de Gerona*, 1888, XII, pp. 154-158.
- SAINTENOY, P. (1921): «Les tapisseries de la cour de Bruxelles sous Charles V», *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 30, pp. 5-31.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1934): *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español. Tomo I: siglo XVI*. Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

SCHNEEBALG-PERELMAN, S. (1982): *Les Chases de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'oeuvre de la tapisserie*. Bruselas: Éditions de Cabassol.

STEPPE, J. K. (1982): «Het overbrengen van het hart van Filips de Schone van Burgos naar de Nederlanden in 1506-1507», *Biekorf-Wesvlaams Archief*, 1982, pp. 209-218.

VÁZQUEZ DUEÑAS, E. (2008): «Felipe de Guevara, aportaciones biográficas», *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, pp. 95-110.