

Los Flamencos en la España del siglo XVI

Jacobo Ollero Butler.

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

No es ocasión para analizar, ni aún superficialmente, cuáles fueron las interacciones de orden político y social que se produjeron durante el siglo XVI entre Flandes y el Imperio. Es tema conocido y, por otra parte, reservado a los historiadores en sentido estricto. Por ello rehuimos voluntariamente la labor de profundizar en las consecuencias que la dominación española supuso en los Países Bajos y, por añadidura su repercusión en las artes.

No pretendo más que plantear en ese sentido alguna incógnita, a la luz de una documentación de primera mano que, ya por sí sola, la plantea. A su través, pese a todo, es difícil lanzar hipótesis pero sí al menos hacerse algunas preguntas de respuesta quizás inconcreta.

Durante todo el siglo XVI, pese a que los mayores compradores de obras de arte de Flandes —La Corona y la nobleza española— volvieron sus ojos hacia Italia más que a los Países Bajos, la producción flamenca conservada hoy en España es, si no abrumadora, muy considerable.

En el siglo XVII, las Colecciones Reales, tanto como las privadas, arrojan un contingente de piezas pictóricas flamencas que, en esos casos sí resulta abrumador. Basta consultar los Inventarios Reales como fuente de las primeras colecciones y, como ejemplo tan solo de las segundas, la tasación de los cuadros de la Colección del Marqués de Leganés, para advertir que, proporcionalmente la producción pictórica proveniente de Flandes es incluso superior a la de origen italiano. Sin embargo en el siglo XVI domina la pintura italiana, cosa explicable teniendo en cuenta el gusto preferencial de Carlos V y

de Felipe II. Está documentada la presencia física en El Escorial de un buen número de artistas italianos, aunque de segundo orden, mientras que los mejores —Tiziano, por ejemplo— trabajan también sin cesar para la Corona.

La riqueza de las Colecciones Reales y privadas en obras flamencas podría explicarse simplemente aludiendo a la relación política existente entre los dos países, pero no dejaría de ser una respuesta parcial y evidentemente epidérmica.

De hecho, a diferencia de los italianos, raras veces los pintores flamencos trabajan aquí. Sabemos de la prolongada estancia en Sevilla de personalidades tales como Pedro de Campaña y Esturnio, y la de algunos pintorcillos de incierta entidad que se asentaron en Extramadura al calor de Morales¹, pero no está de modo alguno documentada la presencia en la Península de muchos de los creadores que enriquecen las colecciones españolas.

La labor de Roland de Mois y Pablo Scheper, está suficientemente documentada por Jusepe Martínez². Empleados ambos por el duque de Villahermosa, el primero, del que se conservan obras en Tafalla y Fitero³, es considerado por Martínez como imitador de Tiziano, y el segundo poco más que como un copista del mismo pintor veneciano, cosa no sólo discutible sino inexacta. La actividad como retratista de los Villahermosa realizada por Moises, sin embargo, por el mismo Jusepe.

La presencia de algún pintor flamenco en América Latina, concretamente en México, puede explicarse considerando un tránsito por España o a través de un contac-

¹ Está documentada la presencia en Badajoz de un Daniel Enríquez, que también firma Horquines (sic.), en 1574 que contrae matrimonio con Leonor Sánchez. Rodríguez Moñino le supone flamenco porque el 4 de octubre de ese mismo año sale fiador de un tal Heindrick Brudruc sobre los compromisos con la viuda de Cornelis Sueren Doncque, ambos flamencos y pintores. Hans de Bruxelles, entallador aparece pleiteando con Antonio Florentin después de 1570 y como autor de la tumba de mármol del bachiller Melchor de Bobadilla. (RODRÍGUEZ MOÑINO: *Los pintores badajoceros del siglo XVI*. Badajoz 1956, pp. 9, 10, 11 y 37).

² Jusepe MARTÍNEZ: *Discursos Practicables...* Madrid 1866, pp. 38-36.

³ ANGUIO INIGUEZ, D.: *Ars Hispaniae*. T. XII, pp. 327-334.

to comercial directo desde Amberes. Es el caso de Simón Pereyng, de Amberes, de quien se conservan allí el retablo del Convento de Huejotzingo, de manera literalmente calcada de las composiciones de su compatriota Martín de Vos. Pero no encontramos por el momento rastro alguno de su paso por la Península⁴.

A parte de estos pocos casos aislados: ¿hubo realmente relación directa entre los productores flamencos de pintura y su clientela española? Todo parece indicar que en modo alguno la hubo.

Sin pretender haber agotado las posibilidades documentales de un archivo tan rico como en el Simancas, pero a través de insistidas calas, podemos llegar a conclusiones válidas sobre la relación laboral que los flamencos mantuvieron con el poder dominador. Vistos —en este caso sí en su totalidad— los legajos correspondientes a Casa y Sitios Reales de los reinados de Carlos V y Felipe II observamos que, salvo rarísimas excepciones, no aparecen consignados otros flamencos que aquellos que se ocupan en labores artesanales casi nunca ligadas directamente con la creación artística.

En las Consultas y Providencias Generales correspondientes al año 1561⁵ hallamos los siguientes asientos:

«Asientos hechos en Flandes de algunos oficiales que el Cardenal por Mandato de S. M. envió a estos reinos, jardineros, albañiles y diqueros: Jeham Holbeco, Guillen Culvens, Guillen de Scuele, Gaspar Bataille, Guillen de Vos, Hecor Hemeton, Anthoine de Cain, Daniel y Joos van Hoenele, Adrien de Guisda le con su mujer e hijo. Adrien de Bruyn, Alard du Grouble, con relaciones enviadas por dicho obispo de Arras presentar a estos oficiales que venían a trabajar a Aranjuez».

En 1578⁶ figura un memorial «de los pizarreros Hans Otemans, Nicolás Bousart, Gio. de Loure, flamencos pidiendo ayuda de costa.»

De 1582 data un asiento⁷: «que se tomo con Johan de Courtray y Gaultner del Espine, carpinteros». Pierre Bruyn, familiar seguramente del antedicho Adrian figura como «diquero flamenco»⁸, así como un tal «Pierre de Benin diquero que se trajo de Flandes particularmente para saber hacer diques del modo de allá... no sirve en ello porque los diques no son apropiados en esta ribera». No cabe duda de que el desconocimiento geográfico impedía acertar con diqueros acostumbrados a superficies terrestres por debajo del nivel del mar.

No faltan tampoco jardineros, cuidadores de animales y otros profesionales de procedencia flamenca: «... y lo que Adrian de Molin flamenco que llevo aqui a Aranjuez a 5 de Noviembre con cuatro cisnes dixo acerca de

la flor que seavia de tener con ellos y lo que le parecio el estanque del regaxal y todo lo demas»⁹. En las mismas fechas (1568) figuran «Francisco Holheque y Juan, su hermano y flamencos, encargado el primero de la instalación de flores y el segundo es jardinero principal». Abajo, en el mismo folio se señalan dos jardineros flamencos más: «Joos Vanonele y Gaspar Batalla», que seguramente es el mismo Bataille que figura en el primer asiento recogido¹⁰.

Una familia de organistas flamencos hace su aparición durante la década de los años 70: los Brobos (sic), probablemente una corrupción del apellido Brujes Probost. El cabeza de familia debía ser Gillis, que se cita primero como aún no venido a España. La autoría de los órganos es ya conocida pero quizás sea interesante reproducir los documentos que la acreditan: «A m(aest)r(e) Gillis Brobos que hizo en Envers los dos organos para su Ma(gestad) en cumplimiento De 800 libras que estaba concertado el precio dellos de que el factor Juan López Gallo le havia pagado 60 libras a buena cuenta 740 libras y mas por empacarlos 10 libras»¹¹.

A fines de la misma década, en un memorial de partes, aparece «Aurique de Coten, flamenco que se havia obligado a hacer los ornamentos para los organos de Maestre Giles Brebos hacia para la iglesia principal del Monasterio suplica que no le pidan fianzas porque nos las tiene»¹². Más adelante tenemos las últimas noticias de los Brobos: «maestro Giles flamenco muerto sin acabar los cuatro organos de la iglesia a quien ayudaban Gaspar y Anz Brebos sus hijos mayores a quienes ayudaban otros hijos menores».

Desconozco si se sabe que fue Aurique de Coten, presumiblemente Enrick o Hendrick de Coten, el autor de los bellísimos ornamentos de los cuatro órganos de la iglesia de El Escorial. Los dos del crucero, como los dos del coro alto presentan la misma estructura. Los del coro, enfrentados bajo la bóveda torpemente pintada por Cambiaso, son realmente espléndidos al menos en cuanto a ornamento se refiere. Salvaguardando los tubos del instrumento, se disponen en madera labrada y dorada unos frontispicios gemelos con cuatro columnas y un dintel roto en su centro por un arco de medio punto que ocupa el frontón que coronan las estructuras. En el basamento, a espaldas del organista y de frente al coro, se reproduce la misma estructura a escala menor pero tan proporcionada que resulta extraordinariamente armonioso en el conjunto.

Entre los tapiceros no figura más, eso sí con insistencia, el omnipresente Guillermo Pannemaker, fundamentalmente en cartas de pago, cuentas, declaraciones de

⁴ *Idem. Op. cit.*, p. 335.

⁵ «Casa y Sitios Reales», Leg. 275, fols. 1-14.

⁶ *Idem. Leg.* 275, fol. 113.

⁷ *Idem. Leg.* 275, fol. 17.

⁸ *Idem. Leg.* 262-4, fol. 266.

⁹ *Idem. Leg.* 252-53, fol. 128.

¹⁰ *Idem. Leg.* 252, fol. 66.

¹¹ *Idem. Leg.* 151, fol. 114.

¹² *Idem. Leg.* 280, años 1578-79.



partidas y gastos, entree 1561 y 1562 sobre todo ¹³. Probablemente bajo Felipe II no hubo en la Corte otro proveedor de tapices que el dicho Pannemaker.

Pese a que la colección de grabados flamencos en El Escorial es fastuosa, sólo se menciona durante su construcción un grabador aunque muy importante: Hieronimuj Cock, director de «In de Vier Winden» («A los Cuatro Vientos») el más prolífico y creativo taller de grabación del siglo XVI en Flandes. Pero la cita solamente alude a Cock como proveedor de material de estampación y colores para miniar más que otra cosa ¹⁴. Figura también ¹⁵ el 3 de septiembre de 1562 una contrata con «Juan Flores vecino de Plasencia de natural flamenco...». Se trata, seguramente, de Hans Floris hermano del conocido Frans Floris, hábil ceramista de Amberes que

mantuvo un prolífico taller en su ciudad. Es sólo una conjetura, pero si efectivamente se tratase de Hans Floris sería uno de los pocos artistas de cierta talla que se asentaran, al menos por algún tiempo, en España.

Los artífices plateros que realizaron los relicarios de El Escorial, debieron ser también flamencos en buena parte como ha de deducirse de una carta dirigida a Felipe II por Sebastián Coloma el 8 de febrero de 1572:

«El portador es Mathias, flamenco, platero que entien-de hacer cabeças de plata para las virgines ayer me tra-xo aqui la segunda cabeça que ha acabado y esta muy buena y a lo que yo pueda juzgar mejor que la pasada solo falta encarnecerle el rostro que ha de hacer algun pintor» ¹⁶.

¹³ *Idem*. Leg. 251.

¹⁴ «Memoria de como huvo de auer Hieronimo Coq pintor once escudos de a 40 placas y 22 de a veinte placas por ciertos colores y pergaminos para iluminar». *Idem*. Leg. 250-51, fol. 93.

¹⁵ *Idem*. Leg. 247, fol. 40.

¹⁶ *Idem*. Leg. 260, fol. 192.

Folios adelante vuelve a encontrarse un tal «*Mathias flamenco platero mando su Magd. hacer ocho Pyramides de cobre que se han de dorar y no hay cedula para que el pagador de dineros*»¹⁷. De esta pirámides no veo en El Escorial más que dos rematando lateralmente el segundo cuerpo del retablo mayor. Hubieron de ser ocho pero como el mismo documento expresa: «*no hay cedula para que el pagador de dineros*» y probablemente no llegaron a realizarse otras seis.

En las cédulas y asientos de esos años no figura un solo flamenco dedicado a la auténtica creación, si exceptuamos a Adriano de Frias, que sin duda es Adriaen de Vries¹⁸. En este caso se trata de un documento que reviste especial interés porque aporta alguna luz, y no poca, sobre una de las más importantes piezas escultóricas de El Escorial: el retablo mayor. Se trata de un «*Concierto con el escultor Adriano de Frias para trabajar en Milan con Pompeyo*»¹⁹. Por tanto tampoco llegó a pisar tierra española, como otros muchos, aunque enviara sus obras aquí como queda claro folios adelante del mismo legajo, en un «*recaudo de Adrican de Frias de los 240 escudos que recibio por las dos figuras de San Juan y Santiago y escritura de concierto sobre ello*». Fechado el documento en 1585, ilustra con toda certeza que dos figuras, al menos, del retablo mayor de la Basílica de El Escorial, son de mano de Adriaen de Vries, aunque realizadas en Milán y quizás bajo la supervisión de Pompeyo Leoni. Se trata de los estupendos santos Juan Evangelista y Santiago que ocupan respectivamente el nicho superior izquierdo del segundo cuerpo del retablo y que flanquea a la izquierda el tercer cuerpo del mismo (Figs. 1 y 2).

Junto a estas actividades más o menos relacionadas con el arte figuran, con frecuencia plomeros, albañiles y hortelanos. Hubo, por tanto, una corriente migratoria de Flandes a España pero que concernía a la mano de obra y en modo alguno a los auténticos creadores. Las razones no pueden menos que presentarse como hipotéticas.

Por una parte, los artistas flamencos de casi todo el siglo XVI consideraban poco menos que obligatorio conocer Italia. El viaje a aquella Península solía durar de tres meses a dos años y, en algunos casos, supone el establecimiento definitivo en aquellas tierras. Es el caso de Paul Brill y El Pozzoserrato en Roma, Stradanus en Florencia y Lambert Sustris en Venecia. Cuando no era así, el artista regresaba a su país con la inspiración enriquecida, la conciencia tranquila y el bolsillo vacío. Normalmente bastaba con una aventura de este tipo.

En otro sentido, la clientela española era abundante en Flandes y no había necesidad de venir a buscarla aquí. Sabiendo además que los encargos de la burguesía fla-

menca sólo decrecieron cuando aumentaron los impuestos a causa de la guerra entre Carlos I y Francisco I de Francia, la emigración era lo menos urgente para el artista flamenco, si no se debía a causas políticas y religiosas.

Sin embargo, varios pintores de esa centuria fueron nombrados pintores reales (Coecke, Coxcie, Vermeyen, etc...) y nada hubiera tenido de extraño que, en un momento determinado hubieran decidido instalarse en la Corte. No fue así, a pesar de todo, y por tanto había que buscar otras razones para justificar la resistencia de los artistas flamencos a viajar a España. Nosotros la buscaríamos en cuestiones ideológicas y en posturas políticas más que en ninguna otra cosa.

Si analizáramos una por una la vida de los artistas flamencos del siglo XVI encontraríamos muy superior el porcentaje de ellos vinculados de un modo u otro a la Reforma, que el de los católicos a rajatabla. No hay que insistir en que las ejecuciones, los pillajes, y en general, el sometimiento violento que la Corona de España impuso a Flandes a raíz de la gestión allá del Duque de Alba, no pudo por menos que producir un recelo hacia todo lo español que con el paso del tiempo hubo de convertirse en un quiste difícilmente extirpable. En esa desconfianza, en ese temor vemos, más que en ningún otro elemento la raíz más poderosa de la voluntaria ausencia de artistas flamencos documentados en estas tierras. Si el rencor no hubiera existido, si el pavor a la Inquisición no hubiese sido proporcional a la brutalidad de los métodos, los flamencos hubieran invadido España y poblado sus monumentos con sus obras para no romper una tradición que arranca desde mediados del siglo XV en lo que al gusto por lo flamenco se refiere.

El contingente de obras flamencas del siglo XVI que se encuentra en España fue enviado, por tanto, por los propios pintores, o llegaron a la Península entre los bienes particulares de los altos cargos políticos y comerciales en los Países Bajos. Probablemente en mayor cantidad, son producto de la exportación a través de mercaderes especializados en objetos más o menos suntuarios que a través de la extraordinaria capacidad comercial de Amberes, distribuyen por el Mar del Norte y el Mediterráneo todo género de costosas mercaderías, desde los tejidos a las armas pasando, por supuesto, por las obras de arte.

De Puyvelde recojo una nota de archivo que es suficientemente expresiva a este respecto²⁰: en los Archivos Generales de Bruselas, existen cuentas relativas a las tasas sobre las exportaciones de los Países Bajos a España. Las cuentas fueron llevadas por el recaudador Grammaye, y supervisadas por Rodrigo Pérez. Calibrando solamente el año y medio que transcurre entre fines de 1552

¹⁷ *Idem*. Leg. 260, fol. 212.

¹⁸ Adriaen de Vries (La Haya hacia 1546, Praga 1625). Escultor refinadísimo del último manierismo. Discípulo de Juan de Bolonia, trabaja en Praga para Rodolfo II, y también para Cristian IV de Dinamarca. Es autor fundamentalmente de esculturas de carácter mitológico y fuentes decorativas. Sirva como ejemplo el grupo de «Mercurio y Psiquis» del Museo de Louvre. (APULEYO: *El Asno de Oro*. Libro IV, C. III).

¹⁹ «Casa y Sitios Reales». Leg. 262, fol. 262, año 1585.

²⁰ PUYVELDE, L. van: en el *Catálogo de la Exposición Le Siècle de Brueghel*. Bruselas 1963, p. 21.

y Agosto de 1554 encontramos en ellas pagos efectuados por trescientos españoles y portugueses. El número de mercaderes de otras nacionalidades es sensiblemente inferior: ciento noventa holandeses y flamencos, diecisiete italianos y tan sólo tres alemanes.

Estos comerciantes españoles que se deshacían de lo comprado en Flandes en las ferias castellanas, sobre todo en la de Medina del Campo, contribuyeron en mayor

medida que las adquisiciones reales, siempre de limitado alcance, a la difusión de las formas y maneras del arte flamenco en la Península. Esto se produjo no sólo a través de la venta de pinturas y tapices, sino también de colecciones de grabados que tuvieron, y no sólo en el siglo XVI sino también en el XVII, importancia todavía no tomada en suficiente consideración en el desarrollo de nuestras artes.