

LAS CARTAS DE AMBERES DE SIMÓN RUIZ, Y SU AGRADO POR LAS TAPICERÍAS FLAMENCAS

Cesar Alejandro Manrique Figueroa

Las cartas

La correspondencia entre Simón Ruiz, mercader y banquero español avecindado en Medina del Campo y sus agentes en el puerto de Amberes, abarca el período comprendido entre 1558 y 1585, las series de cartas se conservan relativamente completas en el Archivo Histórico Provincial y Universitario de Valladolid y fueron publicadas por primera vez en 1960, con un magnífico estudio introductorio hecho por el profesor Valentín Vázquez de Prada. Recientemente Fernando Alonso publicó *El Correo en el Renacimiento Europeo. Estudio postal del Archivo Simón Ruiz (1553-1630)*, obra que estudia el contenido del Archivo Simón Ruiz desde el punto de vista de la historia postal.

Se ha considerado que “ninguna otra fuente documental privada existe en España de la categoría del archivo Ruiz” (Lorenzo, 1980: I, 216) Las cartas de Amberes son extremadamente ricas en su contenido, pues no sólo brindan información concerniente a las transacciones comerciales, las compraventas y los altibajos en los precios, sino que ofrecen múltiples posibilidades de estudio para las relaciones comerciales, sociales, políticas, religiosas, culturales y artísticas entre los Países Bajos y España.

Los agentes de Simón Ruiz en Amberes, constantemente informan de la difícil situación que atraviesa la región, las tensas relaciones con Inglaterra y Francia, los desórdenes iconoclastas, la llegada del duque de Alba, el bloqueo del puerto de Amberes entre 1569-1571, la búsqueda de rutas comerciales alternativas vía Francia, la ejecución del Conde de Egmont, los constantes saqueos de las flotas a manos de barcos ingleses u holandeses, el éxodo de comerciantes a otras ciudades como Colonia o Hamburgo, así como el peligro que representaban los voraces piratas establecidos en La Rochelle.

Los corresponsales escribían en promedio cada 15 días, salvo mensaje extraordinario, las respuestas de Simón Ruiz -a juzgar por las copias conservadas-, eran un poco menos frecuentes. El correo duraba en promedio 15 días entre Medina y

Amberes, por lo que los corresponsales debían esperar al menos 30 días las respuestas de las preguntas. (Vázquez de Prada, 1960:19)

Parece inverosímil que en medio de tal período de agitación, las operaciones comerciales -aunque afectadas en su cotidiano devenir-, no fueron nunca suprimidas en su totalidad. Por lo que comerciantes como Simón Ruiz pudieron continuar con sus actividades mercantiles.

Simón Ruiz

Simón Ruiz Envito Virués nace en 1526, en Belorado, pueblo de Burgos, su familia destacaría por sus actividades comerciales, hacia el segundo cuarto del siglo XVI tres de los hermanos Ruiz se dedicaban al comercio.

En 1550 lo encontramos establecido en Medina del Campo, Vázquez de Prada considera que para 1561 había amasado una fortuna estimada en 35 000 ducados (1960: 14) y poseía una extensa red de contactos con agentes comerciales en ciudades como Sevilla, Rouen y Amberes. Contrajo matrimonio en dos ocasiones, 1561 y 1574, además de su actividad como comerciante, se destacó como banquero e incluso benefactor, falleció en Medina del Campo en 1597.

Las actividades comerciales de Simón Ruiz consistían en vender mercancías provenientes de los puertos de Nantes, Rouen y Amberes: de Francia recibía paños, telas, peines para cardar la lana, y en menor cantidad papel; de Flandes, importaba principalmente textiles, tejidos de lino, paños, holandas, bordados, tapicerías, diversos tipos de muebles como: escritorios, escribanías de asiento, camas con baldaquino o con cortinajes, mesas, sillas de cadera cubiertas de cuero fabricadas en Bruselas, taburetes, cofrecillos. (Vázquez de Prada, 1960: 15).

A su vez, el propio Simón Ruiz enviaba a Amberes, aceite, sal, cochinilla, pimienta y azafrán.

De los Países Bajos a la Península Ibérica

Desde el siglo XV el comercio entre las dos regiones se efectuaba de manera regular, y conforme avanzaba el siglo XVI se incrementó de forma nunca antes vista. La Península Ibérica se presentaba como un gran mercado, en donde el poder adquisitivo aumentó de forma manifiesta con la urbanización y desarrollo de grandes centros como Lisboa y Sevilla.

“Castilla y los otros territorios de la corona española se perfilaron como un potencial extraordinario de productores y consumidores para la actividad económica flamenca, tanto más cuanto que por razones de hostilidad económica y desarrollo competitivo, Flandes no podía contar con Francia” (Stols y Thomas, 2000: 28).

Por otra parte los productos procedentes de la Península y posteriormente de América eran en su mayor parte materias primas y productos alimenticios, que en los Países Bajos estimulaban la industria y el comercio minorista (Stols y Thomas, 2000: 62-65).

Con la creciente integración de los Países Bajos en la órbita del Imperio Hispánico de los Habsburgo, Amberes reforzó su rol como un centro de distribución: la ciudad se convirtió en un foco de negocios en la frontera entre el norte y el sur y al mismo tiempo el núcleo de una diversificada red europea de comerciantes locales y extranjeros, quienes participaron activamente en el comercio con el Mundo Ibérico (Van der Wee y Materné, 1993: 25). Después de 1540, Amberes se consolida como centro distribuidor mundial de un extenso rango de productos provenientes de los talleres urbanos y rurales de toda la región: el Norte de Francia, Flandes, Brabante, Hainaut, Holanda y Zelanda. (Van der Wee y Materné, 1993: 23). Cabe destacar que estas actividades comerciales coincidieron con el incremento de la capacidad productiva y la diversificación de la calidad en la oferta de los Países Bajos entre 1540 y 1585 (Van der Wee y Materné, 1993: 27).

Este boom en las actividades comerciales de Amberes, afectó directamente al mercado de objetos de lujo, el cual alcanzó su auge durante la segunda mitad del siglo XVI (Honing, 1998: 13). El mercado de exportación de obras de arte de Flandes a España, estaba orientado no sólo hacia los círculos cortesanos o el clero, sino también a otros estratos sociales que mostraban un fuerte gusto por el arte flamenco. Vermeyleen dice que un análisis de los registros de exportación de 1543-1545 muestra que la Península Ibérica era el importador más prominente de pinturas del mercado amberino, con 1/3 de las exportaciones totales. (1999:18)

Las flotas entre los Países Bajos y España partían con cierta regularidad, los navíos neerlandeses y hanseáticos, se hacían a la mar habitualmente entre la primavera y el principio del otoño y podían efectuar dos viajes por año. Estas salidas coincidían un poco con la carga de trigo para el sur y con la llegada de los productos coloniales que se

embarcaban de vuelta a los Países Bajos en Lisboa y Sevilla. Por su parte la Flota de Vizcaya salía ordinariamente de Bilbao o Laredo hacia Flandes, entre abril y septiembre, también una o dos veces por año, y su principal carga era la lana. (Vázquez de Prada, 1960: I-47), véase también (Goris, 1971: 145-155)

Amberes como centro distribuidor de tapicerías

La tradición de adquirir tapicerías en Amberes, se remontaba al siglo XV, se sabe que hacia 1440 los Medici, daban instrucciones a sus agentes en Brujas para que comprasen pinturas y tapicerías en las ferias de Amberes (Ewing, 1990: 560).

Sin embargo, con la apertura de la *Tapissier Pand* en 1552 las exportaciones de tapices alcanzaron niveles sin precedentes, se puede decir que la “*Pand*”, era una combinación entre un centro de ventas especializado y una galería de arte, en cuyo interior tanto los artistas como los vendedores podían rentar locales y ofrecer la más variada selección de tapicerías, presentadas a compradores potenciales, abarcando un rango que iba desde producciones baratas de tipo industrial, hasta deslumbrantes tapicerías tejidas con oro o seda, que solamente la nobleza podía adquirir (Vermeulen, 1999: 22), estas galerías fueron consideradas en su época como las instituciones más avanzadas destinadas a la comercialización del arte en Europa (Vermeulen, 2001: 49).

Cabe decir, que el primer Centro de venta especializado en obras de arte en Amberes fue inaugurado en 1460, “La *Pand* de Nuestra Señora”, en donde se exhibían y vendían pinturas, escultura, libros y estampas durante las ferias de Amberes, funcionó hasta 1560, asimismo, existieron otras “*Pand*”, como la de los dominicos (1445); la de los pintores en la Bolsa Nueva (1540); y la mencionada de las Tapicerías (1552) (Edwing, 1990: 559). En las “*Pand*” también se podían hacer pedidos particulares a los representantes de los maestros tapiceros, se firmaban contratos estipulándose la elección del modelo, y se establecían las condiciones de precios y pagos.

Ya entrado el siglo XVI las tapicerías eran infaltables en la decoración ordinaria de los interiores de residencias de familias acaudaladas. La popularidad de las tapicerías no se vio mermada por el creciente interés que despertaban las pinturas, lienzos o láminas, exportadas tanto de Italia o Flandes o producidas en diferentes localidades de la Península.

Entre los círculos cortesanos, se consideraba mayor el valor de las tapicerías sobre el de la pintura, tanto económica como estéticamente. Sin embargo, era frecuente encontrar tapicerías y pinturas colgadas en un mismo espacio, esta “convivencia” tenía

más que ver con la acumulación y la complementariedad que con la sustitución misma (Falomir, 2006: 136-137).

De cualquier forma, las tapicerías poseían características intrínsecas, como su movilidad y uso estacionales, “Y aunque algunas veces eran exhibidas permanentemente, muchos conjuntos eran usados y transportados para ocasiones especiales, ya sea dentro del edificio en donde se encontraban normalmente o hacia otras ciudades o incluso otros países, se sabe que en verano eran tradicionalmente almacenadas y usualmente desplegadas durante el invierno”. (Falomir, 2006: 137).

La variedad de tamaños y formas de las tapicerías derivó en un uso múltiple en relación directa con el mobiliario, pues no sólo se usaban como colgaduras, también como cubrecamas, o en el forro de cojines, y almohadones.

Los talleres flamencos ofrecían un repertorio variado en sus producciones, desde las populares escenas de cacería en medio de densos follajes conocidas como verduras o boscajes, hasta las series de “figuras” o “historias” inspiradas en la Sagrada Escritura, y sin lugar a dudas, los modelos más populares fueron los provenientes del Antiguo Testamento; no faltan asimismo los temas de corte mitológico y por supuesto los relatos históricos, en donde las hazañas o pasajes de personajes como Alejandro Magno, Julio César, Pompeyo, Marco Aurelio, gozaron de gran popularidad en los talleres de Bruselas.

Evidentemente la calidad de los conjuntos también era variable, existían piezas ejecutadas siguiendo modelos de destacados pintores de un notorio valor artístico, (es el caso del conjunto llamado “De la Poesía” inspirada en Tiziano encargada por Felipe II al tapicero flamenco William Pannemaker en 1540, copiada de cartones de Vermeyen e instalada en el Alcázar) (Falomir, 2006: 137)

La demanda inusitada de objetos de lujo como los tapices o pinturas de Amberes, incrementó directamente la producción de una gran cantidad de talleres de los Países Bajos que encontraron un buen negocio en la producción en masa destinada a la exportación, pequeñas poblaciones como Audenarde, Tournai, y Herentals se especializaron en este tipo de tapices, mientras que Bruselas producía las piezas más refinadas, naturalmente a precios más elevados.

A este respecto hacia el siglo XVII la relación directa entre la demanda y la producción, afectó directamente el modo de producción de los talleres, los cuales adaptaron sus producciones al gusto en boga, los Países Bajos fueron testigos del surgimiento de múltiples talleres dedicados a la producción en masa de objetos de arte,

a un precio barato y destinados al mercado internacional. Un aspecto específico de este sistema “pre-industrial” fue el surgimiento de profesiones especializadas no sólo en la producción, sino en la venta y distribución de estas mercancías. (Vlieghe, 2000: 195).

El gusto de Simón Ruiz

Es en este contexto de auge del mercado de arte en el que tuvieron lugar las operaciones de Simón Ruiz cuya amplia experiencia en la trata de tapices, textiles, muebles lo convertía en un conocedor en materia de objetos suntuarios, sus cartas son información de primera mano de lo que los compradores en España deseaban. El período más rico para el estudio de los pedidos y envíos de tapicerías en su correspondencia abarca de 1563 a 1584.

Simón Ruiz requería de sus agentes especial atención en los diseños, los bordes, la finesa en la ejecución de las figuras y principalmente en sus rostros, así como la abundancia de seda, y las variaciones en el uso de los colores, en carta de enero de 1573, Ruiz señala:

“De lo de boscajes para tapicería fina, no me parece que se emplea bien el dinero en ellos, porque es cosa que perece el uso de ella y de lo de las figuras es perpetuo” (Vázquez de Prada, 1960: II-120). Es decir, hay una inclinación por la compra de escenas figuradas, al respecto en abril de 1573, su agente Juan de Cuellar notifica que:

“Ha un mes que vino una [tapicería] de Bruselas y me contentó y anduve 15 días regateándola, [...] y así la compré que es de la historia de Abraham, de 9 piezas [...] que yo la he comprado otras veces, y para mi mismo que está colgada en mi casa. [...] Ella tiene muy buenos rostros y llena de obra y muy hermosas cenefas o bordes y la estofa buena, de dura, que si vuestra merced la quisiere vender hallará en Medina tres ducados el ana” (Vázquez de Prada, 1960: II-123).

Estas descripciones resultan sumamente interesantes porque muestran una tendencia generalizada en la España del siglo XVI, en donde las series figurativas tienen mayor demanda en las preferencias de los compradores de tapices. Muy populares eran las series con escenas bíblicas sobre todo veterotestamentarias:

Abraham, Salomón, Jacob, Ruth, Juda Judith y Holofernes, Esther, Sansón, Dalila, David.

Sin embargo, no hay que perder de vista que hacia fines de la centuria, se incrementa el envío de series con escenas profanas (Vázquez de Prada, 1960: III-23).

Otro punto que vale la pena comentar es que el mismo Juan de Cuellar –su agente– menciona que él mismo ha comprado una tapicería con los mismos diseños y está colgada en su casa, lo cual nos recuerda que la figura del comerciante en Europa a mediados del siglo XVI, se asocia frecuentemente con un sólida corporación poseedora de una fuerte y orgullosa identidad, cuyo ascenso social le permitió acceder a los lujos reservados a las clases dominantes. En ciudades como Amberes o Sevilla, la falta de una corte establecida se vio compensada por la presencia una de elite amante del arte, compuesta en su mayoría por mercaderes, muchos de origen extranjero, que no escatimaban en gastos para el adorno de sus casas. Existen inventarios que documentan impresionantes colecciones de arte en residencias de comerciantes, lo cual muestra que la adquisición de objetos suntuarios no sólo se concebía como un reflejo de un alto estatus social, sino como una inversión en sí misma (Vermeulen, 1999: 16).

El fenómeno de adquisición de obras de arte por el grupo de comerciantes y otras corporaciones, no era nuevo, sin embargo, vivió un auge sin precedentes a partir del siglo XVI.

En sus instrucciones Simón Ruiz también exigía que los bordes, orlas o cenefas cumplieran ciertas características, pues tenían la misma importancia que la escena central. En febrero de 1565 su agente Hernando de Frías escribe:

“La tapicería tengo ya en mi casa y se cargará en la primera nao y espero en Dios contentará a vuestra merced, particularmente la orla, que es muy rica para su precio” (Vázquez de Prada, 1960: I, 23). Recordemos que las cenefas de las tapicerías bruseleses eran grandes, ricas, su composición estrictamente simétrica, con grandes motivos que acentuaban los ejes compositivos tales como guirnaldas con flores y frutas. (Duverger, 1970: 45)

El texto en la carta prosigue: “Y en boscaje van los personajes pequeños y también los venados, *porque así lo comienzan a usar*, pareciéndome mejor”.

Este fragmento se refiere a las figuras pequeñas que completaban la composición de los boscajes o cotos idealizados, estas líneas me parecen un buen ejemplo de la preocupación de los agentes por la compra de piezas con diseños en boga que esperaban

irían de acuerdo con los parámetros de la cultura visual de los compradores en el mundo Ibérico.

Los agentes no sólo buscaban las mejores mercancías sino los mejores precios, sin embargo, para su decepción, Simón Ruiz manifiesta –en más de una ocasión- su inconformidad e insatisfacción con las tapicerías recibidas, en carta de 1574 Juan de Cuellar replica:

“Y cierto, estaba disgustado que la tapicería no contentase a vuestra merced, porque es muy verdad aquí contentó a todos los que la vieron y tengo yo para mi menaje 10 piezas de los mismos patrones y de la misma mano, que compré 8 años ha, [...] y ha contentado siempre y aun la de vuestra merced está mejorada en las orlas” (Vázquez de Prada, 1960: II 99).

Independientemente de una cuestión de gustos, la inconformidad de Simón Ruiz era provocada al recibir tapicerías que no fueran de Bruselas, pues conocía perfectamente la diferencia de la calidad entre las producciones de localidades como Audenarde y los afamados talleres de Bruselas, cuya reputación los convertía en los mejores de la época en cuanto a tapices.

Sin embargo, los agentes se quejan en sus misivas que no era posible conseguir una tapicería de Bruselas por el precio ofrecido, sobre todo teniendo en cuenta el duro periodo por el que atravesaba la región entera. En septiembre de 1565, Hernando de Frías dice:

“Y pensar que tapicería de Bruselas se ha de comprar por 9 sueldos no es posible en ninguna manera tapicería que no fuese peor que la de Audenarde, de manera que para ser de Bruselas ha de ser del coste de 9 a 11 sueldos” (Vázquez de Prada, 1960: II, 28).

El 29 de junio de 1580, Lamberto Lamberti dice: “Fui a hablar al señor Diego de Osma sobre la tapicería de Bruselas que vuestra merced quería y todos juntos hemos preguntado de ellas y en toda la villa y también en Bruselas, no las hay, ni así no ay ninguno que las lleve por las hacer” (Vázquez de Prada, 1960: III-23). Como vemos el gusto por las tapicerías de Bruselas está presente a lo largo de los años abarcados por la correspondencia amberina.

Cuando Simón Ruiz ordenaba una serie de tapices, los agentes normalmente acudían a la *Tapissier Pand* o centro de exhibición, Juan de Cuellar escribía en julio de

1575: “La tapicería que vuestra merced me pide, he procurado y hasta ahora no se ha podido haber, [...] yo visitaré de ordinario la *panda* donde se vende y en habiéndola se enviará a vuestra merced” (Vázquez de Prada, 1960: II-151).

Detalles más específicos acerca de la compra venta de las tapicerías son ofrecidos por las cartas, Diego de Osma señala en noviembre de 1578: “La compra de tapicerías es en invierno y en Cuaresma y los lienzos para jubones de Pascua en adelante. Si vuestra merced demandare algo, sea que lo avise en tiempo para aventajar la mercadería en precio y bondad” (Valentín Vázquez de Prada, 1960: 325). Este sutil reclamo de Osma, se debe que en varias ocasiones Simón Ruiz encargaba con poca anticipación sus pedidos, lo cual reducía el margen de acción de sus agentes, siendo difícil la adquisición de las mercancías deseadas.

A veces las medidas de los juegos de tapicerías pedidos por Simón Ruiz, no eran fáciles de encontrar: En junio de 1580, Lamberto Lamberti dice: “Y en estas [tapicerías] que vuestra merced pide, hallamos otra dificultad, que es de las piezas de 15 anas que de esta suerte no se hace ninguno, sino los que los quieren las mandan a hacer, pero vuestra merced puede pensar en ello y si quiere que se mandan hacer, se hará de muy buena voluntad, como también lo demás de lo que ordenaré”(Vázquez de Prada, 1960: III-23). Mandar a hacer los conjuntos con los tapiceros resultaba a veces más fácil que buscarlos sobre todo en tiempo de guerra. Vale la pena recordar que la ana flamenca equivalía a 0.68 mts. Es decir, 81 varas castellanas hacían 100 anas flamencas.

Una de las cartas que resume un poco las cuestiones que hemos explicado es la del 14 de septiembre de 1580, de Lamberto Lamberti: “Cuatro días ha que he recibido la carta de vuestra merced de los 9 de agosto y por ella he visto cuanta pena tenía por no se haber comprado las trecientas anas de tapicería de Bruselas que vuestra merced había pedido por su carta de los 27 de Mayo de historia de la Sagrada Escritura y, como puede ver, le respondí a los 29 de junio que no las había por ningún precio, como el señor Diego de Osma y yo miramos por ella muy diligentemente, y por la dificultad que hallamos, que no se hacen piezas de 15 anas y el precio más alto. Y mucha pena tengo que vuestra merced no pueda ser servido según mi intención,[...] y sepa v.m. que de estas tapicerías se hacen tan pocas que no se puede creer, y le diré como el señor Diego de Osma y yo hemos hallado tres piezas de la historia de Ciro de la Sagrada Escritura, muy buena y en pocos días serán hechos hasta seis piezas, a saber: 2 piezas de 20 [anas] y 2 de 25 [anas] y 2 de 30 [anas]” (Vázquez de Prada, 1960: III-32).

Los conflictos generados por la Guerra de Flandes, se expresan vividamente en varias de las cartas, las acciones bélicas afectaron directamente a todas las industrias de los Países Bajos, las pérdidas ocasionadas fueron incalculables en todos los sentidos, pues afectaban directamente a los talleres de las comunidades rurales que en múltiples ocasiones sufrieron saqueos, destrucción o deserción de los artesanos que se integraban a las huestes de los rebeldes.

En carta de junio de 1567 Hernando de Frías describe la difícil situación:

“Y esta esterilidad y carestía de mercaderías durará todo este año y siempre irán subiendo de precio, lo cual procede de que no hay el $\frac{1}{4}$ de mercaderías que el año pasado, a causa de que el año es muy estéril con gran manera de aguas y así toda la estofa vale muy cara y todos los linos se perdieron y también que la gente que labra estas mercaderías, muchos de los culpados se han ausentado y, los que no lo son, sirven de soldados, y es cierto que no ay este año mercadería para la misma tierra cuanto más para enviar fuera” (Vázquez de Prada, 1960, II-27).

Para 1574 el panorama es más desolador, en carta de febrero del mismo año Juan de Cuellar relata:

“Hago saber a vuestra merced que ha subido toda la tapicería de precio, a causa de que no hay estofa, sino carísima y los oficiales todos se van a la guerra, donde roban y en el trabajo dicen que no se pueden mantener porque están todos estos Estados carísimos que como todo venía de acarreo y por mar como esto ha faltado, puédese mal sufrir” (Vázquez de Prada:1960, II-99).

La narración de Cuellar prosigue: “Se temen que [los rebeldes] robarán todas las iglesias, como lo hecho en todas partes. Ha dado grandísima lástima y dará grandísimo trabajo en toda esta tierra y en toda la Cristiandad, salvo en Inglaterra que es la que los asiste con bastimentos y municiones y dineros y Francia que se hacen ricos por la navegación” (Vázquez de Prada, 1960: II-99). Desde este punto de vista, las cartas son material de primera mano, en el estudio de la Guerra de Flandes, pues reflejan el punto

de vista y la posición adoptada por la comunidad de mercaderes españoles establecidos en Amberes frente a la dramática situación que enfrenta la región.

La situación se agrava pues después de 1576 la falta de artesanos, los saqueos causados por la llamada furia española o saqueo de Amberes atestatan un duro golpe a la industria tapicera. La *pand* fue parcialmente saqueada, devastada y cerrada hasta 1577. Después de 1580 los talleres esencialmente rurales se refugiaron en Audenarde y Bruselas que se convirtieron prácticamente en los únicos lugares de fabricación, el 14 de agosto de 1582, Lamberto Lamberti informa que: “De tapicerías no hay que tratar, porque son carísimas y los oficiales son idos en otras villas, pues que la villa de Audenarde se perdió y todos los villazes [sic] son también ruinados y gastados, de manera que de esta mercadería se hará muy poca”. (Vázquez de Prada, III-145).

A pesar del duro golpe atestado a la industria flamenca del tapiz durante este periodo, se recuperó de tal forma que alcanzó su punto culminante durante la primera mitad del siglo XVII (Van der Wee y Materné, 1993:27) bajo el influjo del barroco, el triunfo de la Contrarreforma y evidentemente el sello de Rubens. Bruselas conservó un monopolio indiscutible hasta finales del siglo XVII, periodo que coincide con el declive de la pintura flamenca y la creación de las manufacturas reales francesas (Thijs, 1993: 112) cuyos nuevos modelos respondían mejor a los gustos de la época, tapicerías más ligeras, con bordes de seda, colgaduras más coloridas y motivos sustituían a los antiguos temas mitológicos, o históricos, o escenas de caza, de aves, de animales o paisajes idealizados. (Duverger, 1977: 285)

Conclusiones

El propósito de este texto es abundar someramente en uno de los múltiples aspectos que las cartas de Simón Ruiz ofrecen para su estudio, es decir, desde la óptica de la historia del arte. La lectura de las cartas entre un próspero mercader castellano y sus agentes amberinos, no sólo nos retratan la vida cotidiana en los Países Bajos durante el convulsionado siglo XVI, los sucesos políticos que acompañan a la Guerra de Flandes, sino el interés en las tapicerías flamencas, de donde se conoce material de primera mano en el gusto de la España de la época, visto a través de un hombre cuya amplia experiencia en el bullicioso ambiente de las ferias de Medina del Campo, lo hizo capaz de emitir juicios basados en nociones de estilo, cualidades artísticas y calidad con respecto a los tapices, pinturas y textiles que importaba.

Finalmente, más allá de los detalles e instrucciones específicos revelados en las cartas, la correspondencia amberina de Simón Ruiz, forma parte del apasionante intercambio artístico entre los Países Bajos y el mundo Hispánico, cuya innegable importancia se aprecia en la influencia e impronta que el arte de Flandes imprimió en la Península Ibérica e incluso en los territorios de ultramar.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, F. (2004), *El correo en el Renacimiento. Estudio postal del Archivo Simón Ruiz (1553-1630)*, Madrid.

BALIS, A. (1993), “Antwerp, Foster-mother of the Arts: its contribution to the Artistic Culture of Europe in the 17th century”, en *Antwerp story of a Metropolis, 16th-17th century*, Amberes, 115-128.

DE MARCHI, N., VAN MIEGROET, H. (1999) “Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Kunst voor de Markt*, 50, 81-112.

DENUCÉ, J. (1932), “Archives commerciales privées: le fonds des faillities a Anvers”, *Annales d' Histoire Économique et Sociale, Revue Trimestrielle*, 4-16, 372.377.

DUVERGER, E. (1977), “Antwerp Tapestries of the seventeenth Century”, *The Connoisseur*, abril 1977, 274-287.

DUVERGER, E., BLAZKOVA, J. (1970), *Les tapisseries d'Octavio Piccolomini et le marchand Anversois Louis Malo*, Gante.

EWING, D. (1990), “Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand”, *The Art Bulletin*, 72-4, 558-584.

FALOMIR, M. (2006), “Artist responses to the mergence of markets for paintings in Spain, c.1600”, en DE MARCHI, N. (ed.): *Mapping markets for paintings in Europe, 1450-1750*, Turnhout, 135-165.

GORIS, J.A. (1971), *Étude sur les colonies marchantes meridionales (portugais, espagnols, italiens) à Anvers*, Nueva York.

HONING, E. (1998), *Painting and the market in Early Modern Antwerp*, New Haven.

LORENZO SANZ, E. (1980), *Comercio de España con América en la época de Felipe II*, III vol, Valladolid.

MANRIQUE FIGUEROA, C. (2006) *Del Escalda a Veracruz llegada y difusión de los impresos flamencos a México*, Tesis de master, Lovaina.

STOLS, E. (1995), “Horizontes ibéricos y coloniales del comercio de los países bajos en el siglo XVI”, *Cristóbal Plantino, Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*. Madrid, 53-76.

STOLS, E., THOMAS W., (2000) “La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica”, en THOMAS W. (ed.) *Encuentros en Flandes, Relaciones e intercambios hispanoflamencos a principios de la Edad Moderna*, Lovaina, 1-74.

THIJS, A. (1993), "Antwerp's Luxury Industries: the Pursuit of Profit and Artistic Sensitivity", *Antwerp story of a Metropolis, 16th-17th century*, Amberes, 105-115.

VAN DER WEE, H., MATERNÉ, J. (1993), "Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Antwerp story of a Metropolis, 16th-17th century*, Amberes, 19-32.

VÁZQUEZ DE PRADA, V. (1960), *Lettres Marchandes D'Anvers*, III vol., París.

VERMEYLEN, F. (1999), "Exporting Art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Kunst voor de Markt*, 50, 13-30.

(2001), "The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth Century Antwerp", *Early Netherlandish Painting at the Crossroads, A Critical Look at Current Methodologies*, New York, 46-61.

VLIEGHE, H. (2000), "The execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700: A survey of the main stages", en Vlieghe H. (ed.), *Concept, design & execution in flemish painting (1550-1700)*, Turnhout, 195-213.