

LA INEXISTENCIA DEL PINTOR FRANCISCO FRUTET

THE ABSENCE OF THE PAINTER FRANCISCO FRUTET

POR JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla. España

El artículo “La inexistencia del pintor Francisco Frutet” demuestra que este pintor nunca existió y cuenta cómo este enigmático flamenco llegó a tomar carta de naturaleza a partir de la creación de su figura por parte del tratadista Juan Agustín Ceán Bermúdez en su *Diccionario*. Éste se basó en los escritos sobre el también inexistente pintor Antonio Flores de Antonio Palomino así como en el retablo de la *Adoración de los Reyes* del Convento de la Merced Calzada de Sevilla. Posteriormente tras llegar a adquirir una biografía particular gracias a las sucesivas interpretaciones que se realizaron del texto de Ceán, las dudas acabaron con este supuesto pintor flamenco del siglo XVI, quien según la historiografía artística trabajó en Sevilla en compañía de Pedro de Campaña, junto con el que introdujo el rafaélismo en la pintura sevillana.

Palabras clave: Arte del Renacimiento, pintura, Sevilla, siglo XVI, Francisco Frutet.

The article “La inexistencia del pintor Francisco Frutet” demonstrates that this painter never existed and counts how this enigmatic Fleming managed to take naturalization papers from the creation of his figure on the part of the commentator Juan Agustín Ceán Bermúdez in his Dictionary. This one there based on the writings on also non-existent painter Antonio Flores of Antonio Palomino as well as on the altarpiece of the *Adoration of the Kings* of the Convent of the Merced Calzada of Seville. Later after managing to acquire a particular biography thanks to the successive interpretations that were realized of Ceán’s text, the doubts finished with this supposed Fleming painter of the 16th century, who according to the artistic historiography was employed at Seville at company of Pedro de Campaña, together with whom the rafaélism introduced in the Sevillian painting.

Keywords: Renaissance Art, Painting, Seville, Sixteenth century, Francisco Frutet.

Dentro del mundo de los artistas, Francisco Frutet pertenece a los personajes con más larga y compleja vida, es decir los personajes de leyenda. A pesar de las serias dudas planteadas sobre su existencia, la historiografía artística, sobre todo española, siguió y sigue incluyendo a Frutet en la nómina de los pintores flamencos que trabajaron en Sevilla a mediados del siglo XVI, equiparándolo en cuanto a importancia y significación a Pedro de Campaña y a Hernando de Esturmio.

Como todos los mitos y leyendas, la historia de Francisco Frutet se basa en hechos reales, si bien desde un principio interpretados erróneamente. Su origen remoto, que no su nacimiento, se encuentra en Antonio Palomino, siendo de hecho creación de

Juan Agustín Ceán Bermúdez. Pero la primera huella de Francisco Frutet en la historiografía artística española se halla en las páginas del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, impreso en 1649¹. Aunque en realidad no se diga su nombre exactamente ni se aluda en concreto a su identidad sí fue un rastro que despistó a la historiografía artística posterior. En el octavo capítulo del *Libro tercero de la Pintura*, titulado *De su práctica y de todos los modos de exercitarla*, Francisco Pacheco, al hablar del retrato del natural, dice:

“No fue retratador Polidoro, pintor de gran caudal, no Julio Romano, el Perino, (...) ni en Flandes Francisco Flores, Hemesquerque y otros muchos.”²

Parece evidente que el pintor al que se refiere Pacheco junto con Martin Hemskerck es al flamenco Frans Floris sólo que con el nombre castellanizado. Esta traducción, absolutamente normal en los escritos artísticos de la época, conllevó alguna que otra confusión a la historiografía artística no sólo inmediatamente posterior sino incluso más reciente.

El primero en configurar el germen de este pintor que nunca existió fue el también pintor e historiador del arte Antonio Palomino cuando en 1724, en su *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*³, incluye entre los pintores que trabajaron en España a Antonio Flores, maestro que según él fue compañero de Pedro de Campaña y murió joven en Sevilla hacia 1550 dejando obras eminentes.

La siguiente noticia relacionada con lo que posteriormente será la identidad de Francisco Frutet se encuentra ocho años más tarde, en 1732, en la *Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Cautivos de esta ciudad de Sevilla*⁴. Como bien dice el título en este documento se recogen, de un modo un tanto anárquico, las diferentes pinturas que se reparten por las diversas dependencias del convento en esa fecha. Respecto a la relación con Frutet se cita allí el nombre de un tal “Juan Frutet o de Flores” como autor de un retablo cuya tabla central representa a la *Adoración de los Reyes*. Además existen dos datos interesantes: por una parte se dice tras el apellido Flores “(que así se llamaron en España)” estableciendo la equivalencia y entendiendo que el apellido Frutet podría tener esta traducción o transcripción en este país; y por otro, en el lugar

1 PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Madrid, 1990.

2 Id. Id, p. 522. Coincidimos en este sentido con Bonaventura Bassegoda i Hugas, encargado de la edición que seguimos del *Arte de la Pintura*, quien, al comentar el párrafo donde se inserta nuestra reseña, dice que la lista de pintores que cita Pacheco no plantea problemas de identificación. La edición del *Arte de la Pintura* de 1956 a cargo de Sánchez Cantón no dice nada al respecto (cfr. PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Madrid, 1956, pp. 140-141).

3 PALOMINO, A. A., *Museo Pictórico y Escala Optica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1724, p. 775. Se cita por la edición Aguilar, Madrid, 1947.

4 MEMORIA *delas admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Cautivos de esta ciudad de Sevilla. Se hizo año de 1732*, Sevilla, Biblioteca Colombina, Manuscrito, 85 – 4 – 9.

donde se halla el nombre de Juan hay una glosa en la que se dice que “*Palomino lo llama Antonio pero será Juan*” especificando que el escritor ha confundido el nombre del artista.

No será hasta cincuenta años más tarde, concretamente en 1786, cuando aparecerán los siguientes datos que hagan referencia a lo que en un futuro no muy lejano acabó siendo Francisco Frutet. Será en los escritos del pintor y escritor Antonio Ponz, concretamente en su obra *Viage de España*⁵, donde se muestran dos informaciones aparentemente contradictorias dentro del conjunto del libro pues cada una de ellas hace referencia a un sola identidad de las hasta ahora expuestas tratadas como figuras individuales. La primera información se inserta en una breve reseña sobre la formación del pintor sevillano Luis de Vargas en la que se cuenta que el maestro sevillano, viéndose excedido en méritos por los pintores Pedro de Campaña y Antonio Flores regresó a Italia para perfeccionarse durante otros siete años más. La segunda información es muy escueta pues sólo da un nombre dentro de una relación de pintores. El pasaje alude a las pinturas que se hallaban en la iglesia del Convento de la Merced Calzada de Sevilla y sin mencionar ni la temática ni las composiciones de estos cuadros, Ponz cita a Juan Flores o Frutet valiéndose seguramente del documento de la *Memoria*.

Posteriormente, en 1800, Ceán Bermúdez creó la figura de Francisco Frutet asegurando en su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*⁶ que vio en los archivos de la Merced de Sevilla los documentos que probaban la ejecución por este nuevo maestro del retablo de la *Adoración de los Reyes* de ese convento, obra a partir de la cual le atribuyó por analogía estilística un tríptico del Hospital sevillano de las Bubas, el *Tríptico del Calvario*, conjunto que se creía de Luis de Vargas⁷, y dos obras que procedentes de Sevilla vio ya en Madrid, un *Entierro de Cristo* originalmente en el Convento de Santa María de Gracia que se encontraba por entonces en una colección particular madrileña⁸ y una *Presentación por Pilatos de Cristo y Barrabás al pueblo*, propiedad por entonces de Melchor Gaspar de Jovellanos quien en 1778 la había adquirido en Sevilla⁹.

5 PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, 1786, vol. IX. pp. 20 y 107-108.

6 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. II, pp. 140-144.

7 PONZ, A., Ob. cit., vol. IX, p. 122.

8 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., Ob. cit., vol. II, pp. 141-142. Las primeras noticias sobre esta obra las recogió Ceán en Sevilla, donde al preguntar si se conocían más cuadros del pintor Antonio Flores que citaba Palomino le indicaron un *Entierro de Cristo* del convento sevillano de Santa María de Gracia que Ceán Bermúdez vio posteriormente en Madrid, donde un “*benefactor*” se lo había llevado a cambio de costear ciertas obras en el convento.

9 Id., id., vol. II, pp. 143-144. No indica el lugar de origen del cuadro. Sólo dice que Jovellanos lo compró en Sevilla en 1778. Sí hace por el contrario una perfecta descripción de su composición. Según ésta, Pilatos, a quien acompaña un lictor romano, aparece en la puerta del pretorio en el momento en que da a elegir al pueblo judío, representado en el cuadro por medio de doce figuras con los brazos en alto pidiendo “*la muerte del Salvador; descubriendo la saña y el encono en sus rostros*”. Entre el pueblo se encuentran Jesús y Barrabás, el primero, con corona de espinas, una

Independientemente de las causas que llevaron a Ceán Bermúdez a crear la figura de Francisco Frutet el tratadista no sólo creó la imagen de un nuevo pintor, sino que estableció una serie de principios que en su mayoría se han seguido fielmente hasta hace poco tiempo por gran parte de la historiografía artística. En primer lugar determinó que al no encontrarse en Sevilla obras del pintor Antonio Flores del que hablaba Palomino, este tratadista confundió a Antonio Flores con el pintor flamenco Francisco Flores. En segundo lugar afirmó que, teniendo en cuenta que este segundo pintor nunca estuvo en España ni como consecuencia en Sevilla, la figura del maestro que Palomino hizo morir en esa ciudad hacia 1550 nunca existió. Y en tercer lugar, una vez negada la existencia de Antonio Flores, aseguró que esa figura fue Francisco Frutet, personalidad que él estableció a partir de unos documentos que dice que vio en el archivo de la Merced de Sevilla.

Es decir, que en unos simples párrafos de su obra, Ceán Bermúdez niega la existencia del pintor que cita Palomino; acusa al tratadista de confundir los nombres de dos pintores y crea la de otro maestro desconocido hasta entonces, Francisco Frutet, a partir de unos documentos de los que no da absolutamente ninguna información. Pero curiosamente, a pesar de negar y de destruir la figura del pintor citado por Palomino, Ceán Bermúdez siguió manteniendo inexplicablemente en sus escritos la fecha aproximada en que Palomino fijó aproximadamente la muerte de Antonio Flores en Sevilla (“*murió mozo ... por los años de 1550*”)¹⁰, como la de la estancia de Francisco Frutet en esa ciudad (“*residió en Sevilla ... por los años de 1548*”)¹¹.

No obstante, la imaginaria personalidad de Francisco Frutet se mantuvo durante largos años al seguir gran parte de la historiografía artística los criterios de Ceán Bermúdez. Bien es verdad que en la mayoría de las ocasiones sus afirmaciones tienen una base cierta pero, aun siguiendo un espíritu crítico y ese inteligente e inquisitivo escepticismo que le caracterizan, en otras sus declaraciones no han podido ser comprobadas, atestiguándose en ocasiones el error de algunos de sus testimonios.

clámide violeta y en actitud de abatimiento y el segundo sentado y amarrado con cadenas “*en postura insultante y con aspecto sañudo*”. Existe otra descripción anterior del cuadro también de Ceán sólo que no es atribuida a Frutet, sino anónima, aunque adscrita a la corriente romanista flamenca de mitad del siglo XVI (cfr.: CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Reflexiones hechas sobre una pintura original que para en poder de un aficionado de esta ciudad*, etc., Sevilla, 1778; 22 h., B. N., ms. 21.454/8). Ésta, de 1778, tuvo como fin rebatir al pintor Pedro del Pozo, por entonces Director General de la Escuela de las Tres Bellas Artes de Sevilla, quien había emitido un juicio negativo sobre la obra. Es un escrito dilatado en el que el autor hace un alarde de erudición para apoyar la valoración y el juicio que su propietario, Jovellanos, habría hecho de la misma. Además se aportan las medidas (“*1 vara y 3/4 de alto y 2 varas y media de ancho*”) y se detallan datos referentes a su soporte del que dice tener siete “*pesadas tablas de borne*” engatilladas, de los que se deducen que la tabla podría pertenecer a un retablo desmembrado (cfr.: GONZÁLEZ SANTOS, J., *Catálogo de la exposición Jovellanos, aficionado y coleccionista*, Gijón, 1994).

10 PALOMINO, A. A., Ob. cit., p. 775.

11 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., Ob. cit., vol. II, p. 141.

En el caso de la figura de Francisco Frutet la literatura artística creyó en sus palabras durante largo tiempo ya que fue más fácil repetir una y otra vez lo que dijo Ceán que comprobar la veracidad de sus escritos. En el transcurso de este reiterar sus afirmaciones las sucesivas interpolaciones e interpretaciones de sus palabras –muchas veces no tomadas directamente de su gran obra, sino de citas recogidas en otros trabajos– fueron dando cuerpo a toda una teoría sobre este imaginario pintor. Francisco Frutet fue acumulando con el paso del tiempo una serie de datos biográficos que llegaron incluso a darle una propia y definida identidad física ya que en uno de los cuadros que se le atribuyeron se quiso ver su autorretrato.

Así, tras la primera afirmación de Ceán Bermúdez de que por el estilo de los cuadros que le atribuía debió de haber estudiado en Italia las obras de Rafael y Miguel Ángel, se convirtió en una certeza de su formación con estos maestros llegando incluso más tarde a precisarse que durante su estancia en Italia fue compañero de viaje de Pedro de Campaña¹². Afirmaciones a partir de las cuales se estableció ya de una manera definitiva el criterio de que fueron Pedro de Campaña, Hernando de Esturmio y Francisco Frutet los tres pintores que, tras su estancia en Italia, introdujeron de una manera brusca el rafaelismo en la pintura sevillana.

Con este tipo de interpretaciones del texto de Ceán Bermúdez se fue configurando la personalidad artística de Francisco Frutet. Sólo faltaba darle un rostro a lo que hasta entonces era una simple figura literaria. Sólo faltaba una imagen. Y la historiografía artística decimonónica se la dio. Así, Simeón de Ávalos, secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en un informe emitido ante la misma el veintiséis de abril de 1887 aconsejó la compra de dos cuadros que se creían de Frutet y que ya fueron atribuidos por Ceán Bermúdez, una *Circuncisión* y una *Presentación en el templo* procedente del Convento de la Merced de Sevilla, no tanto por el propio valor estilístico de los cuadros, sino por el especial interés de que en uno de ellos, la *Presentación en el templo*, aparecía el autorretrato del pintor; el personaje rubio y de barba juvenil que aparecía en uno de los extremos de la composición¹³.

Pero la imagen de este supuesto pintor de barba rubia y figura juvenil no fue resistiendo el paso del tiempo. No encontrándose los documentos que Ceán Bermúdez dijo haber visto en el archivo de la Merced, sólo quedaba el testimonio de las obras que

12 CAVEDA, J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1867, vol. II, p. 369 y 373; SENTENACH Y CABAÑAS, N., *La pintura en Sevilla*, Sevilla, 1885, p. 43. Respecto a la alusión a la formación de Villegas Marmolejo también citada por Huet (HUET, J. M., *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Arte de San Fernando*, Madrid, 1868, p. 18) donde se dice que realizó igualmente este hipotético viaje a Italia para formarse con Rafael y Miguel Ángel, consideramos que no se efectuó (cfr.: SERRERA, J. M., *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1976, p. 43).

13 ÁVALOS, S., “Informe sobre los cuadros de Francisco Frutet, la *Circuncisión* y la *Presentación del Niño Dios en el Templo*”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año VII, núm. 66, 1887, p. 175.

éste le atribuyó, en su mayoría ya desaparecidas o atribuidas a otros maestros¹⁴. Así, la *Adoración de los Reyes*, tabla central del retablo del convento de la Merced, se quiso ver en una que en 1879 compraron los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas¹⁵. La historiografía artística de los Países Bajos la atribuyó desde un principio con pleno acierto a Frans Floris y a su discípulo Hiérosme Francken, lo que descartó pronto de la producción a Francisco Frutet.

La otra obra que Ceán Bermúdez le atribuyó, el *Tríptico del Calvario* del Hospital de las Bubas, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, fue relacionado con toda una serie de pintores flamencos. La ausencia de documentos que atestiguaran la existencia de Frutet, la que se creía casi segura desaparición del retablo de la Merced y las diferencias de estilo que existían entre las otras obras que se le atribuyeron, fueron llevando el ánimo de los historiadores de Arte, en especial extranjeros, a negar su existencia. Así, ya en 1880, Édouard Fétis escribió un artículo cuyo simple enunciado “*Un peintre célèbre qui n’a pas existé*” resulta suficientemente expresivo¹⁶. A Fétis, director de los museos de Bruselas, le impresionó desde un principio la similitud de la *Adoración de los Reyes* con algunos tipos pintados por Frans Floris así como por las composiciones relacionadas con este pintor flamenco. De este modo no existía más convencimiento que el de atribuir la obra a la producción del pintor de Vriendt. Pero para que la confirmación fuera plena era necesaria una prueba. Y la encontraron:

14 Salvo la presencia en el Museo de Bellas Artes de Sevilla del *Tríptico del Calvario*, procedente del Hospital de las Bubas, se ignora el paradero actual de las obras que Ceán Bermúdez atribuyó a Frutet. Las tablas del retablo del Convento de la Merced desaparecieron tras una azarosa historia a finales del siglo XIX. Sólo se conoce la existencia en los Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas de la *Adoración de los Reyes*, aunque hasta los años sesenta del pasado siglo no se ha tenido la certeza de que realmente provenía de ese conjunto. Por eso su estudio comparativo con las otras obras que se le atribuían planteó siempre problemas de base para la historiografía artística posterior.

Se desconoce igualmente el paradero actual de las tablas atribuidas a Frutet que Ceán Bermúdez vio en Madrid. Nada se sabe de la *Presentación de Cristo y Barrabás al pueblo* que en 1778 tenía Jovellanos y que fue vendida en 1816 al embajador de Rusia (cfr.: GONZÁLEZ SANTOS, J., Catálogo de la exposición *Jovellanos, aficionado y coleccionista*, Gijón, 1994 pp. 129-130). El *Entierro de Cristo* originalmente en el convento sevillano de Santa María de Gracia perteneció una época a la colección Aguado, pero se vendió en París en 1843 a la disolución de esta galería (JIMÉNEZ-PLÁCER, C., *Discurso leído ante la Academia Sevillana de Buenas Letras*, Sevilla, 1887, p. 29. En nuestra opinión esta obra a la que alude Ceán Bermúdez puede ser la del mismo tema pintada por Pedro de Campaña para el dicho convento femenino que actualmente se encuentra en la pinacoteca de la ciudad Italiana de Bérgamo).

Ignorándose el paradero de estas obras a la historiografía artística de principios de siglo sólo le quedaban para estudiar la figura de Frutet el *Tríptico del Calvario* del Hospital de las Bubas y toda una serie de cuadros que le fueron atribuyendo a partir de la publicación del *Diccionario* de Ceán Bermúdez.

15 *Adoración de los Reyes*, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes, cat. núm. 177. Número de inventario 2.786, según la página web de los museos.

16 FÉTIS, Éd., “Un peintre célèbre qui n’a pas existé”, *Bulletin des Commissions Royales d’art et d’archéologie*, 1880, Bruselas, vol. XIX, pp. 210-227.

“En la parte baja de la tabla central, sobre un fragmento de una columna volcada, se descubrieron dos monogramas y una fecha. El primero de estos dos monogramas estaba formado por dos F entrelazadas, que son la marca bien conocida de Frans Floris; el segundo estaba formado por una H y una F unidas; a continuación la fecha de 1571. Este dato parece contradecir en un primer momento la atribución de la obra a Frans Floris, pues (...), este pintor murió en 1570 y fue incinerado, la fecha concreta, el 4 de octubre, en el cementerio de los Recoletos de su ciudad natal. El segundo monograma del que venimos hablando da la explicación a esta aparente contradicción de las fechas de 1570 y 1571, la de la muerte del artista y la de la finalización de la obra. El monograma en cuestión es el de Jérôme Francken el Viejo¹⁷, discípulo preferido de Floris. Comenzando por éste último, la Adoración de los Reyes fue terminada al año siguiente de su muerte por Jérôme Francken, quien ha firmado el monograma de su maestro, FF (Frans Floris), y el suyo, HF (es decir, Hieronymus Francken).”¹⁸

Con criterios como el de Fétis el tríptico del Hospital de las Bubas se fue atribuyendo a distintos pintores flamencos relacionados principalmente con el círculo de Frans Floris. Así Justi, quien en un principio lo creyó del propio Frutet pasó a atribuirlo a Michel van Coxcie¹⁹. Por su parte, Émile Berteaux lo creyó de un discípulo del mismo²⁰.

Gestoso, quien ya había escrito anteriormente sobre Francisco Frutet en su *Sevilla Monumental y Artística*²¹ así como en los catálogos del Museo de Bellas Artes de Sevilla de 1897²² y 1912²³, decidió creer en el pintor tras recoger estas dudas en un artículo dedicado a la figura de Frutet, donde el principal debate era su propia existencia²⁴. Para ello niega los argumentos aducidos por Fétis en su citado artículo pues piensa que la *Adoración de los Reyes* que se encuentra en los Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas no se corresponde con la citada por Ceán Bermúdez en el convento sevillano de la Merced y además opina que sería impensable que el tratadista fuese capaz de

17 Denominado indistintamente Jérôme o Hiérosme o Hieronymus dependiendo de la fuente.

18 FÉTIS, Éd., Ob. cit. p. 223. La traducción es nuestra.

19 JUSTI, C., “Peeter de Kempenner genannt Maese Pedro Campaña”, *Jahrbuch der Preussischen kunstsammlungen*, vol. V, 1884, p. 160.

20 BERTEAUX, E., “Le fin de la Renaissance en Espagne”, *Histoire de l’Art*, vol. V, segunda parte, París, 1912, p. 828.

21 GESTOSO, J., *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1889, vol. I, pp. 187-188; 1890, vol. II, pp. 235-236; 1892, vol. III, p. 295.

22 CATÁLOGO de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla, Sevilla, 1897, pp. 69,72-73.

23 GESTOSO, J., *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912, pp. 24-25.

24 GESTOSO, J., “Les Arts Anciens de Flandres”, “Francisco Frutet ou Franz Floris?” en *Notice historique et biographique des principaux artistes flamands que travaillèrent à Séville depuis le XVII^e siècle jusqu’à la fin du XVIII^e siècle*, Bruselas, 1912, pp. 57-61.

inventar unos datos diciendo haber encontrado en los archivos del recinto religioso unos documentos inexistentes. Pues si efectivamente fuese así el mismo autor dice:

*“Si la identidad de estas dos obras estuviese probada podríamos acusar al crítico español de haber falseado la opinión afirmando haber encontrado documentos auténticos en los archivos de la Merced, documentos en los que el autor era Francisco Frutet.”*²⁵

Maurice Serrullaz fue más adelante, y, afirmando que no se sabía nada sobre este pintor, negó directamente su existencia²⁶. Diego Angulo volvió a replantear las dudas sobre el testimonio de Ceán Bermúdez al estudiar el conjunto del Hospital de las Bubas, pues según él se veía aumentada al no haber encontrado en el archivo del Hospital de las Bubas ningún documento relacionado con Frutet²⁷. Todo ello le llevó a considerar con acierto esa obra como una de las muchas piezas importadas desde Flandes, viendo su autor en un romanista flamenco no muy lejano a Michel van Coxcie.

Las dudas cada vez más claras sobre la inexistencia de Frutet, la seguridad cada vez más evidente de que a pesar de su gran tamaño el *Tríptico del Calvario* del Hospital de las Bubas se trataba de una obra importada y el dato significativo de que no sólo en el archivo del Hospital de las Bubas, sino que en todos los consultados por Gestoso, López Martínez y los autores de la serie *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* no había aparecido ni una sola vez el nombre de Frutet, ni siquiera indirectamente, determinaron a Bruyn a escribir el interesante, determinante e importante artículo “*Francisco Frutet*” ou *Frans I Francken?* donde atribuye el tríptico sobre unas evidentes bases estilísticas a uno de los discípulos de Frans Floris, a Frans Francken I, hermano de Hiérosme Francken²⁸.

En este trabajo Bruyn, tras refutar la existencia de Frutet, asegura que los dos grandes retablos que se conservan de los que le atribuyó Ceán Bermúdez, el de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, que se creía procedente del convento de la Merced, y el del Museo de Bellas Artes de Sevilla, originalmente en el Hospital de las Bubas, no son de una misma mano. Para el primero confirma la autoría de Frans Floris y de Hiérosme Francken, adscripción que corresponde perfectamente a la fecha en que aparece firmada la *Adoración de los Reyes*²⁹, y coincidiendo, si no basándose, con las afirmaciones de Fétis. Del *Tríptico del Calvario* cree que su estilo muestra relaciones muy claras con el arte de Floris y el de sus alumnos que dominaban la pintura

25 GESTOSO, J., ob. cit. p. 59. El subrayado y la traducción son nuestros.

26 SERRULLAZ, M., *Evolution de la peinture espagnole des origines à nous jours*, París, 1947, pp. 32, 116 y 118-119.

27 ANGULO IÑIGUEZ, D., “Pintura del Renacimiento”, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1954, vol. XII, p. 211.

28 BRUYN, J., “*Francisco Frutet* or François I Francken?” *Jaarboek Koninklijke Museum voor Schone Kunsten*, Amberes, 1962-1963, pp. 62-73.

29 Allí aparecen las siglas “FF” entrelazadas, correspondientes a Frans Floris, y “HF” unidas, del que fue alumno del primero, Hiérosme Francken, así como la fecha de 1571.

de Amberes por los años de 1580 y por ello lo cataloga como de Frans Francken I, hermano menor de Hiérosme y discípulo también de Frans Floris. Analiza sus obras, conocidas a partir de 1581 por la fecha de los paneles laterales del altar del Museo de Gante donde se representa una *Cena* (cuyo retrato del donante tiene claras similitudes con el personaje de San Bernardo del reverso de la puerta lateral derecha del *Tríptico del Calvario*), en las que aparece una clara influencia de Frans Floris. Además de la influencia de Floris para esta obra Bruyn cree que ésta se mezcla con una tendencia más académica representada por Adriaen Thomasz Key cuyos paneles del museo de Amberes con el mismo tema le sirvieron, según el historiador del Arte, indudablemente de modelo.

En el estudio comparativo entre las obras de Frans Francken I y el tríptico encuentra un estilo perfectamente unitario, dándose unas especiales analogías con el *Cristo entre los doctores* de 1587 de la catedral de Amberes, sobre todo en la disposición de los personajes y el tratamiento de las cabezas, las manos y los paños. Finalmente llega a la conclusión, que compartimos plenamente, de que el *Tríptico del Calvario* del Museo de Bellas Artes de Sevilla se trata de una obra de Frans Francken I, estableciendo su cronología entre los años de 1581 y 1585, fecha que se adecua perfectamente a la estilística del conjunto, distinta a la de los años 1550, etapa en que desde Ceán Bermúdez se venía fechando tradicionalmente³⁰. De hecho fue este dato el que movió a Bruyn a realizar la atribución, pues sobre Frutet dijo lo siguiente:

*“La atribución a Francisco Frutet resulta muy mal fundada. Se apoya sobre la semejanza entre este retablo y otro, antiguamente en el convento de la Merced Calzada de Sevilla. Éste, según los documentos consultados en 1800 por Ceán Bermúdez (pero nunca encontrados), sería de la mano de este artista misterioso, un presumible flamenco que habría trabajado en Sevilla en 1548. Ahora bien, este dato es evidentemente incompatible con el estilo del tríptico del museo de Sevilla (...)”*³¹

Pese a todo, la figura del pintor fantasma Francisco Frutet logró “sobrevivir” a todas estas argumentaciones que se fueron sosteniendo en su contra. A pesar de la no existencia de ningún documento que hiciera mención a su biografía u obra (salvo la creación de Ceán Bermúdez y la presencia del apellido “Frutet”—aunque no se refiriese a Francisco sino a un tal Juan— en la citada *Memoria*), la historiografía artística posterior siguió si no creyendo en él, al menos no descartándolo del elenco de pintores que trabajaron en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI³².

30 Aunque Ceán Bermúdez no estableció nunca su cronología, la historiografía artística posterior lo fechó en 1550, seguramente teniendo en cuenta los años en que Ceán dice que Francisco Frutet vivió en Sevilla.

31 BRUYN, J., ob. cit., p. 73. La traducción es nuestra.

32 Además de los autores que ahora se citarán mencionados por su importancia, otros muchos con menos relevancia, sobre todo de la historiografía artística local, difundieron igualmente el nombre de Francisco Frutet como el de uno de los pintores flamencos que trabajaron en Sevilla durante el siglo XVI y contribuyeron de este modo a mantener “vivo” a este enigmático pintor.

Camón Aznar entre otros, en 1970, siguió atribuyendo la autoría del *Tríptico del Calvario* a la figura de Frutet, y por lo tanto dando por hecho su existencia, fechándolo todavía en 1548 sin ningún razonamiento³³. Más tarde, en 1980, Rogelio Buendía, establece el tríptico como de Frans Francken I siguiendo a Bruyn acertadamente, pero no rebate la existencia o no de Francisco Frutet³⁴. Hernández Díaz en 1989 además de no descartar a Frutet del elenco de pintores flamencos que trabajaron en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI da como perdida a la *Adoración de los Reyes* de los museos de Bruselas, obra que originó el nacimiento de este enigmático pintor³⁵. Ollero en 1992 vuelve a darle una esperanza a Frutet, pues, aunque plantee la duda debido al misterio que envuelve a la figura del pintor, le reconoce el tríptico como su única obra existente y plantea además la posibilidad de que tras la autoría del conjunto se halle la personalidad del constatado hijo de Pedro de Campaña que trabaja en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI llamado Juan Bautista, hecho que de ser así contradiría la idea de que el tríptico se tratase de una obra importada³⁶.

En 2002 Fernández López cree que ninguna de las obras que se hallaban en el convento de la Merced y que estaban atribuidas al Juan Frutet o de Flores de la *Memoria*, para él el Francisco Frutet de Ceán, se conserva actualmente³⁷. Sin embargo considera que la personalidad artística de este pintor es todavía una incógnita y que se duda además de su existencia real, por lo que de alguna manera permanece vivo en sus escritos. Advierte que, si se considerara como de Frutet el *Tríptico del Calvario*, del que dice acertadamente que se vincula actualmente con Frans Francken I, nos encontraríamos ante un romanista flamenco de gran calidad, pero que no existen datos fehacientes que corroboren la autoría de esa obra. Al final de su breve reseña sobre el inexistente pintor, Fernández López señala erróneamente su presencia en la obra de Pacheco el *Arte de la Pintura*, confundiendo comprensiblemente el nombre de Francisco Flores con el de Francisco Frutet, que aquí alude al flamenco Frans Floris, sólo que con el nombre castellanizado³⁸. Luis Méndez en 2003 cita a Francisco Frutet junto con Juan Díaz, Simon Pereyns, Hernando de Esturmio y Pedro de Campaña, como a uno de estos cinco maestros pertenecientes a la colonia flamenca que en el siglo XVI llegaron a Sevilla para insertarse en el comercio artístico y terminar influenciando de una manera

33 CAMÓN AZNAR, J., “La pintura española del siglo XVI”, *Summa Artis*, vol. XXIV, Madrid, 1970, p. 390.

34 ROGELIO BUENDÍA, J., SEBASTIÁN, S., y GARCÍA GAINZA, C., *El Renacimiento*, Madrid, 1980, p. 256.

35 HERNÁNDEZ DÍAZ, J., BERNALES BALLESTEROS, J., Y MEGÍA NAVARRO, M., “El arte del Renacimiento”, *Historia del Arte en Andalucía*, vol. V, Sevilla, 1989, p. 288.

36 OLLERO BUTLER, J., “La pintura renacentista en Sevilla”, *Cuadernos de Arte español*, núm. 87, Madrid, 1992, p. 24 y VII.

37 Entendemos que para Fernández López Juan Frutet o de Flores es el mismo Francisco Frutet de Ceán, aunque en su obra no reproduzca el nombre “Juan” que se halla en la *Memoria* ni mencione esta controversia.

38 FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la Pintura Sevillana del Siglo XVII*, Sevilla, Segunda edición ampliada y actualizada de 2002, p. 247.

decisiva, junto con la escuela italiana, a la pintura sevillana. No hace ninguna reseña al respecto de si su existencia está probada o documentada, quedando por tanto Frutet todavía vivo en la historiografía artística del siglo XXI³⁹.

Pero a pesar de esta supervivencia las afirmaciones de Bruyn se vieron corroboradas ya en 1976 con la publicación por Portela y Sandoval de unas *Nuevas Adiciones al "Diccionario de Ceán Bermúdez"*⁴⁰. En ellas se recoge el dato no publicado hasta este momento de que la *Adoración de los Reyes* del retablo de la Merced de Sevilla que Ceán Bermúdez atribuyó a Francisco Frutet, estaba firmada con dos F mayúsculas entrelazadas –y unas H y F unidas que Ceán no recoge– y fechada en 1571:

*"La tabla principal que representa la adoración de los reyes tiene figurado en una piedra del pavimento el siguiente monograma (dos F mayúsculas enlazadas) y la fecha de 1571"*⁴¹.

Efectivamente, como se mencionó anteriormente al citar a Fétis, la *Adoración de los Reyes* del retablo del Convento de la Merced de Sevilla, que Ceán Bermúdez atribuyó a Francisco Frutet, estaba firmada con dos F mayúsculas entrelazadas –y unas H y F unidas que Ceán no recoge– y fechada en 1571. Increíblemente el tratadista era conocedor de este dato al que no hizo referencia cuando creó la figura de Francisco Frutet en su *Diccionario*.

Este dato confirma además definitivamente una serie de hipótesis que planteaban la inexistencia de Frutet: en primer lugar confirma las afirmaciones de Fétis de que la *Adoración de los Reyes* de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas es realmente la tabla central del retablo del Convento de la Merced de Sevilla, ya que su temática, firma y fecha responden, salvo la supresión de la segunda parte de la firma, las iniciales HF, a lo descrito por Ceán Bermúdez; en segundo lugar establece de una manera clara que el autor del retablo de la Merced, obra sobre la que Ceán Bermúdez trazó toda su teoría sobre Frutet, y a partir de la cual le atribuyó otros trabajos, no es de esa imaginaria figura, sino únicamente de Frans Floris y de su discípulo Hiérosme Franken; en tercer lugar niega definitivamente que el tríptico de las Bupas sea del mismo autor del retablo de la Merced. Aunque las dos obras muestran lógicamente caracteres propios de Frans Floris, el de las Bupas presenta una tendencia mucho más arcaizante. Característica que motivó que Bologna, al estudiarlo, hiciese notar un fuerte carácter *quattrocentista*, asegurando que sólo la separaba de las obras de Alejo Fernández las

39 MÉNDEZ, L., *Una aproximación al estudio de los pintores extranjeros en la Sevilla del Siglo de Oro*, I Coloquio Internacional "Los extranjeros en la España Moderna", Málaga, 2003, vol. II, p. 536.

40 PORTELA SANDOVAL, F., "Nuevas adiciones al *Diccionario de Ceán Bermúdez*", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, vol. XLII, 1976, pp. 365-375.

41 Id. id., p. 369.

marcadas diferencias compositivas impuestas por los temas iconográficos rafaelescos⁴². Y por último, y como consecuencia, estas *Nuevas Adiciones* niegan definitivamente la existencia de Francisco Frutet.

Además éste fue el dato que le faltó a José Gestoso para corroborar las teorías de la historiografía artística de los Países Bajos y desmentir los escritos de Ceán Bermúdez a quien siguió confiadamente. El hecho de negar que las tablas de las que hablaba Fétis se correspondiesen efectivamente con las que se encontraban en su día en el Convento de la Merced Calzada de Sevilla era el único argumento al que se pudo agarrar Gestoso, puesto que según él los evangelistas no se corresponderían, Frutet podría haber sido un pintor que se perdió en el anonimato y Ceán Bermúdez era incapaz de realizar un afirmación en falso. Y por ello, y no sin cierta lógica, prefirió seguir creyendo en los escritos de Ceán Bermúdez y dejar abierto el camino para que otros historiadores o biógrafos siguieran contando con Francisco Frutet a la hora de escribir sobre el arte flamenco del siglo XVI. El problema de la identidad de Francisco Frutet pudo terminar en 1912 con Gestoso de una manera definitiva si éste hubiera tenido conocimiento de los datos de estas *Nuevas Adiciones*.

Pero no es hasta ahora cuando la figura de Francisco Frutet queda enteramente descartada no sólo del elenco de pintores flamencos del siglo XVI que trabajaron en España, sino como artista con existencia propia. Y para ello este documento, que une y liga las desde un principio certeras afirmaciones de Fétis y Bruyn con el texto de Ceán Bermúdez, concluye definitivamente la particular vida de Frutet relacionando y publicando unos datos y argumentos lo suficientemente rotundos como para zanjar el tema.

Pero a su vez estas *Nuevas Adiciones* nos hacen considerar las posibles causas que pudieron llevar a Ceán Bermúdez a crear la figura de Francisco Frutet:

La primera, la más simple, pudo consistir en un simple error de redacción en el documento que consultó, en el que realmente pudo leer Francisco Frutet u otro nombre de grafía muy parecida. Hecho que no sería extraño si ese documento se escribió en una época distinta a la del retablo, en la que el nombre de su autor, Frans Floris, o mejor, su castellanización, Francisco Flores, se transformó por error en Francisco Frutet⁴³.

42 BOLOGNA, F., "Osservazioni su Pedro de Campaña", *Paragone*, núm. 43, 1953, p. 30. El tono arcaizante que señala Bologna se debe en gran parte al empleo por Frans Francken I de grabados que recogen composiciones anteriores. Así, en el caso de *Jesús caído en el camino del Calvario*, del anverso de la puerta lateral izquierda, la relación con Rafael, que ya desde un principio señaló Ceán Bermúdez, viene dada a través del grabado que sobre la obra del gran maestro italiano ejecutó en 1517 Agostino Veneziano (cfr.: *BARTSCH*, vol. XIV, 28, p. 34). Por su parte el *Descendimiento* del anverso de la puerta lateral derecha reproduce fielmente el grabado del mismo tema de Crabbe, quien no hace sino seguir el esquema compositivo del *Descendimiento* grabado por Andrea Mantegna y posteriormente reinterpretado por Alberto Durer (cfr.: *HOLLSTEIN*, *Dutch*, vol. V, 20).

43 VALDIVIESO, E., *La Pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993, p. 92.

La segunda pudo haber sido el que realmente encontrara en el archivo del Convento de la Merced un testimonio escrito en el que se dijera que Frans Floris, o Francisco Flores, si se tradujo el nombre, fue el autor del retablo de la *Adoración de los Reyes*. Si Ceán Bermúdez leyó el nombre de este pintor, el mismo a quien desde un principio Palomino, recogiendo quizás un testimonio oral vivo aún en su época le atribuyó el conjunto, equivocándose solamente en el nombre propio, que transformó de Francisco en Antonio, es lógico pensar que no lo aceptara y lo “reinterpretaba” como Francisco Frutet. En efecto, al no haber estado nunca Frans Floris en Sevilla, como él mismo dice al refutar a Palomino, Ceán Bermúdez no comprendió cómo podían encontrarse obras suyas en esa ciudad. No conociéndose en su época a fondo el fenómeno del comercio artístico entre Sevilla y Amberes, y en general entre los reinos castellanos y los Países Bajos, Ceán Bermúdez no supo explicarse la presencia en Sevilla de varias obras de Frans Floris independientemente de la estancia en ella del pintor. Por eso negó que el retablo de la Merced fuera de Frans Floris e “inventó” la figura de Francisco Frutet, nombre cuyas iniciales les fueron impuestas por las dos F mayúsculas entrelazadas que aparecen en la primera mitad de la firma de la Adoración de los Reyes.

Otra posibilidad, aunque menos probable, sería que Ceán Bermúdez viera el documento de la *Memoria* citado anteriormente, donde se dice “*Juan Frutet o de Flores (que así se llamaron en España)*”. Esta hipótesis consiste en que, si realmente Ceán consultó este testimonio pudo creer que el nombre de Juan sería un error del anónimo autor y transformar el nombre de Juan Frutet en Frans Frutet o, mejor, en Francisco Frutet. A continuación, y habiendo visto la frase “*que así se llamaron en España*”, dedujo que el nombre que se escondía detrás era el del pintor flamenco Frans Floris del que conocía su existencia pero del que no supo explicarse su presencia en España, por las razones expuestas más arriba. De este modo Ceán castellanizó su nombre mas no su apellido, quedando por tanto un híbrido nominal y nuevo que haría nacer al pintor fantasma, Francisco Frutet. Respecto a la glosa que aparece en la *Memoria*, “*Palomino lo llama Antonio pero será Juan*”, puede deberse a una adición posterior de otra mano debido a las evidentes diferencias caligráficas. En cualquier caso la *Memoria* que manejada es una copia realizada en 1785 del original escrito en 1732 que se debe a la mano de un tal Manuel de Ayora como allí mismo se dice, copia a su vez de un manuscrito que se conserva en el Archivo de la Curia Provincial de la Merced de Castilla en Madrid. Sería imposible establecer cuál de los documentos pudo ver Ceán si es que realmente lo hizo.

La última de las posibilidades, quizá la más real, es que Ceán Bermúdez nunca vio esos documentos del archivo del Convento de la Merced que cita en su *Diccionario*, sino que elaboró la figura de Francisco Frutet sobre los testimonios anteriores de Palomino y las dos F mayúsculas de la firma de la tabla central del retablo de aquel recinto. En efecto, al refutar a Palomino, Ceán Bermúdez afirmó, basándose seguramente en las dos F de la firma del cuadro, que el tratadista confundió los nombres de Antonio y Francisco Flores. Partiendo por tanto del testimonio de Palomino, corregido parcialmente en cuanto al nombre, Ceán Bermúdez estableció en un principio la hipótesis de

que el autor pudo ser Francisco Flores. Pero como no supo explicarse la presencia en Sevilla de sus obras más allá de su estancia en esa ciudad, inventó la figura de Francisco Frutet, personalidad imaginaria cuya partida de bautismo hay que buscar en las dos F de la firma de la *Adoración de los Reyes*.

Creemos que es quizá la tesis más verosímil de las cuatro que exponemos puesto que, aunque niega totalmente el criterio anterior de Palomino, las *Nuevas Adiciones* demuestran que Ceán debió haber visto la fecha en el cuadro de 1571, y sin embargo mantiene para Francisco Frutet la de 1548 como la de su estancia en Sevilla, extrañamente en torno al mismo año, 1550, que Palomino dice que Antonio Flores murió en esa ciudad. Increíblemente, Ceán Bermúdez sólo hubo de hacer frente a la parte de la firma que correspondería a las dos F, ya que en caso de haberse detenido en este dato seguramente lo hubiese tenido que explicar.

Bien es verdad que, al no conocerse en profundidad la interpretación de los monogramas en su tiempo, pudo establecer la firma como de Frans Floris con las consecuencias explicadas anteriormente. Aunque si en vez de buscar en los archivos de la Merced para encontrar lo que dijo encontrar y acabar creando la inexistente figura de Frutet se hubiera detenido un poco más a contemplar la firma del cuadro quizá hubiese visto la marca de Hiérosme Francken que le habría planteado un enigma a resolver del que sin duda habría hallado la solución. En este sentido la misma incógnita que le hubiera surgido le habría dado la clave pues el problema habría sido el siguiente: si se diera esta última hipótesis, es decir que Ceán Bermúdez hubiese creído que tras la autoría de la tabla de la *Adoración de los Reyes* efectivamente se hallara Fran Floris como verdaderamente sucedió, y habiendo visto la fecha de 1571 como realmente vio según las *Nuevas Adiciones* de Portela, no se habría explicado cómo un pintor que murió en 1570 como es el caso de este maestro flamenco pudo fechar la obra un año después. Esta aparente contradicción le hubiera planteado la hipótesis de que la tabla fuese terminada por otro pintor, como efectivamente sucedió ya que Hiérosme Francken, un año después de la muerte de Floris, finalizaría la obra fechándola y firmándola.

Pero sobre todo, y más importante, esta fecha de 1571, dato que aparece en el cuadro de la *Adoración de los Reyes* del Convento de la Merced, muestra de manera irrefutable que el autor de la obra no podía haber sido un pintor que, según Palomino, murió en 1550⁴⁴.

44 El último escrito serio hasta la fecha relacionado directamente con la figura de Francisco Frutet lo realizó Luis Méndez en 2005 en *Allgemeines Künstlerlexicon die Bildenden Künstler Aller Zeiten und Völker* donde ya cita certeramente al pintor como inexistente (cfr. MÉNDEZ, L., *Künstlerlexicon die Bildenden Künstler Aller Zeiten und Völker*, Munich-Leipzig, Thompson Learning, 2005, pp. 517-518). Sin embargo aduce que lo que pudo encontrar Ceán Bermúdez en los archivos del convento de la Merced fuera verdaderamente el nombre de Francisco Frutet ya asimilado como el de Frans Floris; que el nombre de Frutet ya era conocido en el convento pues así lo recogió Ponz como “Juan Flores o Frútet” en una visita al mismo, y que éste sólo equivocó el nombre así como usó el apellido Flores, variante de Floris.

La publicación de las *Nuevas Adiciones al "Diccionario de Ceán Bermúdez"*, al corroborar que la tabla con la que Ceán Bermúdez dio origen a Frutet coincide con la conservada en los Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas, creemos que cierra definitivamente la historia de una larga y angustiosa carrera hacia su identidad de un pintor fantasma, de una figura que nunca existió en busca de su autor y de una identidad física. Historia que comenzó precisamente con la publicación del *Diccionario* en 1800 y que se clausura con las de estas *Nuevas Adiciones* vistas a la luz en 1976.

Pero la "muerte" de Francisco Frutet no presupone la de sus obras. El retablo de la *Adoración de los Reyes* del Convento de la Merced permaneció durante largos años en Sevilla⁴⁵ y el *Tríptico del Calvario* del Hospital de las Bubas sigue viviendo hasta nuestros días su vida sevillana en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad. Imágenes que muestran cómo las obras de arte tienen vida propia e independiente de la de sus autores, cómo siguen caminos que el historiador del Arte tiene que investigar e historiar y más concretamente analizar con más interés aún que en el caso de los que las ejecutaron. Por ello aunque tras una azarosa "vida", Francisco Frutet haya "muerto", "sus obras" siguen vivas. Y eso es lo importante.

Pero en nuestra opinión, como ya se dijo más arriba, Ceán Bermúdez jamás llegó a ver esos documentos donde se escribiera concretamente el nombre de Francisco Frutet; así como este nombre es poco probable que llegara nunca a ser verdaderamente conocido en el convento hasta la invención del tratadista puesto que, por un lado, las obras que allí se guardaban las atribuían "*los pintores ancianos de aquella ciudad*" (CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. II, p. 140) al Antonio Flores de Palomino, y por otro, el pintor que recoge Ponz (PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, 1786, vol. IX, pp. 107-108) está tomado casi con toda seguridad directamente del pasaje citado en la *Memoria*, escrita sesenta años antes, y que pudo hacer referencia a un verdadero pintor recogido por Gestoso llamado igualmente Juan Flores (GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899, vol. III, p. 332). Ya que si Antonio Ponz hubiese visto verdaderamente el cuadro, hasta las firmas, nunca hubiera dicho que lo hizo un pintor cuyas iniciales no coinciden con los monogramas de la tabla.

45 El retablo, ya se encontraba desmembrado en diversas estancias del convento en la misma época de Ceán Bermúdez.

Nada se sabe de otras dos tablas que componían el retablo, *Dos evangelistas* que Ceán Bermúdez cita en la sala De Profundis y que posteriormente Matute identifica y describe como San Mateo y San Lucas sentados y en acto de escribir (cfr. VÁZQUEZ RUÍZ, J., "Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX de *Viaje de España* por D. Antonio Ponz", *Archivo Hispalense*, vol. III, 1887, p. 377). No obstante creemos que estas dos supuestas tablas se corresponden con las que actualmente acompañan a la citada tabla central del conjunto, la *Adoración de los Reyes*, en los museos de Bruselas y que representan a los cuatro evangelistas. Dos de ellos, en diferentes tablas y acompañados de pie respectivamente por San Marcos y San Juan, se encuentran asimismo sentados y en acto de escribir coincidiendo con lo descrito por Matute.



Figura 1. Adoración de los Reyes-Evangelistas-Bruselas.