

EL *ECCE HOMO* QUE CEÁN BERMÚDEZ COMPRÓ PARA JOVELLANOS Y ATRIBUYÓ A FRANCISCO FRUTET*

DANIEL CRESPO DELGADO¹
Fundación Juanelo Turriano

DAVID GARCÍA LÓPEZ²
Universidad de Murcia

El hallazgo de una pintura hasta la fecha dada por perdida y descrita por Juan Agustín Ceán Bermúdez en uno de sus escritos más tempranos, nos permite abordar el análisis de los decisivos años que pasó en Sevilla durante su juventud (1768-1778), así como la invención del artista a quien atribuyó esta pintura, el polémico Francisco Frutet.

Palabras clave: Juan Agustín Ceán Bermúdez; Francisco Frutet; Gaspar Melchor de Jovellanos; Frans y Hiëronymus Francken.

THE *ECCE HOMO* THAT CEÁN BERMÚDEZ BOUGHT FOR JOVELLANOS AND ATTRIBUTED TO FRANCISCO FRUTET

The discovery of a painting thought to be lost, described by Juan Agustín Ceán Bermúdez in one of his earliest writings, permits the study of the relevant years he spent in Seville during his youth (1768-1778). It also leads to considerations concerning the invention of the imaginary artist to whom he attributed the painting, the controversial Francisco Frutet.

Key words: Juan Agustín Ceán Bermúdez; Francisco Frutet; Gaspar Melchor de Jovellanos; Frans & Hiëronymus Francken.

Cómo citar este artículo / Citation: Crespo Delgado, Daniel / García López, David (2017): “El *Ecce homo* que Ceán Bermúdez compró para Jovellanos y atribuyó a Francisco Frutet”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 90, núm. 358, Madrid, pp. 141-154. doi: 10.3989/aearte.2017.09

Decía Jovellanos que durante los años que pasó en Sevilla en su juventud (1768-1778) se “me hicieron las entrañas”³. Algo similar podríamos afirmar de su secretario de por aquel entonces y amigo y colaborador a lo largo de toda su vida: Juan Agustín Ceán Bermúdez. No hay duda de

* Este trabajo se ha desarrollado en el seno del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad titulado “Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) y los inicios de los estudios histórico artísticos en España: Historia del Arte y coleccionismo” HAR2016-76366-P y del Grupo de Investigación “Figuración, representación e imágenes de la arquitectura” de la Universidad Complutense de Madrid y del Grupo de Investigación de Excelencia “Estudios Visuales: imágenes, textos, contextos” de la Universidad de Murcia - Fundación Séneca (19905/GERM715).

¹ danielcrespo@juaneloturriano.com / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-1493-4651>.

² davidgl@um.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9511-7137>.

³ Caso, 1988: 174.

que Sevilla fue fundamental en la trayectoria de quien podríamos considerar el primer historiador del arte español. En esta ciudad comenzó su formación en las artes y todo lo que vio, leyó e investigó en ella resultó decisivo para su obra. Estuvo en tres ocasiones en la capital andaluza (1768-1778; 1791-1797; 1801-1808), y cada uno de estos períodos fue clave.

En este artículo partiremos de ciertos aspectos de la actividad de Ceán durante su primera estancia en Sevilla, la que pasó precisamente junto a Jovellanos, tal vez la peor conocida pero en la que se inició su vínculo con las bellas artes. Según propia confesión, con Jovellanos había “visto, examinado y analizado muchas veces por espacio de diez años que residimos juntos en Sevilla” todas las pinturas importantes de la ciudad⁴. Allí aprendió la práctica de la pintura de la mano de uno de los principales maestros del momento, Juan de Espinal, asistiendo a la recién fundada escuela de bellas artes de Sevilla. En una obra escrita durante su vejez, en la *Historia del Arte de la Pintura* (1822-1828), señaló que Espinal había sido su “primer maestro y el que me puso el pincel en la mano”⁵. En su opinión, aunque la pintura de Espinal, profesor fundador de la academia sevillana, adolecía de evidentes faltas, era uno de los maestros más notables de una ciudad cuya decadencia artística era inapelable. Gozaba además, en palabras de Ceán, de la mayor “instrucción artística”, “conocía toda la teoría y belleza del arte” y poseía una buena colección de estampas, diseños y bocetos. Recordó con nostalgia la época que pasó a su lado, ya no sólo ejercitando el pincel, sino también escuchándole referir “mil eventos y anécdotas de los pintores sevillanos antiguos y modernos que inflamaban mi espíritu y aumentaban mi afición a un arte lleno de encantos y de atractivos”⁶.

Como resultaba habitual —lo hizo el propio Jovellanos sin ir más lejos⁷— Ceán recurrió a los artistas durante sus pesquisas para conseguir noticias sobre la historia de las bellas artes⁸. En los talleres, o al menos en algunos de ellos, se transmitían los secretos del oficio, modelos y soluciones plásticas, pero también conceptos sobre la naturaleza de la propia disciplina y hasta su memoria, “eventos y anécdotas” de artistas nada triviales, puesto que conformaban un discurso sobre su pasado y su pretendida consideración. Sin embargo, la formación y el interés por las bellas artes desarrollados por Ceán en este momento no pueden restringirse al entorno de Espinal. Ni tan siquiera sumando la breve, pero no por ello irrelevante, estancia entre 1776 y 1777 en el taller matritense de Mengs, gracias a la intermediación de Jovellanos⁹. Con el “pintor filósofo” adquirió enseñanzas prácticas y también unos principios teóricos que todavía recordaba al abordar su famoso *Diccionario histórico* (1800)¹⁰. De hecho, en este momento redactaría el *Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas, con los nombres de sus autores* (1776), donde actualizó las noticias del *Viaje de España* (1772-1794) de Antonio Ponz, emitiendo interesantes juicios sobre autores y obras que ornaban el famoso monasterio. Al final de este manuscrito, recomendó que los alumnos de la “Academia de Sevilla”, si no podían ir a Roma, lo hiciesen al menos a El Escorial, donde se instruirían

⁴ Colección lithographica, 1826: n.º XLIII. Véase García/Crespo, 2016.

⁵ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del Arte de la Pintura*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABASF), 377-387/3: VII, 319. Contamos ya con una edición de la parte dedicada a la escuela española de este importante texto hasta la fecha manuscrito: Ceán, 2016. Una visión actualizada del conjunto de la producción historiográfico-artística de Ceán en Crespo, 2016.

⁶ Ceán, 1800: II, 32. Ceán, 2016: 785.

⁷ Crespo/Domenge, 2013.

⁸ Varios e ilustrativos ejemplos en: Correspondencia entre Juan Agustín Ceán Bermúdez y Bernardo de Iriarte, Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca (FBM), Mss. B-101-A-13 y 15.

⁹ Clisson, 1982: 50-52. En sus *Reflexiones hechas sobre una pintura original cuyo autor se ignora [...]* (1788), Biblioteca Nacional de España, Madrid (BNE), Mss. 21454-8, afirmó que Mengs era “el mejor pintor de este siglo” (f. 11r). En su *Arte de pintura de Mr. Carlos Alfonso du Fresnoy [...] Año de 1779*, BNE, Mss. 21454-7, lo calificó de “célebre”, mientras que en su *Descripcion de la Pintura de la Santa Forma en el monasterio del Escorial*, BNE, Mss. 21454-6, texto sin fechar pero que creemos también temprano, ya lo tildó del “pintor filósofo de este siglo” (f. 8v).

¹⁰ Así lo testimonia en los pasajes de la biografía de Mengs no incluidos en el Diccionario; BNE, Mss. 21455-8: 125v-126r. Véase García López, 2016a.

“en los estilos de los mejores pintores de Italia” y adquirirían “algún conocimiento de lo griego”¹¹.

Precisamente, en la Sevilla de la década de los años 70, se constata la existencia de una serie de influyentes personajes de la oligarquía ciudadana preocupados por fomentar, conocer y coleccionar uno de los ya considerados principales elementos identitarios de la ciudad: el patrimonio artístico y más concretamente el pictórico. En el marco del pensamiento regeneracionista ilustrado, el dibujo se creyó determinante para la anhelada recuperación económica de Sevilla. Desde ambas coordenadas se estaba conformando una renovada mirada y preocupación por las artes, en la que participó activamente parte de su elite y explicaría la fundación de su escuela o academia. Entre los personajes de dichos círculos sobresalen dos nombres propios, Francisco de Bruna y el conde del Águila, a quienes el propio Ceán conoció e hizo referencia en varios escritos ponderando su interés por la historia de la pintura sevillana, sus iniciativas de protección de sus obras más destacadas y, en especial en el caso de Bruna, el impulso dado a la recién creada escuela de diseño.

Ceán compartía tales inquietudes. En este sentido, merece especial atención el manuscrito titulado *Piezas famosas de Pintura, Escultura y Arquitectura que hai en la ciudad de Sevilla, en sitios públicos, y algunas casas particulares con nombres de sus Autores*. No tiene fecha, pero lo escribiría al final de su estancia en la capital andaluza por lo que se deduce de algunas de sus referencias¹². Este trabajo no es una mera recopilación inacabada de las principales obras artísticas —en verdad prácticamente reducida a las pinturas— que podían encontrarse en la ciudad bética. Ceán incluyó juicios sobre el estilo de los artistas y su trayectoria, no temiendo expresar opiniones particulares y subrayando el detenido estudio que había hecho de sus producciones. Despuntan a lo largo del texto expresiones como “yo he observado...”, “creo...”, “veo en ellos...”, “conozco por sus obras...”. Hizo referencia a varios coleccionistas hispalenses, entre ellos a Bruna y a Águila. De este último elogió haber dado con la fe de bautismo de Murillo que probaba su nacimiento en Sevilla, negando que hubiese sido en Pilas tal y como había afirmado Palomino¹³. Sobre el mismo Murillo destacó el interés que despertaba entre los extranjeros, no obstante censurase que por este motivo muchas de sus telas saliesen de la ciudad y del país. Por ello, aplaudió la iniciativa del conde del Águila de vincular una pintura de Murillo a su mayorazgo, “buen ejemplo para tantos mayorazgos que poseen muchas alhajas de pintura, y que ya no disfrutaban todas las que les dejaron sus antecesores”¹⁴.

La de Ceán no fue la única relación de destacadas obras de arte en Sevilla redactada en los años 70. La visita de Antonio Ponz para la redacción del tomo dedicado a la capital hispalense del *Viaje de España (1772-1794)*, donde postulaba la urgencia de una regeneración de las bellas artes como un aspecto más de la reforma que el país necesitaba, movilizó a los más renombrados eruditos de la ciudad que podían ofrecerle noticias sobre sus principales monumentos¹⁵. Fueron especialmente significativas las contribuciones de Bruna y Águila, pero no las únicas. Advirtamos que tras el traslado de Ceán a Madrid acompañando a Jovellanos, tenemos constancia de su colaboración con Ponz y su *Viaje*. En una relación inédita de Ceán escrita entre 1794 y 1796 “concerniente a bellas artes y sus profesores en Sevilla” afirmó que en 1779 Ponz le leyó su tomo de Sevilla “antes de imprimirle”, y él le comunicó algunas noticias que no había incluido¹⁶. Nos encontramos, por tanto, ante otro testimonio de las indagaciones sobre las artes emprendidas por

¹¹ Documentos, 1962: V, 270. Bonaventura Bassegoda fue quien primero atribuyó este escrito a Ceán: Bassegoda, 2002: 74.

¹² BNE, Mss. 21454-9: 26r.

¹³ BNE, Mss. 21454-9: 9v. Décadas después, advirtió que la partida de nacimiento hallada por Águila, “acérrimo defensor de las glorias de su patria”, y que situaba el nacimiento de Murillo en Sevilla en 1601 no era la correcta. El mismo Ceán lo había descubierto al registrar el archivo de la catedral hispalense y dar, finalmente, con el documento demostrativo de que había sido bautizado a principios de 1618. Ceán, 1800: II, 28. Ceán, 1806: 21-24.

¹⁴ BNE, Mss. 21454-9: 16r. Queda confirmado este hecho en Illán, 2000: 130.

¹⁵ Carriazo, 1929. Crespo, 2012.

¹⁶ *Copia de la Obra de Ceán en lo concerniente à Bellas artes y sus profesores en Sevilla*, Archivo de la Real Academia de la Historia, Madrid (ARAH), 9-4176: 279r-302v. Véase García López 2016a. En noviembre de 1779, Ponz

Ceán durante su juventud. Esta relación, una glosa anotada de los errores del *Viaje* de Ponz, que recuerda al *Verdadero orden de las pinturas del Escorial*, revela la influencia de la obra del secretario de San Fernando en las empresas historiográficas de las Luces y la conveniencia de su revisión. En todo caso, rescatemos una referencia de este manuscrito que cabrá analizar en otra ocasión: refiriéndose a las telas que Murillo pintó en los Capuchinos de Sevilla, destacó su *San Francisco abrazando a Cristo en la Cruz* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), pues era:

acaso el mejor lienzo de esta Yglesia por la sencillez de su composición, por el gracioso y estudiado contraste que tiene el grupo de estas dos figuras, el espíritu con que está ejecutado, la exactitud del dibujo, el colorido inimitable, el tono apacible que hay en él, de manera que el arte y la piedad se admiran al contemplarle; y así Goya no sabía separarse de él, ni el padre Fray Diego de Cádiz tampoco, pues cuando viene a este convento siempre celebra misa en este altar¹⁷.

Ceán no mentía cuando en los años 90 recordaba sus contactos con Ponz hacía más de una década. Conservamos otra interesante prueba: en noviembre de 1779, nuestro protagonista remitió al autor del *Viaje* una prolija y erudita descripción de la estampa de Juan de Herrera ideada por Venius y grabada por Perret. Confiaba que Ponz pudiese hacer referencia a este raro grabado, revelador del merecido aprecio de Herrera por algunos extranjeros, cuando tratase de la lonja de Sevilla¹⁸. Es más, en la misma carta señaló que le había transmitido esta referencia sobre el prestigioso arquitecto, como agradecimiento al hallazgo de Ponz de un memorial de Herrera que “tuvo la bondad” de leerle días atrás. El intercambio de noticias parece claro. Al final, el tomo dedicado a Sevilla apareció en 1780, solo un año antes de que Jovellanos pronunciase en la Academia de San Fernando el *Elogio de las Bellas Artes*¹⁹. Éste es el primer escrito de Jovellanos sobre temas artísticos. A la luz de los textos de Ceán que estamos analizando aquí, deducimos las aportaciones que éste haría a su mentor. Aunque no podamos desarrollar este argumento, apuntemos la conveniencia de revisar la habitual tesis de un Jovellanos que abre, modela y dirige a Ceán en el desarrollo de sus inquietudes erudito-artísticas. Dudamos que la relación —subrayemos que nos referimos a un aspecto concreto de la misma— fuese tan desigual y con una única dirección.

La carta sobre la estampa de Herrera no fue el único escrito sobre bellas artes que conservamos de Ceán de 1779. Hacia abril se encontraba traduciendo al español el poema en latín *De Arte graphica* (1667) de Charles Alphonse du Fresnoy, una obra de referencia del pensamiento académico francés que, siguiendo la estela de Roger de Piles, Ceán anotó con comentarios sacados de sus lecturas y del análisis de las pinturas que había podido estudiar en Sevilla y Madrid²⁰. Esta traducción y sus notas, en las que abordó conceptos claves de la pintura y valoró las producciones de no pocos autores, manifiestan su amplia formación literaria y, por supuesto, la que ya había adquirido sobre temas artísticos. Aun sin haber cumplido los treinta años y a más de dos décadas vista de la publicación de su *Diccionario* (1800), Ceán demuestra en este conjunto de trabajos haber leído y visto no poco, estar relacionado y conocer bien las ideas que circulaban en los talleres más cultos y, sobre todo, en los principales cenáculos eruditos de Sevilla y Madrid preocupados por las bellas artes; unos círculos que pugnaban por el restablecimiento de las artes en el país, lo que se entendió implicaba una mayor preocupación por su situación, defender su

confesó a su amigo y colaborador conde del Águila, que ya tenía prácticamente acabado su tomo sobre Sevilla (Carriazo, 1929: 164).

¹⁷ *Copia de la Obra de Ceán en lo concerniente à Bellas artes y sus profesores en Sevilla*, ARAH, 9-4176: 300r. Goya y Ceán coincidirían en Sevilla a principios de 1793, volviéndolo a hacer entre 1796 y 1797.

¹⁸ BNE, Mss. 21454-3. Ceán, 1800: IV, 90. Ponz dio noticia de esta estampa “en poder de D. Pedro Sepúlveda” justo al hablar de la lonja, siguiendo la descripción de Ceán aun sin citarlo. Ponz, 1772-1794: IX, VI, 57-60. Véase también Santiago, 1996: 63.

¹⁹ González, 1994. Crespo/Domenge, 2013. Portús, 2014.

²⁰ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Arte de pintura de Mr. Carlos Alfonso du Fresnoy. Traducido del verso latino a la prosa española por D.J.A.C.B. Año de 1779*, BNE, Mss. 214454-7. Desgraciadamente, Ceán sólo anotó las primeras páginas de la obra de Du Fresnoy.

importancia, aclarar sus principios estéticos, fomentar un efectivo patronazgo y promover su mejor conocimiento frente a la ignorancia propia y foránea. Incluso Ceán empezaba a colaborar y a participar activamente en algunas de las iniciativas de estos grupos que estaban dando forma al programa ilustrado sobre las bellas artes, intentando hacerse un lugar en ellos aportando textos, juicios y noticias.

En agosto de 1778, poco antes de mudarse a Madrid, Ceán firmó en Sevilla unas *Reflexiones hechas sobre una pintura original cuyo autor se ignora que para en poder de un aficionado de esta ciudad con el motivo de haberla despreciado un profesor de esta facultad teniéndola por copia mal dibujada, mal pintada y otros defectos*²¹. Es uno de los trabajos más significativos de la primera etapa de su producción escrita, sobre todo a raíz del hallazgo de ciertas noticias inéditas que nos permitirán contextualizar más adecuadamente su redacción.

Este texto es un manuscrito que, aun acabado, presenta numerosas tachaduras y rectificaciones. Su propio encabezamiento revela cuál había sido la motivación de Ceán para abordarlo: contestar los injustificados comentarios críticos que un pintor había lanzado sobre una pintura existente en Sevilla. Se refirió a dicho pintor —si bien finalmente tachó el comentario— como “director de esta escuela de las tres bellas artes”, dedicándole juicios poco amables. Tal maestro no podía ser otro sino Pedro del Pozo, director general de dicha escuela desde 1772. Es curioso que muchos años después, en la *Historia del Arte de la Pintura*, Ceán fuese muy contundente con el valor de su producción. De hecho, ya en el *Diccionario* escribió que sus obras no se correspondían al cargo de director de la academia sevillana. Aclaró haberlo tratado, censurando, y esto es lo relevante, sus opiniones artísticas: “allí le dejé el año de 1778 aparentando más de lo que sabía...”²². Se constata, por tanto, lo que le marcaron algunas de las apreciaciones de Pozo, entre ellas, sin duda, las que emitió sobre la tabla que nos ocupa.

Dicha pintura era un *Ecce homo*, la presentación de Jesús por Pilatos al pueblo de Jerusalén relatada en los evangelios canónicos y en la que también aparecía Barrabás. Dejemos que sea el propio Ceán quien la describa:

representa la preferencia que hizo el pueblo hebreo del sedicioso Barrabás al inocente Jesús. Pilatos a la puerta del pretorio, acompañado de un lictor romano, presenta a Cristo coronado de espinas, con clámide violada y en actitud de abatimiento: enfrente está Barrabás sentado y atado con una cadena, en postura insultante y con aspecto sañudo; licencia que se tomó el pintor de sacarle de la cárcel para contrastar su bien señalada maldad con la inocencia del que condena el pueblo: consta este de doce figuras bien agrupadas, las cuales con los brazos levantados piden la muerte del Salvador, descubriendo la saña y el encono en sus rostros²³.

Advirtió que esta obra pertenecía a un “aficionado” a las bellas artes de Sevilla que, por informaciones posteriores proporcionadas por él mismo, era Jovellanos. Se la llevó a Madrid cuando trasladó su residencia a la capital y a su muerte en 1811 todavía formaba parte de su colección²⁴. La *Historia del Arte de la Pintura* nos proporciona una noticia fundamental y es que fue el propio Ceán quien en 1778 adquirió la pintura para Jovellanos: “... un gran tablón que yo compré en Sevilla el año de 1778 para D. Gaspar de Jovellanos... y trajo a Madrid, cuando vino a ser Alcalde de Corte”²⁵. Luego su texto contestando las apreciaciones de Pozo no sólo tenía la intención de proteger el prestigio de su mentor y protector, sino el suyo propio, su capacidad para valorar correctamente las producciones artísticas. Ceán afirmó haberlo escrito por el bien de las nobles artes, para que las buenas obras no dejaran de admirarse, no debiendo ser olvidadas por juicios precipitados e inconsistentes. Pero había mucho más: las críticas de Pozo afectaban a su

²¹ BNE, Mss. 21454-8. Las *Reflexiones* se analizaron por vez primera en González, 1994.

²² Ceán, 2016: 794.

²³ Ceán, 1800: II, 143-144.

²⁴ Ceán, 1800: II, 143. Ceán, 1806: 16-17. En la documentación sobre la venta entre 1816 y 1824 de los cuadros de la casa madrileña de Jovellanos, se hace referencia a una oferta en 1816 del embajador de Rusia de 900 reales por el *Ecce Homo* (citado en González, 1994: 154).

²⁵ Ceán, 2016: 625.

protector y a él mismo. Su contestación estaba justificada. Parece claro que Ceán ya pretendía conseguir el reconocimiento como “inteligente aficionado” —de este modo se definió en varias ocasiones en las *Reflexiones*— a las bellas artes.

Estas *Reflexiones* no llegaron a publicarse, pero por su extensión y estilo Ceán pudo pensar en darlas a la luz a través de la prensa periódica. A pesar de las circunstancias en las que fueron escritas y de algunas referencias destempladas a Pozo, no tuvieron un tono polémico. No nos encontramos con el típico texto, tan habitual en las confrontaciones literarias, dominado por la descalificación del oponente. Ceán se centró en desgranar con precisión las características y las virtudes plásticas de la tabla del *Ecce homo*, aquellas que la convertían, así lo dijo, en una de las principales obras de Sevilla. Esta orientación le permitió mostrar su conocimiento de las bellas artes y su capacidad para enjuiciarlas. De hecho, las *Reflexiones* adolecen de cierta rigidez escolar y de un excesivo anhelo demostrativo, atribuibles a un autor todavía joven, algo inseguro o con mucho que mostrar. A pesar de todo ello y de que sus opiniones son más convencionales de las que expondría con posterioridad, el texto prelude algunas de las características más sobresalientes de sus obras de madurez: pulcra escritura y precisa organización, con argumentos bien trabados y dirigidos a la demostración de su tesis.

Tras una presentación de las motivaciones del texto y de sus objetivos, Ceán expuso las principales partes de la pintura, haciendo especial hincapié en su naturaleza. Aunque todos estos folios (3r-5v) fueron finalmente descartados y tachados, detengámonos en la división tomada del *Abrégé de la vie des peintres* (1699) de Roger de Piles de los tres modos de imitar la naturaleza en la pintura: la verdad simple, la ideal y la compuesta o perfecta. Sólo aludió a la primera, que suponía la fiel representación de la naturaleza sin que mediase selección alguna de sus partes. Una mención interesante puesto que para Ceán en esta verdad simple destacaban “nuestros pintores españoles y especialmente los andaluces”. Elogió la viveza de los retratos de Velázquez, la de las carnaciones de los personajes de Murillo, los paños de Zurbarán o los bodegones de Herrera el Viejo, concluyendo que, si bien casi todos los pintores de la región “se arrimaron bastante a esta verdad simple”, los que más descollaron —haciéndose eco de un lugar común de la erudición europea— “fueron los de la escuela veneciana”. Este comentario, que cabría poner en paralelo a los juicios sobre los pintores barrocos andaluces incluso en su *Relación* —también aquí definidos en varios momentos como naturalistas—, suponen junto a las aparecidas en el *Verdadero orden de las pinturas del Escorial* y las *Piezas famosas... que hai en la ciudad de Sevilla*, sus primeras citas de la escuela hispalense de pintura, una de sus máximas preocupaciones a lo largo de su trayectoria y de la que acabó siendo uno de sus primeros y principales estudiosos y valedores. No obstante, advertimos que en estos años todavía manejaba conceptos poco matizados y originales respecto a esta escuela y a sus más distinguidos maestros²⁶.

En el momento de abordar la denominada verdad ideal interrumpió esta línea argumental, tachó lo escrito y abrió una nueva, la definitiva, que se inició con la descripción de la tabla. Por fortuna, su hallazgo en la iglesia madrileña de Santa Cruz (fig. 1) nos permite restituir la identidad perdida entre texto y obra, pudiendo cotejar las opiniones de Ceán. De nuevo tirando de una división clásica de la pintura en invención, composición, dibujo y colorido (tachó gracia) —sin ir más lejos fue la seguida por Du Fresnoy en su *De Arte graphica*— señaló que el *Ecce homo* destacaba en todas ellas, aunque no en todas por igual. Pasó a analizar la tabla a la luz de cada una de estas partes; una estructura ensayada en otros acercamientos a pinturas famosas que realizó en estos primeros años de su producción escrita, por ejemplo en su *Descripción de la Pintura de la Santa Forma en el monasterio del Escorial*²⁷. En 1805 aún proponía este método, tomado de “alguna de las descripciones que han escrito los sabios”, para dilucidar la categoría de una obra²⁸.

²⁶ Para sus opiniones maduras sobre la pintura barroca española: Úbeda, 2001. Portús, 2012. Crespo/García, 2016.

²⁷ BNE, Mss. 21454-6.

²⁸ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Carta [...] sobre el discernimiento de las pinturas originales de las copias* (1805), BNE, Mss. 21454-1: 30.



Fig. 1. Círculo de los Francken (atr.), *Ecce Homo*. Óleo sobre tabla. 170 × 215 cm.
Iglesia de la Santa Cruz, Madrid.

En sus notas al tratado de Du Fresnoy, Ceán consideró la elección del asunto como la parte más determinante de una pintura y, por ello, la que desvelaba el buen gusto del artista. Se debía escoger el momento más adecuado, aquel que hiciese el mejor efecto. El maestro del *Ecce homo* lo había conseguido al mostrar el instante más oportuno de la historia: la presentación de Jesús ante el pueblo de Israel por Pilatos. Según Juan Agustín, el pintor se había concentrado en este episodio pero dotándole de variedad, mostrando el gesto del Salvador y del prefecto romano, así como las diversas reacciones del pueblo de Jerusalén y la del propio Barrabás, que fue incluido en la composición cuando no solía ser lo habitual. De hecho, la contraposición de la iniquidad de Barrabás frente la inocencia de Jesús fue una de las soluciones de la tabla destacadas por Ceán como más sobresalientes. En sus comentarios a Du Fresnoy, al referirse a los pensamientos originales que pudiera tener un artista, es decir, cuando éste presentaba con viveza y de manera no vista un asunto, lo ejemplificó con nuestra obra: “cual es en el paso del *Ecce Homo*, que pintó un artista de gran mérito, poner a Barrabás preso para contrastar con la figura del Salvador”. Continuó en este texto subrayando la variación en la expresión de los escribas y fariseos a los que fue expuesto Jesús: “todas son distintas, las hay de desprecio, de curiosidad, de asombro y de ira y de enfado. Lo mismo sucede en la gran cena de Milán de Leonardo da Vinci...”²⁹. Reiteró esta argumentación en sus *Reflexiones* y de nuevo equiparó la tabla con producciones del primer nivel: los actores de la acción manifestaban reacciones distintas pero apropiadas y complementarias, no rompían la obligada unidad de la pintura, el sentido coherente que debía tener toda ella, no cayendo ni en episodios anecdóticos ni impertinentes, habituales incluso entre los

²⁹ Ceán, *Arte de pintura de Mr. Carlos Alfonso du Fresnoy*, BNE, Mss. 21454-7. Sabemos que en esta fecha ya había visto en El Escorial una copia de la *Última Cena* de Leonardo tal y como aclara en su *Historia del Arte de la Pintura* (ARABASF, 377-387/3: II, 8) y confirma el *Verdadero orden de las pinturas del Escorial*.

grandes maestros (citó en este sentido el *Lavatorio* de Tintoretto y al mismo Rafael). En el *Ecce homo* todo estaba plasmado con veracidad y propiedad, concluyendo que “los caracteres de las pasiones de los sujetos que la componen son verdaderos, varios y convenientes y que están expresados con claridad, ingenio y novedad”³⁰.

Citando la autoridad de Mengs, “el mejor pintor de este siglo”³¹, Ceán advirtió que ni el más sublime pensamiento llegaría a nada sin una adecuada composición, sin una ajustada distribución de los objetos, los grupos y las actitudes. A pesar de lo afirmado por Pozo, la perspectiva del cuadro estaba bien ejecutada —recurrió a Durero y Carducho para confirmarlo— y el punto de vista adoptado resultaba apropiado para mostrar el conjunto de los personajes y sus reacciones. De nuevo elogió la variedad del cuadro, que ninguna parte se pareciera a otra, así como la contraposición de los grupos (subrayó la oportunidad de situar a Barrabás en un primer término), con lo que el autor evitaba una enfadosa monotonía, permitiendo al espectador observar entretenidamente la pintura pero sin perder el sentido de lo representado.

Según Ceán, la invención y la composición de la tabla mostraban atributos de la denominada “verdad ideal”, la que dijo cultivaron Leonardo, Rafael, Giulio Romano, Poussin y otros maestros de la escuela romana, caracterizada por “la abundancia de los pensamientos, la riqueza de la invención, [y] la conveniencia de las pasiones”. Esta vinculación también la detectó en la tercera de las partes de la pintura que iba a analizar, el dibujo. Ponderó detalles concretos de la obra como la mano de Pilatos o la posición de las piernas de Barrabás, pero en general juzgó bien resueltos los escorzos, la anatomía de las figuras y la propia escenografía de la acción. Recogiendo una idea clave del pensamiento clasicista, Ceán afirmó que “el gusto del dibujo para ser bueno debe ir formado sobre el griego”³². Esto se constataba en el artista moderno que en su opinión más había destacado en el dibujo y la expresión, Rafael, así como en sus discípulos, que de igual modo habían formado su estilo en el dibujo a partir del estudio de las estatuas grecorromanas. Como es bien sabido, Mengs basó gran parte de su doctrina en este principio que conllevó, como era de esperar, la exaltación de la estatuaria clásica y del maestro de Urbino³³. En su traducción de Du Fresnoy, Ceán volvió a este argumento, si bien estableciendo una contraposición tradicional pero bien sugestiva para nosotros. Si las reglas para la elección de lo más bello resultaban complejas, afirmó que debía realizarse sobre “el gusto de las estatuas antiguas”. Algo que no todas las escuelas habían hecho:

Es cierto que esta elección es el escollo de todos los pintores, y así los flamencos que no habían visto el antiguo, copiaban la naturaleza tal cual se presentaba a sus ojos sin saberla escoger, como hicieron los Griegos, y así debemos evitar estos meros naturalistas y seguir las pisadas de los Áticos, como hizo el gran Rafael y todos los de su escuela³⁴.

Esta era una afirmación neoclasicista de libro pero, como adelantábamos, de interés para nosotros para afrontar el último aspecto tratado de la tabla, el color. El último pero en absoluto trivial, y ya no tanto por ser una de las partes más determinantes de una pintura para Ceán, sino porque le permitió completar la vinculación romana que apuntaban las otras características de la obra. Las tintas bien matizadas y armoniosas de los elementos principales y secundarios, así como sus hábiles y degradados claroscuros, manifestaban a los ojos de Juan Agustín la excelencia del maestro, así como un sentido del color y la luz que no podían adscribirse a la escuela romana más heterodoxa, cuyo rasgo definitorio afirmó era el dibujo y la forma. Precisamente, el color de la tabla de Barrabás cabía relacionarlo con la escuela flamenca, “verdadera imitadora de la Naturaleza”, de la que habían surgido maestros coloristas tan sobresalientes como Rubens o Van Dyck. Advirtió a quienes despreciaban a dicha escuela tomando como referencia los cuadros

³⁰ BNE, Mss.21454-8: 11r.

³¹ Sobre su opinión de Mengs en estos años ver nota 7.

³² BNE, Mss. 21454-8: 17v.

³³ Mengs, 1780.

³⁴ Ceán, *Arte de pintura de Mr. Carlos Alfonso du Fresnoy*, BNE, Mss. 21454-7: s.f.

actuales, que nada tenían que ver con sus producciones del pasado, de las que había bebido el maestro del *Ecce homo*. La inteligencia en el claroscuro de los antiguos flamencos podía incluso constatarse, según Ceán, en las estampas de esta nación que podían encontrarse en Sevilla y que recordemos él había empezado ya a coleccionar³⁵. Muchos años después, en su *Historia del Arte de la Pintura* (1823-1829) reiteró la utilidad del grabado para analizar ciertas características plásticas de las escuelas norteafricanas³⁶.

Los párrafos dedicados a la gracia, otro de los atributos predicados de la pintura, Ceán los acabó tachando. Seguramente por algo que él mismo indicó siguiendo de cerca, de nuevo, a Mengs: a diferencia de los antiguos, los maestros modernos no habían conseguido insuflar plenamente este valor a sus producciones. Sin embargo, la tabla que analizaba tenía al menos armonía.

De su examen dedujo era una pintura muy destacada, de las mejores de la ciudad. Su capacidad y su juicio parecían salvados; utilizó sus lecturas y su propia experiencia en el examen de cuadros, ya notables en aquellas fechas, para confirmar lo acertado de la compra de la tabla para Jovellanos. Es más, le permitieron ubicar en una posición privilegiada a su autor. Por las características del dibujo, composición e invención, subrayó Ceán que se habría formado en el buen tiempo de la escuela romana, pero que su color lo acercaba a la flamenca, “por lo que se puede inferir ser de algún discípulo de los más adelantados de Rafael, entre los que variaron muchos el estilo en el colorido, pero muy pocos o ninguno el dibujo”³⁷. Afirmó Ceán no querer bautizarla aunque pudiera proponer un nombre. Lo hizo algunos años después, en el *Diccionario*, y el nombre propuesto no fue otro que el de Francisco Frutet.

Buscando a un autor

Los recientes estudios de Rojas-Marcos han retomado y actualizado la tesis de que Francisco Frutet fue una invención de Ceán³⁸. ¿Cómo llegó a dar forma a este personaje y, sobre todo, cómo y por qué lo vinculó a nuestra tabla? Creemos poder aportar también en este sentido algunas noticias, si bien no borrarán las muchas dudas en torno a tan sugestivo asunto.

En la biografía de Frutet incluida en el *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800), Ceán señaló que “treinta años ha”, intentando descubrir las obras de un pintor flamenco del siglo XVI asentado en Sevilla y llamado Antonio Flores, citado por Palomino en su *Parnaso Español* (1724), preguntó “a los pintores ancianos” de la ciudad. Le remitieron a un retablo de la *Adoración de los Reyes* en la Merced Calzada y a un *Entierro de Cristo* en la iglesia de Santa María de Gracia. Tales inquietudes en los años 70 y que Ceán consultase a los maestros hispalenses en sus pesquisas, no resulta en absoluto contradictorio con lo que hemos visto de su trayectoria; más bien lo contrario. Sin embargo, advirtió que dicha “tradicción antigua” se desvaneció “con haber hallado yo documentos auténticos en el archivo de la Merced”, que revelaban que las tablas del retablo de la *Adoración* se debían a un pintor flamenco llamado Francisco Frutet³⁹.

No era ésta la primera vez que el nombre de Frutet aparecía en letras de molde puesto que Antonio Ponz, en 1780, en el tomo dedicado a Sevilla de su *Viaje de España*, señaló que la Merced Calzada contaba con obras de maestros de “razonable prestigio”, entre los que citó a “Juan de Flores, o Frutet”⁴⁰. Parece bastante claro que Ponz se basó en un manuscrito titulado *Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Comercio Casa Grande de Nuestra Señora de la*

³⁵ BNE, Mss. 21454-8: 17v. Véase Santiago, 2016.

³⁶ Crespo/García, 2016.

³⁷ BNE, Mss. 21454-8: 7v.

³⁸ Rojas-Marcos, 2012.

³⁹ Ceán, 1800: II, 140-141.

⁴⁰ Ponz, 1772-1794: IX, III, 49.

*Merced Redempzion de Cautivos de esta ciudad de Sevilla. Se hizo año de 1732*⁴¹, puesto que en una de las entradas de esta *Memoria* se anotaba que en la iglesia se encontraba una “Adoración de los Reyes, en tabla de Juan Frutet o de Flores (que así se llamaron en España), flamenco de gran crédito en el arte”. Ceán también conocería esta *Memoria* al contener anotaciones marginales que, sin duda, son de su mano. La comparación de la grafía de las anotaciones de la *Memoria* y la letra de Ceán no deja lugar a dudas. En la glosa lateral a la cita de la *Adoración*, Ceán escribió: “Palomino lo llama Antonio pero será Juan”.

Si tal y como indica Rojas-Marcos⁴², la *Memoria... de 1732* es una copia de 1785, Ceán la glosaría durante su segunda estancia en Sevilla (1791-1797)⁴³. Precisamente, según su amigo y colaborador José Vargas Ponce, fue en esta década cuando Ceán concretó la idea de componer su *Diccionario*, siendo por tanto un período marcado por la realización de intensas investigaciones eruditas. Vargas recordaría años después las visitas que ambos hicieron para ver y estudiar los monumentos más notables de la capital andaluza⁴⁴. El propio Vargas redactó unos apuntes sobre las obras de arte que pudo observar en 1794 en Sevilla; describió con admiración el hoy conocido como *Tríptico del Calvario* del hospital de las Bubas (Museo de Bellas Artes de Sevilla⁴⁵) con juicios prácticamente calcados a los utilizados por Ceán en sus manuscritos sevillanos y, posteriormente, en el *Diccionario* al hablar de Frutet, pues esta obra también la relacionó con dicho pintor. Aunque Vargas Ponce anotó que este “prodigio” se solía atribuir a Luis de Vargas, “entre ciertos inteligentes amigos de apurar estas materias se duda si sea de un tal Flores, que vino a la Península cuando Campaña y que competía con él”⁴⁶. No hay duda de que este amigo era Ceán. Por consiguiente, en 1794 ya se estaba planteando un *corpus* para el tal Flores, si bien en su ya citada relación de obras sevillanas de estos años, redactada como una suerte de comentario al *Viaje de Ponz*, no lo mencionó ni al tratar del *Calvario* ni de la *Adoración*⁴⁷.

En su *Historia del Arte de la Pintura*, Ceán afirmó que el hallazgo de una tabla firmada en 1548 por Frutet fue lo que le hizo descubrir el error de Palomino al llamarle Antonio Flores. Dicha firma debe referirse a la que se encuentra en la tabla central de la *Adoración de los Reyes* de la Merced, hoy en los Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. En esta firma aparecen dos conjuntos de siglas —una FF y una HF, una al lado de la otra— con una fecha abajo, no 1548 sino 1571. En unos papeles recopilados para actualizar el *Diccionario* y que luego le sirvieron para componer la *Historia*, se refirió a estos monogramas si bien parece que pudo interpretarlos como una doble F aunque sí transcribió correctamente la fecha de 1571⁴⁸.

En el *Diccionario* no citó esta firma —pero señaló que Frutet “residió en Sevilla por los años de 1548”— lo que no significa que no se contase entre los “documentos auténticos en el archivo de la Merced” que le permitieron dar con el esquivo pintor. Parece bastante probable que la citada *Memoria* le desveló la existencia de un Flores o Frutet. Creemos que escogería finalmente Frutet por no confundirlo con Francisco Flores, “famoso... pintor flamenco, que jamás estuvo en

⁴¹ Biblioteca Capitular Colombina, Sevilla, Mss. 59-3-29.

⁴² Rojas-Marcos, 2012: 27.

⁴³ Lo que concordaría con la entrada de un manuscrito de la biblioteca de Ceán titulado *Noticia de las obras de pintura y escultura que había en el convento de la Merced Calzada el año de 1793*. BNE, Mss. 22729-173.

⁴⁴ Lo hizo en varias cartas cruzadas con el propio Ceán. Fernández Duro, 1900: 157, 160, 196, 214, 216. Véase García López, 2016b.

⁴⁵ Valdivieso, 1993: 92; Peeters, 2013: n.º 9, 212-219.

⁴⁶ José Vargas Ponce, *Diario del viaje artístico de Sevilla*, ARAH, 9-4176: 322r. A pesar de que la estancia de Vargas en Sevilla se suele fechar en 1795, en varios momentos del *Diario* el propio Vargas señala que es 1794 (relata por ejemplo una excursión a varios monasterios el 15 de septiembre de ese año). Esto coincidiría además con lo que comenta Vargas en sus cartas a Ceán de 1802 (ver nota 40), donde hace referencia a sus excursiones conjuntas por Sevilla en septiembre de 1794.

⁴⁷ *Copia de la Obra de Ceán en lo concerniente à Bellas artes y sus profesores en Sevilla*, ARAH, 9-4176: 297r-297v, si bien los términos utilizados para su descripción y comparación son casi exactamente los mismos que los de Vargas.

⁴⁸ Esta nota está fechada en 1805. ARABASF, 88-1-4, letra F: 8; Crespo/García, 2016.

España” y que no era otro que Frans Floris⁴⁹. Que pasase de Juan —el nombre recogido en la *Memoria* de la Merced— a Francisco sólo se explicaría, con lo que sabemos, por el hallazgo de su firma en la *Adoración*. De este modo, Francisco Frutet sería una alternativa creada por Ceán a Francisco Flores/Frans Floris, un pintor al que hasta hace poco, irónicamente, se había atribuido dicha *Adoración*⁵⁰. Cabe anotar que en la introducción al *Diccionario*, en la que Ceán planteó una resumida evolución del arte español, hizo referencia a un “Antonio Frutet” entre los extranjeros que adelantaron la pintura en España durante el siglo XVI⁵¹. Llegar a Francisco Frutet, por tanto, ni fue inmediato ni fruto de una sola evidencia.

En todo caso, para nosotros es tan o más relevante que a pesar de desmentir a Palomino sobre la denominación del pintor, Ceán conservó su caracterización como un maestro flamenco, activo a mediados del siglo XVI en Sevilla —según el cordobés falleció en 1550— y que ejecutó “obras inminentes”⁵². Es más, Ceán profundizó en su personalidad artística a partir de los cuadros que le atribuyó, llegándole a otorgar un relevante puesto en el desarrollo de la escuela sevillana. En la *Historia* afirmó que tras atribuirle la *Adoración* de la Merced, “comparando su estilo, forma y colorido”, lo relacionó al ya citado *Entierro* de Santa María de la Gracia, al *Calvario* de las Bupas y a nuestro *Ecce homo*. Ya en el *Diccionario* estableció este *corpus* para Frutet y definió su estilo: había estudiado en Italia las obras de Miguel Ángel y, sobre todo, de Rafael, de quien había aprendido la “corrección de [su] dibujo”, su “filosófica composición” —llegó a comparar su *Calvario* nada más y nada menos que con *El Pismo de Sicilia* y los frescos de Rafael en el Vaticano—, así como la sencilla majestad de sus figuras y su noble expresión, si bien sus obras “siempre conservan la manera flamenca en el colorido”⁵³. Como sabemos, todo ello ya lo adelantó en sus *Reflexiones*.

En la *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (1806), Ceán planteó una breve historia de dicha escuela como preludeo al análisis del verdadero protagonista de este escrito: Murillo. Se refirió a los pintores góticos del siglo XV, cuya pintura, si bien ejecutada con brillantez y fresca de color, presentaba un dibujo imperito, falta de expresión y de degradación de las tintas. Alejo Fernández fue quien desterró “esta manera bárbara”, aunque conservó los dorados y ciertos modos típicos de la “antigua manera alemana”⁵⁴. No obstante, fue con la generación posterior, antes de mediar el siglo XVI, cuando la pintura en Sevilla llegó a un alto grado de perfección puesto que en opinión de Ceán incorporó los adelantos que se estaban dando en Italia. Destacaron dos pintores flamencos y un español, pero los tres habían estudiado en la península vecina. El español era Luis de Vargas, con el que la pintura sevillana alcanzó uno de sus momentos más florecientes en palabras de Ceán, y los dos flamencos eran Pedro de Campaña y Francisco Frutet. Del primero se refirió a su famoso *Descendimiento* y del segundo, dado que la carta, el amigo al que iba dirigida era Jovellanos, citó el *Ecce homo*, “una excelente tabla de su mano” que tenía en su colección. Aprovechó una vez más para indicar que este pintor era desconocido hasta ahora en Sevilla por su verdadero nombre, pero que iba “recobrando toda su estimación”⁵⁵.

En la *Historia del Arte de la Pintura*, Ceán partió de este esquema historiográfico para explicar el último gótico y la introducción del Renacimiento en Sevilla⁵⁶. También ahora Frutet siguió

⁴⁹ Ceán, 1800: II, 141. Trató de Floris (lo denominó Franc Flores) en su *Historia*. Siguiendo a Karel van Mander, afirmó que estudió en Italia con Miguel Ángel, fue el restaurador de la pintura en Amberes y produjo muchas obras, entre otras razones por contar con un gran número de discípulos como los “Franck”. Ceán, *Historia del Arte de la Pintura*, ARABASF, 377-387/3: III, 94-98, 131-133.

⁵⁰ Ahora adscrita al trabajo conjunto de Frans Francken y Hiëronymus Francken, véase Peeters, 2013: n.º 4, 182-189.

⁵¹ Ceán, 1800: I, Introducción, XLV.

⁵² Palomino, 1724: 239.

⁵³ Ceán, 1800: II, 141-143. Esta comparación con Rafael y el *Pismo de Sicilia* se hallaba ya presente en la *Copia de la Obra de Ceán en lo concerniente à Bellas Artes y sus profesores en Sevilla* (RAH, 9/4176: 297v.) y en el *Diario del Viaje Artístico de Sevilla* de Vargas Ponce (RAH, 9/4176: 322r).

⁵⁴ Ceán, 1806: 15.

⁵⁵ Ceán, 1806: 17.

⁵⁶ Crespo/García, 2016.

conservando su relevancia. Según nuestro historiador, entre finales del siglo XV y principios del XVI, la pintura andaluza en general y la sevillana en concreto, estaba dominada por “el gótico de los alemanes”. Fue a mediados del XVI cuando todo cambió gracias a tres pintores extranjeros y un español, quienes acabaron definitivamente con “la manera gótica” e introdujeron un estilo de correcto dibujo, acordados colores y nobleza en las actitudes y expresiones; todo ello aprendido en “Roma, Florencia y otras ciudades de Italia”. Los cuatro grandes maestros que en opinión de Ceán hicieron florecer la pintura en Sevilla fueron los flamencos Campaña y Frutet⁵⁷, el holandés Hernando de Esturmio —lo vinculó a la escuela veneciana— y el español Luis de Vargas, quien pasó a Roma y estudió con Pierino del Vaga, discípulo de Rafael.

Ponz, Bruna y Jovellanos también situaron en el siglo XVI el origen de la moderna escuela de pintura de Sevilla, gracias a la labor de un grupo de artistas conocedores de las que se consideraban luminosas aportaciones italianas. Sin embargo, ni Bruna ni Ponz, en sus respectivos textos de 1778 y 1780, mencionaron a Frutet o a Flores entre los “novatores”⁵⁸. En cambio, Jovellanos en su *Elogio de las Bellas Artes* (1781) escribió que Torrigiano en la escultura, y en la pintura “los flamencos Flores y Campaña” y los españoles Villegas y Vargas, fueron los introductores del “buen gusto” en la capital andaluza⁵⁹. Pero esta aportación de Jovellanos resultaba convencional como prueba que citase a Palomino. Efectivamente, Palomino no sólo había ponderado la calidad de las obras de Antonio Flores, sino que las convirtió, junto a las de Campaña, en el motivo que condujo a Vargas a volver a Italia para mejorar su estilo y así poder competir con las realizadas por quienes se proyectaban como dos de las figuras más sobresalientes de la escena hispalense⁶⁰.

Existía, por tanto, un esquema historiográfico ya apuntado por Palomino y consolidado por eruditos contemporáneos a Ceán, que permitía la inserción de un perfil como el creado para Frutet. Hasta se encontraba otro flamenco formado en Italia, Pedro de Campaña, cuyo dibujo revelaba el influjo de Miguel Ángel, “pero sin dejar su gusto en el colorido de la escuela flamenca”⁶¹. Un flamenco romanista como Frutet no resultaba en absoluto extraño en esa Sevilla que se trazó abierta a los influjos llegados desde Italia, en ocasiones por maestros norteños. De hecho, Frutet ayudó a enriquecer y completar esa visión, y más cuando no sólo existía un contexto, una tradición y un elenco de nombres, sino también un grupo de obras relevantes en busca de autor y que podían atribuírsele. El *Ecce homo* era una de ellas y creemos que no trivial para crear a Frutet.

Recuperado el cuadro y pudiendo cotejar con la obra original el análisis de Ceán, comprobamos que su juicio no iba del todo desencaminado. La confluencia en la tabla de rasgos italianos y flamencos propios de la segunda mitad del siglo XVI resulta evidente⁶². Si bien acercarlo a Rafael e incluso vincularlo a uno de sus discípulos es insostenible para nuestro actual nivel de conocimientos, no se puede dejar de admitir la impronta romanista del *Ecce homo*. Es más, su estilo se acerca a las otras producciones que Ceán relacionó con Frutet. Gracias a la firma que aparece en la *Adoración de la Merced*, el conjunto de tablas, ahora dispersas, que conformaría originalmente este retablo se han atribuido a Hiëronymus Francken (h. 1540-1610) y su hermano Frans Francken I (1542-1616), y a este último en solitario el *Tríptico del Calvario*⁶³. Ambos eran discípulos de Frans Floris I (h. 1519-1570) y siguieron el estilo romanista que su maestro imprimió a la pintura antuerpiense de la segunda mitad del siglo XVI. Advirtamos que la producción de su amplio taller y de su círculo obtuvieron un notable éxito en buena parte de Europa. Por sus

⁵⁷ Reiteró la formación romana de ambos. De Frutet escribió que en sus obras “se descubre el gran estudio que hizo en las obras de Rafael de Urbino y el mucho fruto que de ellas sacó” (Ceán, 2016: 626).

⁵⁸ Bruna, 1778: 3; Crespo, 2012.

⁵⁹ Jovellanos, 1781: 55.

⁶⁰ Palomino, 1724: 259.

⁶¹ Ceán, 2016: 624.

⁶² Así lo consideraba también Enrique Valdivieso cuando analizaba las obras atribuidas por Ceán a Frutet, y señalaba “su buen ojo”. Valdivieso, 1993: 92.

⁶³ Peeters, 2013: n.º 4, 182-189, n.º 9, 212-219.

medidas, el *Ecce homo* no parece pertenecer a ninguno de los conjuntos hispalenses conocidos ligados a los Francken. Sin embargo, como apuntábamos, tanto sus tintas como sus formas se encuentran muy cerca del retablo de la *Adoración*, en especial de algunas de sus tablas como las exteriores de San Pedro y San Pablo junto a otros apóstoles y santos. La ejecución de estas tablas es menos airosa, presenta un trazo más seco que otras del retablo como la misma *Adoración*; por ello Rojas-Marcos las atribuye al círculo de los Francken⁶⁴. En todo caso, la similitud de los colores, la composición, los paños y algunos personajes de dichas tablas exteriores con los del *Ecce homo* son evidentes.

Nos parece improbable que a finales de los años 70, cuando escribió sus *Reflexiones*, Ceán tuviese ya el nombre de Frutet y más específicamente el de Francisco Frutet. Todo indica que hasta poco antes del *Diccionario* no optó por esta denominación. En sus *Reflexiones* dejó caer que podría bautizar el *Ecce homo*, pero no llegó a hacerlo. Es posible que fuese consciente de que todavía había demasiados cabos sueltos en relación a la autoría de esta tabla. De hecho, la creación de Frutet fue lenta y uniendo muchas noticias diversas, dispersas y no siempre claras. Digamos que el Frutet de Ceán fue algo más que voluntarioso. En todo caso, es relevante que el *Diccionario* —no siendo una aclaración nada habitual a lo largo de sus seis tomos— nos desvele que hacía ya treinta años se había interesado por el Antonio Flores del que hablaba Palomino. ¿Era sólo una cuestión erudita o ya había detectado la existencia en Sevilla de una serie de tablas flamencas de estilo romanista, entre las que se contaba una que había comprado a su protector pero cuya calidad había sido puesta en duda por el director de la escuela de bellas artes? Resulta bastante más lógico lo segundo. De hecho, esta obra pudo ser un poderoso estímulo para crear a Frutet y dotarle de un luminoso perfil. No parece irrelevante que siempre que Ceán citó a Frutet se refiriese y ponderase el *Ecce homo* de Jovellanos, aquella tabla que le aconsejó comprar y que defendió en uno de los primeros escritos que salieron de su mano. En cierto modo, Frutet estuvo ligado desde el inicio con la propia autoridad y prestigio de Ceán.

BIBLIOGRAFÍA

- Bassegoda, Bonaventura (2002): *El Escorial como Museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra, Barcelona, Gerona, Lérida, UAM, UB, UdG, ULL, MNAC.
- Bruna, Francisco de (1778): *Oración, que en la junta general de la Escuela de las tres Bellas Artes para el repartimiento de premios, pronunció – en 14 de julio de 1778*. Sevilla: Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez y Compañía.
- Carriazo, Juan (1929): “Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila”. En: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 13, pp. 157-183.
- Caso, José Miguel (1988): “Una biografía inédita de Jovellanos: las *Memorias* de González de Posada”. En: *De Ilustración y de ilustrados*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, pp. 163-203.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1806): *Carta de – a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo: cuya vida inserta, y se describen sus obras en Sevilla*. Cádiz: Casa de Misericordia.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (2016). *Historia del Arte de la Pintura*. Oviedo: KRK. Edición de David García López y Daniel Crespo.
- Clisson, José (1982): *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Colección lithographica (1826): *Colección lithographica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII*. Madrid: Real Establecimiento lithographico, vol. I.
- Crespo, Daniel (2012): *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Madrid: Marcial Pons.
- Crespo, Daniel (2016): “Sin título”. En Santiago, Elena (coord.): *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: BNE, CEEH, pp. 71-87.

⁶⁴ Rojas-Marcos, 2012.

- Crespo, Daniel/Domenge, Joan (2013): "Jovellanos: la Ilustración, las Artes y Mallorca". En: Jovellanos (2013): *Memoorias histórico-artísticas de arquitectura*. Madrid: Akal, pp. 13-145.
- Crespo, Daniel/García López, David (2016): "Ceán Bermúdez y la *Historia del Arte de la Pintura*". En: Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Historia del Arte de la Pintura en España*. Oviedo: KKK.
- Documentos (1962): *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, San Lorenzo El Real, Imprenta del Real Monasterio, t. V, 1962.
- Fernández Duro, Cesáreo (1900): *Correspondencia epistolar de D. José de Vargas y Ponce y otros, en materias de arte*. Madrid: Real Academia de San Fernando.
- García López, David (2016a): "Más parece hecho por una sociedad de laboriosos Yndividuos, que por uno solo". En Santiago, Elena (coord.): *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: BNE, CEEH, pp. 89-105.
- García López, David (2016b): "El Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". En Santiago, Elena (coord.): *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: BNE, CEEH, pp. 211-233.
- García López, David/Crespo Delgado, Daniel (2016): "Obras crepusculares". En Santiago, Elena (coord.): *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: BNE, CEEH, pp. 269-279.
- González, Javier (1994): *Jovellanos, aficionado y coleccionista*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.
- Illán, Magdalena (2000): "La colección pictórica del conde del Águila". En: *Laboratorio de Arte*, n.º 13, 123-150.
- Jovellanos, Gaspar Melchor (1781): "Elogio de las Bellas Artes". En: *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a discípulos de las Nobles Artes...* Madrid: Joaquín Ibarra, pp. 35-102.
- Mengs, Antonio Rafael (1780): *Obras de-*. Madrid: Imprenta Real.
- Palomino, Antonio (1724): *El Museo Pictorico, y Escala Óptica. Tomo III. Parnaso Español Pintoresco Laureado...* Madrid: Viuda de Juan Garcia Infançon.
- Peeters, Natasja (2013): *Frans Francken de Oude (ca. 1542-1616). Leven en werken van een Antwerps historieschilder*. Amberes: Peeters Publishers.
- Ponz, Antonio (1772-1794): *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra.
- Portús, Javier (2012): *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid: Verbum.
- Portús, Javier (2014): "Jovellanos: una historia moral de la pintura española". En: Jovellanos (2014): *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid: Casimiro, pp. 7-41.
- Rojas-Marcos, Jesús (2012): *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Santiago, Elena (1996): "El gabinete de Ceán Bermúdez. Un capítulo en la Historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional". En Santiago, Elena y Wilson-Bareau, Juliet: *Ydioma universal. Goya en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 53-67.
- Santiago, Elena (2016): "Ceán Bermúdez, historiador del arte del grabado y coleccionista de estampas". En Santiago, Elena (coord.): *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: BNE, CEEH, pp. 137-155.
- Valdivieso, Enrique (1993): "La Pintura". En VVAA.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Galve.

Fecha de recepción: 22-X-2015

Fecha de aceptación: 12-I-2016