

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009 / TOMO XCII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE  
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES  
© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.  
IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: SERVIGRAF  
DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009 / TOMO XCII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009

ISSN 0210-4067

## CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

## CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

## DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN  
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

## SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

## ADMINISTRACIÓN

Suscripciones  
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ  
M.<sup>a</sup> EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO  
Intercambios  
MERCEDES NAVARRO DUARTE

## DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones  
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)  
Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50  
e-mail: [archivo@dipusevilla.es](mailto:archivo@dipusevilla.es)  
<http://www.dipusevilla.es>

# ARCHIVO HISPALENSE

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009

ISSN 0210-4067

## SUMARIO

### ARTÍCULOS

PÁGS.

#### HISTORIA

JUAN CARPIO ELÍAS  
Las parcelas de policultivo en la agricultura sevillana de la Edad Moderna 11-26

JUAN CARTAYA BAÑOS  
Don Francisco de Paula Cartaya y Barco: vida, actividades  
y antecedentes familiares de un clérigo ilustrado en la Sevilla del siglo XVIII 27-53

MARTA GARCÍA BUERO Y M.<sup>a</sup> SOLEDAD BUERO MARTÍNEZ  
El epitafio del Conde de Floridablanca (1728-1808) en  
el Museo Arqueológico de Sevilla 55-64

JOAQUÍN HERRERA CARRANZA  
La Federación Sanitaria de Andalucía (1916-1929). Un proyecto hispalense 65-85

ESTEBAN MIRA CABALLOS  
El padre Arellano y su *Historia de Carmona* (1628) 87-106

ANTONIO MIRA TOSCANO, JUAN VILLEGAS MARTÍN Y JUAN LUIS CARRIAZO RUBIO  
Una almenara perdida en la costa de Palos: la torre de Morla 107-125

FRANCISCO NÚÑEZ ROLDÁN  
Compromiso matrimonial, dote y ajuar femenino en  
el Bajo Guadalquivir (1513-1556) 127-139

RAFAEL M. PÉREZ GARCÍA  
La población del reino de Sevilla en 1571 y las consecuencias demográficas  
de la guerra de Granada 141-162

FELIPE PIZARRO ALCALDE  
Carmona vista a través de los jesuitas (1619-1754) 163-191

RAFAEL ROJAS ÁLVAREZ, ANTONIO RAMOS CARRILLO Y ESTEBAN MORENO TORAL  
Contribución a la historia asistencial del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla  
y la proyección a su actual labor sanitaria 193-214

JUAN M. VALENCIA RODRÍGUEZ  
La quiebra financiera de la aristocracia: el concurso de acreedores  
del estado de Feria 215-253

#### ARTE

FRANCISCO MANUEL DELGADO ABOZA  
El retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de El Pedroso, obra inédita  
de Diego López Bueno y Amaro Vázquez 257-273

M. <sup>a</sup> MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN La boda de Alfonso XIII en un biombo del Museo-Palacio de la condesa de Lebrija en Sevilla	275-288
JORGE LÓPEZ LLORET La ciudad y sus surcos. El siglo XVII en la constitución de la imagen de Sevilla	289-316
ANTONIO MARTÍN PRADAS La expulsión de la Compañía de Jesús de Osuna. El catálogo de pinturas del colegio de San Carlos el Real	317-333
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ Honras fúnebres por el Papa Benedicto XIV en la catedral de Sevilla y otros túmulos pontificios	335-359
JESÚS PORRES BENAVIDES La obra de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en el retablo mayor de Santa María de Carmona	361-384
JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ <i>San Pedro con varios santos y San Pablo con los apóstoles</i> , dos pinturas del círculo de los Francken	385-397
 <b>MISCELÁNEA</b>	
JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO Más documentos de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, relacionados con su origen abulense	401-404
 <b>RESEÑAS</b>	
BARRANTES MALDONADO, PEDRO. <i>Diálogo entre Pedro Barrantes Maldonado y un cauallero extranjero que cuenta el saco que los turcos hizieron en Gibraltar en 1540</i> POR ANTONIO CASTRO DÍAZ	407-410
FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE. <i>Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: benedictinos, dominicos, agustinos, carmelitas y basílios</i> y FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE. <i>Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, jeronimos, cartujos, mínimos, obregones, menores y filipenses</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	411-413
GARCÍA GUTIÉRREZ, FERNANDO. <i>El Arte de Japón. Lo Sagrado, lo Caballeresco y otros temas. Japón v Occidente III</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	413-415
MEDIANERO HERNÁNDEZ, JOSÉ MARÍA. <i>Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen «decana» de Sevilla</i> POR JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA	415-418
PINEDA NOVO, DANIEL. <i>Juan Ramón y el Ateneo de Sevilla</i> POR CARMEN RUIZ BARRIONUEVO	418-422
RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO. <i>Patrimonio cultural y desamortización. Marchena, 1798-1901</i> POR FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA	422-426
RODRÍGUEZ BECERRA, SALVADOR Y MACÍAS SÁNCHEZ, CLARA, COORD.: <i>El fin del campesinado. Transformaciones culturales de la sociedad rural andaluza en la segunda mitad del siglo XX</i> POR MANUEL ZURITA CHACÓN	426-431

Arte  
~





# *San Pedro con varios santos y San Pablo con los apóstoles, dos pinturas del círculo de los Francken*



JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ  
Universidad de Sevilla

**RESUMEN:** En la sevillana colección de la compañía Helvetia Seguros, antigua Previsión Española, se ubican dos obras que representan a *San Pedro con varios Santos* y a *San Pablo con los Apóstoles*. Estas pinturas fueron atribuidas al inexistente pintor flamenco Francisco Frutet y se encontraban, probablemente, junto con el retablo de la *Adoración de los Reyes* que fue realizado para el antiguo Convento de la Merced Calzada de Sevilla por Frans Floris y Hiérosme Francken. En el presente artículo atribuimos estas dos tablas al círculo de la dinastía artística flamenca de los Francken basándonos en sus características pictóricas y estilísticas.

**PALABRAS CLAVE:** Arte del Renacimiento, Pintura flamenca, Siglo XVI, Sevilla, Francken.

**ABSTRACT:** In the Sevilla collection of the company Helvetia Insurance, before Previsión Española, are placed two works which representing to *San Pedro with various saints* and to *San Pablo with the Apostles*. These paintings were attributed to the non-existent Flemish painter Francisco Frutet and were probably with the altarpiece of the *Adoration of the Kings* which was done for the old Convent of the Merced Calzada of Sevilla by Frans Floris and Hiérosme Francken. In this article we attach these two works to the circle of this Flemish artistic dynasty and we are based on their pictorial and stylistic characteristics.

**KEY WORDS:** Renaissance Art, Flemish painting, Sixteenth century, Sevilla, Francken.

En la sevillana colección de la compañía Helvetia Seguros, antigua Previsión Española, se ubican dos obras que representan a *San Pedro con varios Santos* y a *San Pablo con los Apóstoles* (Figs. 1 y 2). Estas pinturas fueron atribuidas al inexistente pintor flamenco Francisco Frutet y se encontraban, probablemente, junto con el retablo de la *Adoración de los Reyes* que fue realizado para el antiguo Convento de la Merced Calzada de Sevilla por Frans Floris y Hiérosme Francken<sup>1</sup>. Tras un largo periplo por conventos,

---

1. Para la inexistencia de Francisco Frutet y la atribución de la tabla de la *Adoración de los Reyes* del Convento de la Merced Calzada de Sevilla, hoy en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, véase ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, «La inexistencia del pintor Francisco Frutet», en *Laboratorio de Arte*, Sevilla, n.º 20, 2007, pp. 95-110.

palacios y colecciones privadas de Sevilla y Cádiz, presentamos estas dos obras flamencas, prácticamente desconocidas, relacionándolas con la producción de la dinastía de los Francken.

Se trata de dos tablas de formato rectangular, de gran tamaño, ya que miden 2,43 x 1,21 m. En ellas se representan todos los personajes de cuerpo entero, en diferentes posiciones y actitudes y a tamaño natural. Las medidas de las pinturas, así como la distribución y disposición de las figuras en el espacio, hacen más que probable su integración en un conjunto mayor.

En la pintura que representa a *San Pedro con varios Santos* se muestra un grupo numeroso y abigarrado de figuras, de entre las cuales se aprecian los rostros de siete de ellas (FIG. 1). De izquierda a derecha, aparece en primer lugar el rostro cabizbajo de una santa que lleva en la cabeza un tocado blanco. A continuación se muestra a Santa Catalina de Alejandría, quien viste una túnica verde con las mangas blancas y labor de brocatel dorado a base de grecas a modo de fimbria. También lleva un manto amarillo sobre el hombro izquierdo. Se recoge el pelo con una diadema puntiaguda con apariencia de corona, en alusión al origen noble de su familia. La santa porta los símbolos del martirio que la identifican, es decir, la rueda en el suelo y la espada con la que fue decapitada en su mano derecha.

A continuación se aprecia únicamente la tonsura de un santo, presumiblemente San Francisco de Asís. Posteriormente está San Jerónimo, del que se representa solamente la mitad de su rostro, pero que se identifica por la capa y el capelo cardenalicio<sup>2</sup>. Delante de él está un santo que porta tiara papal y un báculo con la cruz papal de tres travesaños. Por su apariencia de venerable anciano, con el rostro barbado, se trata probablemente de San Gregorio Magno. Tras él se entrecruzan las siluetas de otras mitras que aluden a otros santos que alcanzaron dicho rango eclesiástico. Probablemente, uno de ellos sea San Ambrosio, obispo de Milán y, asimismo, Padre y Doctor de la Iglesia Católica, al igual que los citados santos Jerónimo y Gregorio Magno.

Delante del grupo, en el primer plano de la composición, se halla San Pedro, representado con los rasgos físicos tradicionales de su iconografía y con las llaves de las puertas del cielo en su mano derecha. Lleva dos, aludiendo a la del cielo y de la tierra, que simbolizan el poder de atar y desatar, de absolver y de excomulgar. Además, están juntas, ya que la facultad de abrir y de cerrar es una sola<sup>3</sup>. Lleva una túnica verde y un

2. La presencia del capelo procede de una tradición errónea originaria del siglo IX. Verdaderamente, en la época en la que vivió San Jerónimo (h. 340-420) el título cardenalicio aún no estaba constituido y, además, el capelo rojo no se usó hasta 1245. En Arte, la aportación de este símbolo iconográfico a la figura de San Jerónimo comienza a usarse a partir del siglo XIV. Su verdadero sentido puede ser la ayuda y servicio que, como secretario, prestó al papa Dámaso o bien un símbolo sobre la vida contemplativa dedicada al sentimiento religioso ordenado por el estudio teológico. (RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2.ª edición de 2001, tomo 2, Vol. 4, p. 144).

3. RÉAU, Louis, *Ob. cit., Iconografía de los Santos. De la P a la Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2.ª edición de 2002, tomo 2, vol. 5, pp. 50-51.



FIG. 1. Círculo de los Francken. *San Pedro con varios Santos*. Década de 1570.  
Óleo sobre tabla. 2,43 x 1,21 m. Sevilla. Colección Helvetia Seguros. Sala de juntas.

manto rojo por encima, ambas prendas con decoración de grecas en los bordes. Su actitud, en primera posición, es la de llevar o guiar a los santos situados tras él hacia el centro de la acción.

A su izquierda se sitúa un santo joven llevando un libro en la mano. ¿San Juan? Podría ser, si se tiene en cuenta que, aunque apóstol y por ello debería estar representado en la otra tabla, se incluiría aquí por su labor como Evangelista. En la iconografía cristiana, el otro apóstol representado joven y con un libro en la mano es Santiago el Menor, aunque este santo también porta en ocasiones un bastón de junco o palo de batanero<sup>4</sup>. Creemos que éste puede identificarse con el individuo que se encuentra de espaldas en la parte derecha de la otra pintura. Junto a esta figura se encuentra otro santo, provento y también barbado.

Todos los individuos se dirigen hacia la derecha a excepción de San Jerónimo y el santo situado en la parte derecha de la composición, quienes miran hacia el frente. El grupo se inserta en un escenario prácticamente neutro, con un terreno pedregoso y un fondo realizado a base de nubes grises, marrones y negras en el que parece apreciarse el perfil de dos grandes columnas en la parte izquierda.

La otra pintura representa a *San Pablo y los Apóstoles* (FIG. 2). La disposición y la distribución de los personajes en la obra son idénticas a su tabla compañera, sólo que a la inversa. En esta obra aparece también un conjunto de figuras muy abigarradas, de las que pueden apreciarse ocho cabezas. De todas ellas, las cuatro situadas a la derecha, entre las que se encuentra el mencionado Santiago el Menor con el junco, tienen los rasgos físicos y las actitudes propias de los modelos y los prototipos romanistas que Frans Floris (Amberes 1519/1520-1571), su obrador, así como sus discípulos y seguidores difundieron por toda Europa a partir del último tercio del siglo XVI.

Al igual que San Pedro en la pintura anterior, San Pablo se muestra adelantado respecto al grupo, al que guía, en el primer plano de la composición y en el centro de la misma. Lleva la espada que lo identifica por su martirio, muerte que pudo elegir gracias a su condición de ciudadano romano, y un manto marrón sobre una túnica azul marino<sup>5</sup>. Detrás de San Pablo, a su derecha, se encuentra un santo apóstol imberbe con un hacha en la mano. Puede tratarse o bien de San Mateo, que es representado con este arma que a veces es una albarda o una pica, en lugar del ángel tetramorfo en alusión a su condición de evangelista, o bien de San Matías, apóstol elegido para sustituir a Judas que aparece normalmente con este símbolo iconográfico.

El fondo de la composición es también similar al de *San Pedro con varios Santos*. En esta ocasión se aprecia con mayor nitidez la presencia de las dos columnas, junto con las nubes grisáceas sobre las cabezas de los santos. La imagen conjunta de las dos pinturas (FIG. 3) pone de manifiesto la similitud de su composición, la homogeneidad

4. *Ibidem*, p. 185.

5. *Ibid.*, p. 11.



FIG. 2. Círculo de los Francken. *San Pablo con los Apóstoles*. Década 1570. Óleo sobre tabla. 2,43 x 1,21 m. Sevilla. Colección Helvetia Seguros. Sala de juntas.

en la distribución de las figuras y del espacio pictórico, así como la equivalencia respecto al tratamiento expresivo, técnico y cromático.

La iconografía de ambas obras es muy significativa. Indudablemente, ambas están concebidas de forma pareja y se integran en un mismo conjunto. San Pedro y San Pablo liderando y destacándose en cada una de las tablas como fundamentos de la Iglesia. En el caso del primero, capitanea a un conjunto de santos, de los que se identifican con seguridad a dos Doctores de la Iglesia (el individuo de la mitra del fondo puede tratarse de San Ambrosio, siendo por tanto el tercero identificado) y a Santa Catalina de Alejandría. Esta personalidad, aunque de manera no oficial, ha sido considerada también como doctora gracias a su sabiduría y a sus conocimientos teológicos que le permitieron vencer, en torneo filosófico, a los cincuenta doctores de Alejandría. Son, por tanto, santos que interpretan la palabra de Cristo.

En este sentido, la presencia de San Pedro delante de éstos queda justificada, ya que, como primer Papa de la cristiandad, tiene la potestad de legitimar y de actuar como árbitro ante las escrituras de estos santos. Es el que tiene la llave para abrir o cerrar la validez de los textos sagrados en la Iglesia Católica, sobre todo tras el Concilio de Trento, momento en el que su figura se revalorizó desde el punto de vista iconográfico, adquiriendo un papel con mayor protagonismo.

Frente a la palabra interpretada está la palabra escrita y revelada a los Apóstoles a través de los Evangelistas. La figura de San Pablo, como apóstol de los gentiles, es decir de los pueblos paganos, consolida el factor de predicación y difusión del Evangelio tras la pasión y muerte de Jesucristo. Marca la ruta de la predicación fuera del pueblo judío, ya que fue el santo que llevó la religión cristiana más allá del mundo griego y el romano. Su conversión al cristianismo le hizo pasar de perseguidor a celador de Cristo y su vocación misionera constante y siempre activa le llevó desplazarse por Damasco, Antioquia, Jerusalén, Chipre, Grecia y Roma. Así, convirtió a Jesús de Rey de los judíos en Salvador del Mundo. Por ello, es considerado por los Doctores de la Iglesia como la boca de Cristo y el heraldo de la fe y asimilado por la teología como discípulo del Mesías y post-apóstol a pesar de no haber conocido a Jesús<sup>6</sup>. De esta manera, su presencia delante de los apóstoles queda suficientemente justificada, pues es un baluarte de la difusión de la palabra del Nuevo Testamento.

Respecto a su composición, ambas pinturas siguen modelos tradicionales en este tipo de representación pictórica, perteneciente a un conjunto mayor, bien como puertas de un tríptico, o bien como tablas laterales de un retablo. Frecuentemente, como se refleja en estas tablas, los santos principales suelen aparecer en el primer plano de la composición y de manera destacada, acompañando o dirigiéndose hacia la escena principal. Este esquema compositivo fue realizado mayoritariamente en Amberes du-

---

6. *Ibid.*, pp. 6-23.

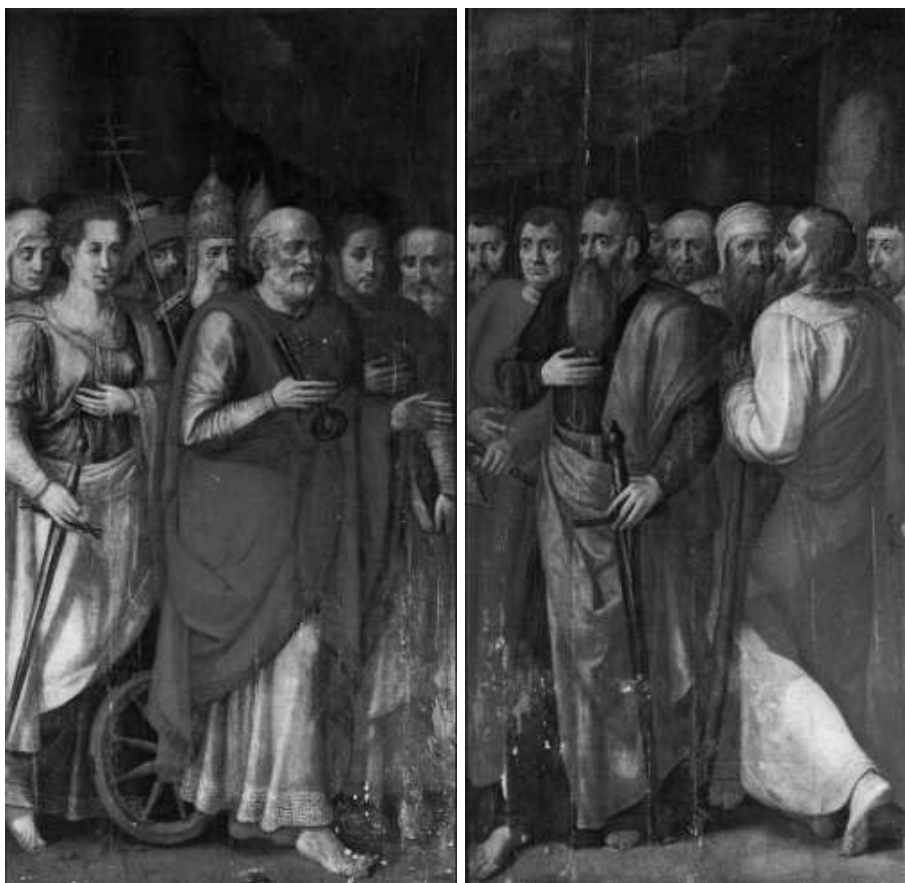


FIG. 3. Círculo de los Francken. *San Pedro con varios Santos* y *San Pablo con los Apóstoles*. Década de 1570. Óleos sobre tabla. 2,43 x 1,21 m. cada una. Sevilla. Colección Helvetia Seguros. Sala de juntas.

rante el último tercio del siglo XVI para las capillas o iglesias que poseían las cofradías o gremios de dicha ciudad.

En este sentido, en nuestra opinión, *San Pedro con varios Santos* y *San Pablo con los Apóstoles* son dos pinturas flamencas de estilo romanista, muy acorde con lo que se realizaba en los últimos treinta años del Quinientos en los medios antuerpienses, concretamente en el círculo del pintor Frans Floris. Sus prototipos y modelos fueron difundidos posteriormente por su obrador, gracias a unos procesos artísticos de ejecución de pinturas que funcionaban a un nivel comercial, casi industrial, cuya rapidez y expansión facilitaron la presencia de este tipo de obras en toda Europa. En el taller de Floris se educaron múltiples pintores que, en la mayoría de los casos, se convirtieron en epígonos y continuadores del maestro antuerpiense, cuya influencia ha sido siem-



pre citada y manifestada, aunque existan opiniones de especialistas que no comparten del todo esta afirmación<sup>7</sup>. Al parecer, según Karel van Mander al hablar del taller de Fran Floris:

*On voyait venir se mettre en apprentissage chez lui les mieux doués, ceux qui, dès longtemps, avaient été chez d'autres faire leurs études et étaient rompus à la pratique. Un jour, certains de ses anciens élèves, causant entre eux, rappelaient les noms de plus de cent vingt artistes qui avaient passé par son atelier.*<sup>8</sup>

Entre esos algo más de ciento veinte pintores, discípulos y colaboradores, quienes fundamentalmente se dedicarían a realizar cuadros de altar, se encuentran figuras tan importantes del panorama pictórico flamenco del último tercio del siglo XVI como Crispiaen van der Broeck, Frans Pourbus I, Adriaen Thomas Key, Jacob de Backer, Otto Vaenius o Martin de Vos<sup>9</sup>. Y entre ellos, la dinastía de los Francken, familia artística con cuyo ambiente pictórico vinculamos las dos tablas de la colección sevillana.

De esta familia destacan, fundamentalmente, tres pintores del siglo XVI y uno de la centuria siguiente. Del *Cinquecento* son importantes los hermanos Hiérosme Francken (Hérenthals, 1540-París, 1610), Frans Francken I o el Viejo (Hérenthals, 1542-Amberes, 1616) y Ambroise Francken (Hérenthals, 1544-Amberes, 1618). Son los tres miembros de esta dinastía que pueden ser agrupados entre los pintores pseudoclásicos, según Puyvelde, de finales del Quinientos que trabajan en Amberes<sup>10</sup>. Son hijos de Nicolas Francken, artista de modesta calidad oriundo de Hérenthals, quien trabajó en esa ciudad antes de trasladarse a Malinas primero y a Amberes después, localidad en la que murió en 1596<sup>11</sup>. Más conocido por la labor artística de sus tres hijos, sus nietos también fueron destacados pintores durante la etapa barroca. De ellos es digno de mencionar a Frans Francken II o el Joven (Amberes, 1581-1642), hijo de Frans Francken I o el Viejo.

Tanto Hiérosme como Frans y Ambroise se formaron en el obrador antuerpiense de Frans Floris, del que fueron discípulos. Las analogías compositivas y estilísticas de sus respectivas obras con las pinturas de Floris confirman la relación artística con la producción heredada del arte del maestro. Estos modelos compositivos y sus arquetipos se repiten y aparecen en diversas obras de Floris, así como en las figuras de las tablas sevillanas. Así, el rostro cabizbajo de la santa que lleva en la cabeza un tocado blanco en la tabla de *San Pedro con varios Santos* es un modelo muy repetido por este taller y por sus seguidores. Del mismo modo sucede, como se mencionó anteriormen-

7. PUYVELDE, Leo van, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, París, Elsevier, 1962, p. 341.

8. MANDER, Karel van, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, París, Les Belles Lettres, 2001 (2.ª edición de 2002), vol. I, p. 228.

9. PHILIPPOT, Paul, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XVe-XVIe siècles*, París, Flammarion, 1994, p. 234.

10. PUYVELDE, Leo van, *Ob. cit.*, p. 397.

11. *Ibidem*.

te, con los cuatro apóstoles situados a la derecha de la composición en *San Pablo y los Apóstoles*. Todos ellos siguen muy de cerca los rasgos físicos y las actitudes propias de los modelos y los prototipos romanistas del maestro de Amberes. Entre ellos, la posición y el gesto del supuesto Santiago el menor está muy reproducido en la pintura de Floris y sus seguidores y colaboradores cerrando su composición<sup>12</sup>.

Por ello, creemos que estas obras del círculo de este maestro antuerpiense corresponden al quehacer y al entorno artístico de los pintores pertenecientes a esta dinastía. Es difícil aproximarse a la ejecución de alguno de los hermanos en concreto, por varias razones. En primer lugar, las dos piezas entran dentro del sentido más tradicionalista del arte del último tercio del siglo XVI llevado a cabo por Frans Francken I<sup>13</sup>. En segundo, también está cercano al quehacer de Hiérosme Francken, pues el estilo de este pintor es más duro y menos delicado que el de Frans Francken I, lo que le lleva a realizar obras de menor sensibilidad artística. Así, sus figuras son menos dinámicas, de gestos más hieráticos, siendo más simétrica su disposición en el espacio pictórico. Su dibujo es de ejecución más dura y los tipos físicos de estas dos tablas tienen más relación con las obras conocidas de este autor, como el propio tríptico de *La Adoración de los Reyes*, obra de Floris que se encontraba en el Convento de la Merced y cuya finalización fue llevada a cabo por el mismo Hiérosme Francken<sup>14</sup>. Aunque, finalmente, Ambroise Francken es, sin embargo, el más dado y preparado de los tres a las grandes composiciones o pinturas de gran formato<sup>15</sup>.

Con todo ello, y a pesar de no poder vincular específicamente la autoría de las pinturas con ningún maestro de esta dinastía en particular, creemos que las tablas de *San Pedro con varios santos* y *San Pablo y los Apóstoles*, son, no obstante, dos piezas relevantes dentro del panorama pictórico flamenco del siglo XVI en Andalucía. Los rasgos estilísticos y formales relacionan indudablemente a estas dos piezas con el ambiente romanista de los Francken. Sin embargo, el pronunciado hieratismo y la contención de las figuras, que acusan una evidente falta de dinamismo, así como la dureza de algunos de los rostros y manos, las alejan de la mano de algún pintor de esta familia. Es por ello

12. Véase, por ejemplo, la misma figura en *La Circuncisión* que perteneció al retablo de la *Adoración de los Reyes* del Convento de la Merced Calzada de Sevilla (reproducida en ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, «Identificación y vinculación de dos obras de Frans Floris con el Convento de la Merced Calzada de Sevilla», en *Temas de Estética y Arte*, n.º XXIII, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2009, fig.2, p. 250. También aparece en algunas de las mejores pinturas de Frans Floris como *La Adoración de los pastores*, de hacia 1556-1568 (óleo sobre tabla, 2,49 x 1,93 m.) del Museo de Bellas Artes de Amberes.

13. PUYVELDE, Leo van, *Ob. cit.*, p. 398.

14. Para más información véase AUZAS, Pierre Marie, *Hiérosme Francken dit Franco peintre du roi Henri III et du roi Henri IV*, Bruselas, 1968.

15. PUYVELDE, Leo van, *Ob. cit.*, p. 399. Aunque, por el estilo, las tablas son vinculables con el pincel de Hiérosme, este artista fue más proclive a los cuadros de salón pensados para interiores burgueses que tuvieron un gran éxito en Francia.

que podemos ubicarlas en su círculo próximo. Estas obras pueden ubicarse, cronológicamente hablando, hacia la década de los años setenta del Quinientos.

Son, aproximadamente, los mismos años en los que se fechan las pinturas que componen el *Tríptico del Calvario* de Frans Francken I que se conserva, precisamente, en Sevilla, en su Museo de Bellas Artes<sup>16</sup>. Al igual que el tríptico, las tablas de la colección Helvetia son, asimismo, obras flamencas de importación. Por estos años, el comercio artístico entre Flandes y España se intensificó, dando como resultado la presencia en este país de numerosas obras del último tercio del siglo procedentes, en su mayoría, de Amberes, ciudad que había sido incorporada de nuevo para la corona hispánica en 1585 tras largos años de asedio. En el caso de las pinturas sevillanas, su destino original fue, probablemente, el Convento de la Merced Calzada de Sevilla.

Decimos 'probablemente' puesto que no aparecen citadas en ninguno de los documentos y testimonios más antiguos que se conservan sobre el patrimonio de este convento sevillano. Éstos son la *Relación de la fundación y antigüedad del real convento de nuestra Señora de la Merced en la noble ciudad de Sevilla* de Fray Juan Guerrero, del siglo XVII<sup>17</sup>, y la conocida *Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redempzion de Cautivos de esta ciudad de Sevilla*, de 1732<sup>18</sup> aunque inspirada en documentos anteriores<sup>19</sup>.

El testimonio más antiguo que menciona las tablas es de 1844 y fue recogido por José Amador de los Ríos en su *Sevilla Pintoresca*. El escritor, al hablar de las obras atribuidas al inexistente Francisco Frutet que se encontraban en la galería de sir Julian Williams, vicedónsul de la reina de Inglaterra y gran coleccionador de pinturas, dice lo siguiente:

De este célebre artista, á quien tanto debe la escuela sevillana, posee el señor Williams varias tablas de grandes dimensiones, que representan la Adoración de los Reyes, la Presentación

16. Frans Francken I. *Tríptico del Calvario*. Hacia 1581-1585. Óleos sobre tabla. *Camino del Calvario* (anverso) y *Virgen con el Niño* (reverso), 3,05 x 1,34 m.; *Calvario*, 2,85 x 2,82 m.; *Descendimiento* (anverso) y *San Bernardo* (reverso), 3,05 x 1,38 m. Sevilla. Museo de Bellas Artes (invent. n.º 58).

17. GUERRERO, Juan, *Relación de la fundación y antigüedad del real convento de nuestra Señora de la Merced en la noble ciudad de Sevilla*, Biblioteca Nacional, Madrid, mss. 2.441, «Documentos relativos a diversos conventos de la Orden de la Merced», n.º 29, fols. 168-191.

18. *MEMORIA de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redempzion de Cautivos de esta ciudad de Sevilla. Se hizo año de 1732*, Sevilla, Archivo Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla, Ms. 85 - 4 - 9. Es copia de 1785. También existe un ejemplar sin fechar aunque posterior, ya que es una copia casi exacta de la anterior (Archivo Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla, Ms. 59 - 6 - 13).

19. Véase VÁZQUEZ, Luis, «Pintura y escultura del convento grande de la Merced de Sevilla en 1730», en *Revista Estudios*, año LIV, nros. 200-201, 1998, pp. 191-208.

al templo y la Circuncisión<sup>20</sup>. Todas estas producciones abundan en bellezas de estilo y de dibujo, dignas de notarse detenidamente. Pero a pesar de esto se advierte en ellas que no había llegado Frutet á poseer la deliciosa arte de la pintura con la perfeccion que demostró en las tablas que describimos menudamente al hablar del Museo sevillano<sup>21</sup>. –Hay buenas cabezas, escelentes paños y ricos accesorios; pero falta en ellas ese *quid divinum* alma de las artes de imitacion, que llegó á poseer mas adelante el pintor flamenco. –También se atribuye á Francisco de Frutet otra tabla que figura á San Pedro y San Pablo, cuyas cabezas estan egecutadas con mucha verdad y esmeradamente concluidas.<sup>22</sup>

Aunque Amador no cite el lugar de procedencia de todo este conjunto y haga mención a una única tabla en la que se encontraran ambos personajes, es seguro, según los testimonios y documentos posteriores que ahora se expondrán, que se refiere a las pinturas que hoy se ubican en la colección Helvetia de Sevilla<sup>23</sup>. Así lo demuestra, en 1848, el interesante y personal escrito de William Stirling-Maxwell, quien en su *Annals of the Artists of Spain* escribió:

Pero de las pocas obras existentes de Frutet las mejores son las que estuvieron un tiempo en el Convento de la Merced, y hoy día en la colección de Don Julian Williams, Cónsul Británico en Sevilla. Se trata de un gran panel central de altar, con figuras del tamaño del natural, que representa la Adoración de los Tres Reyes, destacable por la variedad y el gran acabado de sus cabezas; y cuatro puertas o alas, en las que están pintados la Presentación de nuestro Señor en el Templo, su Circuncisión, un grupo de Apóstoles –entre quienes San Pablo está en pie el primero con su enorme espada– y un grupo de mitrados eclesiásticos y sacerdotes, excelentes pinturas, de las que las dos últimas están algo marcadas por una ejecución dura y la monótona posición de las manos.<sup>24</sup>

20. Se trata, junto con otros *dos evangelistas*, de las tablas que Ceán Bermúdez había atribuido a Francisco Frutet en su *Diccionario* (CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. II, pp. 140-141). Verdaderamente fueron realizadas por Frans Floris y terminadas por Hiérosme Francken en 1571 a la muerte de aquél. La *Adoración de los Reyes* (2,30 x 2,33 m. Invent. n.º 2.786) se encuentra actualmente en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas junto con los evangelistas que citaba Ceán, cuatro y no dos, *San Mateo y San Marcos* (2,20 x 1,15 m.) y *San Lucas y San Juan* (2,25 x 1,17 m.), a modo de puertas de retablo. La *Circuncisión* (2,16 x 1,02 m.) y la *Presentación en el Templo* (2,16 x 1,02 m.) han sido identificadas con las que se encontraban en el Oratorio de Londres y de las que hoy día sólo se conserva una, puesto que la *Presentación* fue robada en 1983 (véase ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, *Ob. cit.*, 2009, pp. 509-531).

21. Se refiere a las tablas que componen el *Tríptico del Calvario*, obra de Frans Francken I, y que fueron asimismo atribuidas por Ceán Bermúdez a la figura de Francisco Frutet (CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Ob. cit.*, vol. II, pp. 142-143). Posteriormente fueron adscritas con acierto por Bruyn a la producción de Francken, el Viejo (BRUYN, Josua, «Francisco Frutet or François I Francken?» en *Jaarboek Koninklijke Museum voor Schone Kunsten*, Amberes, 1962-1963, pp. 62-73).

22. AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla Pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, p. 474.

23. La misma información está también recogida en ÁLVAREZ MIRANDA, Vicente, *Glorias de Sevilla*, Sevilla, 1849, p. 147 y MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Andalucía. Sevilla*, Madrid, 1845-50, p. 311.

24. STIRLING-MAXWELL, William, *Annals of the Artists of Spain*, Londres, pp. 125-126.

Las palabras de Stirling-Maxwell, quien estuvo físicamente en la colección de Williams y vio por tanto las pinturas, demuestran que las tablas son las que citaba Amador, aunque en número de dos y no una, y que, además, proceden efectivamente del Convento de la Merced Calzada de Sevilla. Por ello mismo, es probable que formara conjunto con alguno de los retablos existentes en el hoy ex convento mercedario sevillano o junto a las piezas que también se encontraban en la colección del sir inglés<sup>25</sup>.

Todo este lote, atribuido a Frutet tanto por Amador como por Stirling-Maxwell, salió del convento mercedario sevillano en 1805 al ser vendido a un comerciante llamado Vicente Martínez Gómez<sup>26</sup>, quien a su vez las vendería posteriormente a sir Julian Williams. Tras la disolución de la colección del vicecónsul de su majestad británica, los cuadros atribuidos entonces a Francisco Frutet pasaron a formar parte de diversas colecciones<sup>27</sup>. En el caso de las tablas *San Pedro con varios santos* y *San Pablo y los Apóstoles* es probable que de ahí pasaran directamente a la colección pictórica que los Duques de Montpensier tenían en el Palacio de San Telmo de Sevilla. Así, casi con toda seguridad, son las que aparecen recogidas con la misma atribución con los números ciento cuarenta y nueve y ciento cincuenta del *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, realizado en 1866<sup>28</sup>.

En este documento se mencionan como dos óleos sobre tabla de ocho pies de alto y cuatro de ancho (lo que se corresponde aproximadamente con las medidas de las pinturas que presentamos) y titulados *Un grupo de Apóstoles* y *Un grupo de Apóstoles y otros Santos*. Además de eso se dice que fueron: «Pintados los dos grupos para el Altar mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced de Sevilla»<sup>29</sup>.

A pesar de no estar de acuerdo con la afirmación de que los cuadros fueran pintados para el altar mayor de la iglesia conventual (pues no aparecen citados ni por Fray Juan Guerrero, ni por la *Memoria* al citar el altar mayor, así como tampoco en los

25. Como se dijo anteriormente, José Amador de los Ríos fue el primero en citar las dos pinturas, encontrándose en ese momento en la colección de sir Julian Williams. Ceán Bermúdez fue el primer escritor en citar las tablas que componían el retablo de la *Adoración de los Reyes*, ya que Antonio Ponz se limitó a seguir lo dicho por la *Memoria* citada anteriormente, dando paso a la creación de la figura de Francisco Frutet. Ceán no nombra en ningún momento las obras que presentamos. Es imposible saber si ya por esas fechas se encontraban en el Convento de la Merced formando parte de algún otro retablo o, por el contrario, formaron parte del de la *Adoración* y el tratadista no lo mencionó en su *Diccionario*. Lo que sí es seguro es que, por el propio testimonio de Ceán, el retablo estaba desmembrado, ya que las tablas estaban diseminadas por las estancias del convento (CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Ob. cit.*, vol. II, p. 142).

26. PORTELA SANDOVAL, Francisco, «Nuevas adiciones al *Diccionario de Ceán Bermúdez*», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, vol. XLII, 1976, pp. 368-369.

27. Véase ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, *Ob. cit.*, 2007 y 2009.

28. *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866, p. 44.

29. *Ibidem*.

trabajos de investigación realizados sobre los Ribas<sup>30</sup>), los datos aportados por este catálogo son suficientes como para identificar las tablas con las de la colección Helvetia. Asimismo, también aparecen mencionadas poco después por Gómez Zarzuela<sup>31</sup>, Antonio de la Banda<sup>32</sup> y en el trabajo que sobre la colección pictórica de los Montpensier realizó Ángel Rodríguez Rebollo<sup>33</sup>, siempre con la atribución a Francisco Frutet.

En algún momento posterior pasaron a las posesiones que esta familia tenía en Sanlúcar de Barrameda, exactamente al Palacio Real de don Alfonso de Orleans<sup>34</sup>. Tras la muerte del entonces Infante en los años sesenta del pasado siglo XX, Rafael Atienza y Medina, marqués de Salvatierra y testamentario del mismo, adquirió las pinturas para la colección de la Previsión Española. De Sanlúcar de Barrameda fueron, pues, a la primitiva sede de esta compañía en la calle Orfila de Sevilla, hoy Ateneo de dicha ciudad. En 1992 recalaron, finalmente, en el edificio de Rafael Moneo de la misma empresa situado en el sevillano Paseo de Colón, en cuya Sala de Juntas se conservan hasta la fecha de hoy.

Como se ha ido relatando, desde que las pinturas fueran sacadas del convento de la orden de la Merced, los diferentes autores y publicaciones citados las han considerado como obras del inexistente Francisco Frutet. En nuestra opinión se trata, como ya dijimos, de dos tablas relacionadas con el círculo de los Francken y con la pintura que se llevaba a cabo en los talleres de la ciudad de Amberes durante el último tercio del siglo XVI influenciados por el arte de Frans Floris. Son dos obras de una decente calidad que, sin embargo, ocupan un puesto digno en el conjunto de ejemplares flamencos que se encuentran en Sevilla. Por ello, es motivo de satisfacción para el historiador del Arte encontrar piezas de este periodo histórico y artístico dentro de un patrimonio cada vez más completo y perteneciente a una ciudad de riqueza inagotable.

---

30. GUERRERO, Juan, *Ob. cit.*, fol. 174; *MEMORIA de las admirables pinturas... 1732*, p. 1 y véase DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa., *Felipe de Ribas: escultor (1609-1648)*, Sevilla, 1985, Diputación Provincial y *Los Ribas: un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, 1985, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

31. GÓMEZ ZARZUELA, Manuel, *Guía de Sevilla, su provincia*, Sevilla, 1865-1896, p. 122.

32. DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, «La Corte sevillana de los Duques de Montpensier» en MURO OREJÓN, Antonio, *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Sevilla, 1979, vol. I, p. 293.

33. RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, 2005, Fundación Universitaria Española, pp. 80 y 104.

34. Allí fueron fotografiados en 1926, ya que esta información se desprende de los datos que sobre las pinturas recoge el Instituto Amatller de Arte Hispánico. Negativos C 47.528 y C 47.525.