

UNA MONOGRAFIA PER UN PITTORE INESISTENTE DEL RINASCIMENTO

Jesús Rojas-Marcos González

El *Diccionario de la lengua española*, en su vigésimo tercera edición, define la voz «Monografía» de la siguiente forma: «Descripción y tratado especial de determinada parte de una ciencia, o de algún asunto en particular»¹. En efecto. En líneas generales, una monografía trata sobre un tema específico, tiene un carácter informativo y se basa en la recolección de datos, que se ordenan y analizan para extraer de ellos una serie de conclusiones. Estas características se pueden aplicar también a las tesis, tesinas, estudios y artículos científicos. Pero, en particular, una monografía es una investigación escrita, personal y breve sobre un asunto preciso. En ella se describe lo que otros han escrito acerca de esa materia a través de una amplia revisión bibliográfica y, además, se aportan críticas e ideas propias. Aunque no exige la aportación de resultados novedosos, se espera que el autor ofrezca un nuevo enfoque sobre algo conocido².

Todo lo reseñado líneas atrás justifica que las monografías hayan tenido un protagonismo relevante en el desarrollo de los estudios de Historia del Arte como disciplina humanística. Sin embargo, parece ser que su número ha disminuido en los últimos años. Y lo ha hecho a favor de la publicación de catálogos de exposiciones donde, casi siempre de forma colectiva, se estudia el tema de la muestra desde distintos puntos de vista y se comentan por extenso las obras de arte expuestas en el evento. De inmediato surgen una serie de interrogantes para los historiadores del arte: ¿Tiene aún la monografía validez científica?, ¿tiene un uso didáctico o bien se prioriza su realización en función del mundo del mercado y de las editoriales? Estas fueron algunas de las cuestiones puestas sobre la mesa, el 21 y 22 de junio de 2017, en el congreso internacional e interdisciplinar *Monografía ancora? Casi di studio, intrecci con la ricerca, l'editoria, il mercato, la didattica*, coordinado por la profesora Marinella Pigozzi en el Dipartimento delle Arti de la Universidad italiana de Bolonia.

En el presente trabajo defendemos la utilidad científica de la monografía en los estudios actuales de Historia del Arte. Creemos, además, que dicha validez podría contribuir a que tuviera un uso didáctico e, incluso, a suscitar el interés económico del mercado editorial. Y adoptamos tal postura teniendo en cuenta el 'estado de la cuestión' en las investigaciones sobre Arte Moderno en Andalucía. Para ello, sostenemos nuestra opinión exponiendo un caso

¹ <http://dle.rae.es/?id=PgDzGvq> [consulta: 01/07/2017].

² MAURICIO FAU, *Cómo hacer una monografía*, Buenos Aires, La Bisagra, 2011, pp. 9-10.

muy especial: la monografía de Francisco Frutet, un supuesto pintor flamenco activo en Sevilla a mediados del siglo XVI. En 2012 tuvimos la fortuna de realizar esta publicación sobre dicho fenómeno historiográfico, en el que demostrábamos la inexistencia de esta figura artística (fig. 1)³. Es más, de no ser por la realización de una monografía, no habiéramos podido argumentar con solvencia y amplitud un asunto tan complejo y delicado. Con ello intentaremos subrayar la validez que todavía conserva este tipo de trabajos académicos.

La vida literaria de Francisco Frutet

Como cualquier mito o leyenda, la historia de Francisco Frutet se basa en hechos reales, aunque interpretados erróneamente desde un principio. En las páginas del *Arte de la Pintura* (1649), Pacheco aludió a un Francisco Flores, refiriéndose al pintor amberino Frans Floris⁴. Sin embargo, el primero en configurar el germen del artista que nunca existió fue Antonio Palomino. En su *Museo Pictórico* (1724) incluye entre los pintores flamencos que trabajaron en España a Antonio Flores, maestro que según él fue compañero de Pedro de Campaña y murió joven en Sevilla hacia 1550, dejando obras eminentes⁵.

Poco después vuelve a aparecer en la *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*. En este documento se detallan las distintas pinturas que se encontraban en el cenobio hacia 1730. El ejemplar que utilizamos es una copia de 1785. Sobre nuestro artista se cita el nombre de un tal «Juan Frutet, o de Flores (que así se llamaron en España) flamenco de gran crédito en el arte», como autor de un retablo cuya tabla central representa la *Adoración de los Reyes*. Además, en una glosa se especifica que «Palomino le llama Antonio pero será Juan» (fig. 2)⁶.

Hasta el momento, se trata de la primera vez que aparece en documento alguno el apellido Frutet. ¿De dónde extraería el autor de la *Memoria* tan extraña denominación que no tiene una raíz flamenca? También es ahora cuando se le atribuye al artista una obra concreta. Por otra

³ J. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2012.

⁴ FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001, p. 522.

⁵ ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado* (1724), Madrid, Aguilar, 1947, p. 775.

⁶ Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, *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, copia de 1785, ms. 59-3-29, pp. 2 y 7.

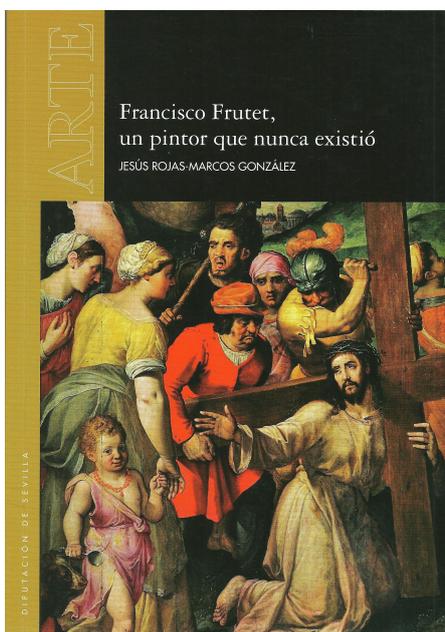


Fig. 1, portada de la monografía *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*, 2012.

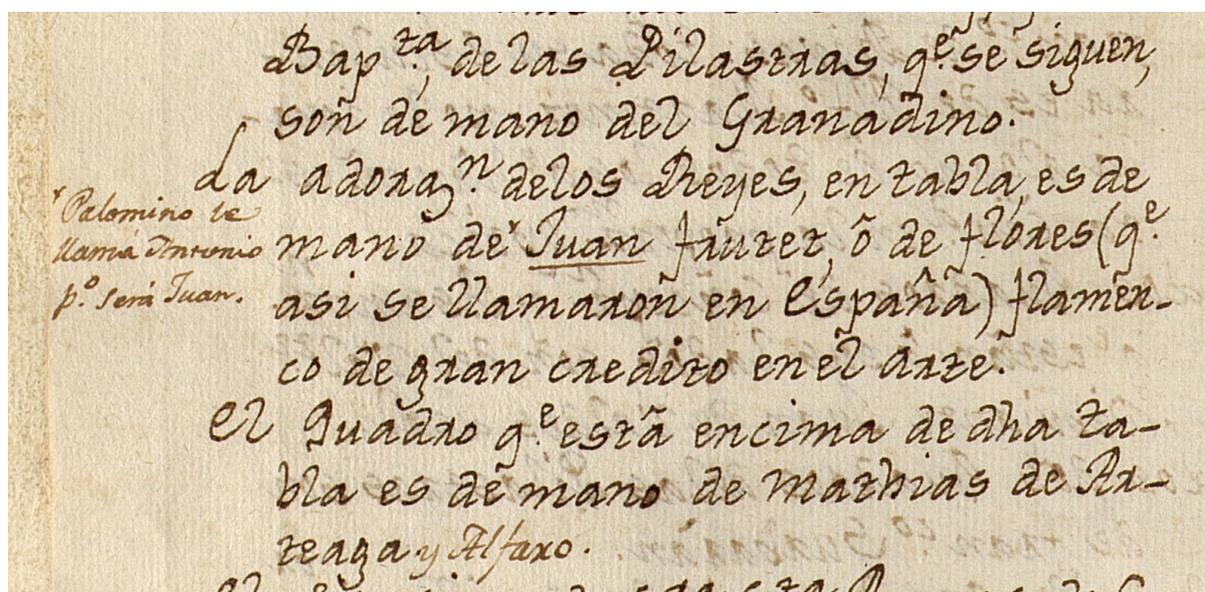


Fig. 2, detalle de la *Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Cautivos de esta ciudad de Sevilla*. Se hizo año de 1732, Sevilla, copia de 1785, p. 2, Sevilla, Biblioteca Capitul y Colombina, ms. 59-3-29.



Fig. 3, Francisco de Goya, *Retrato de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 1792-1793, colección particular.

parte, la referida glosa⁷, que es posterior a 1785, relaciona al pintor Antonio Flores citado por Palomino con este Juan Frutet o de Flores de la *Memoria*. Con anterioridad, en 1780, Antonio Ponz recogió a ambos en su *Viage de España* como dos personas distintas⁸.

Sea como fuere, la creación de Francisco Frutet corresponde al tratadista Juan Agustín Ceán Bermúdez, quien dio vida propia a este pintor fantasma, otorgándole incluso su lugar dentro del elenco de artistas del siglo XVI (fig. 3). En su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España* (1800) aborda por vez primera la cuestión de las diferentes personalidades artísticas y sus denominaciones. Asegura que vio en los archivos de la Merced Calzada de Sevilla los documentos que probaban la ejecución por este nuevo maestro del retablo de la *Adoración de los Reyes* de ese convento. A partir de esa obra le atribuyó, por analogía estilística, el *Tríptico del Calvario* del Hospital de las Bubas y dos pinturas que, procedentes de Sevilla, vio ya en Madrid: un *Entierro de Cristo*, originalmente en el convento de Santa María de Gracia, custodiada en una colección particular; y una *Presentación por Pilatos de Cristo y Barrabás al pueblo*, propiedad de Melchor Gaspar de Jovellanos⁹.

Con independencia de las causas que llevaron a Ceán Bermúdez a crear la figura de Frutet, el tratadista no sólo confeccionó la imagen de un nuevo pintor, sino que estableció una serie de principios que en su mayoría se han seguido fielmente hasta hace poco tiempo por gran parte de la historiografía artística. En primer lugar determinó que, al no encontrarse en Sevilla obras del pintor Antonio Flores del que hablaba Palomino, éste confundió a Antonio Flores con el pintor flamenco Francisco Flores. En segundo lugar afirmó que, teniendo en cuenta que este segundo pintor nunca estuvo en España, la figura del maestro que Palomino hizo morir en Sevilla hacia 1550 nunca existió. Y en tercer lugar, una vez negada la existencia de Antonio Flores, aseguró que esa figura fue Francisco Frutet, personalidad que él estableció a partir de unos documentos que dice que vio en el archivo de la Merced Calzada de Sevilla¹⁰.

Es decir, que en unos simples párrafos de su obra, Ceán Bermúdez niega la existencia del pintor que cita Palomino, le acusa de confundir los nombres de dos pintores y crea la de otro maestro desconocido hasta entonces, Francisco Frutet, a partir de unos documentos de los que

⁷ Recientemente se ha atribuido la autoría de la glosa a Juan Agustín Ceán Bermúdez, al comparar la grafía con la letra del tratadista (DANIEL CRESPO DELGADO – DAVID GARCÍA LÓPEZ, *El «Ecce Homo» que Ceán Bermúdez compró para Jovellanos y atribuyó a Francisco Frutet*, «Archivo Español de Arte», XC, 358, abril-junio 2017, p. 150).

⁸ ANTONIO PONZ, *Viage de España*, Madrid, Joachin Ibarra, 1780, IX, pp. 20 y 108.

⁹ JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, II, pp. 140-144.

¹⁰ Curiosamente, en la introducción al *Diccionario*, Ceán hace referencia a un «Antonio Frutet» (*Ivi*, I, p. XLV).

no da ninguna información. No obstante, a pesar de negar y de destruir la figura del pintor citado por Palomino, Ceán Bermúdez siguió manteniendo en sus escritos la fecha aproximada en que Palomino fijó la muerte de Antonio Flores en Sevilla («murió mozo [...]por los años de 1550»)¹¹, como la de la estancia de Frutet en esa ciudad («residió en Sevilla [...]por los años de 1548»)¹².

Pese a ello, la imaginaria personalidad de Francisco Frutet se mantuvo durante largos años, al seguir la historiografía los criterios de Ceán Bermúdez. La literatura artística creyó en sus palabras durante largo tiempo, ya que fue más fácil repetir una y otra vez lo que dijo el tratadista que comprobar la veracidad de sus escritos. Las sucesivas interpolaciones e interpretaciones de sus palabras fueron dando cuerpo a toda una teoría sobre este supuesto pintor¹³. Frutet fue acumulando una serie de datos biográficos que llegaron incluso a darle una propia y definida identidad física, puesto que en uno de los cuadros que se le atribuyeron se quiso ver su autorretrato¹⁴.

Sin embargo, su figura no fue resistiendo el paso del tiempo. No encontrándose los documentos que Ceán Bermúdez dijo haber visto en el archivo de la Merced, sólo quedaba el testimonio de las obras que éste le atribuyó, en su mayoría ya desaparecidas o atribuidas a otros maestros. Así, la *Adoración de los Reyes*, tabla central del retablo del convento de la Merced, se quiso identificar con una que en 1879 compraron los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas (fig. 4). Dicha obra presenta en el ángulo inferior izquierdo las firmas FF y HF. La historiografía artística de los Países Bajos, ante tales rúbricas, la atribuyó de inmediato a Frans Floris y a su discípulo Hiëronymus Francken, lo que descartó pronto de la producción a Francisco Frutet¹⁵.

Todo ello llevó a los historiadores del arte, en especial extranjeros, a negar la existencia de nuestro pintor. Así, en 1880, Édouard Fétis escribió un artículo cuyo simple enunciado, *Un peintre célèbre qui n'a pas existé*, resulta suficientemente expresivo¹⁶. Al mismo tiempo, la otra gran obra que Ceán Bermúdez le adscribió, el *Triptico del Calvario* del Hospital de las

¹¹ A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Museo Pictórico y Escala Óptica* cit., p. 775.

¹² J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los mas ilustres profesores* cit., II, p. 141.

¹³ Cfr. J. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *Francisco Frutet* cit., pp. 50-75.

¹⁴ *Ivi*, p. 89, fig. 16.

¹⁵ En cambio, Carl van de Velde, en 1975, reconoció en las firmas las iniciales latinas de los hermanos Frans y Hiëronymus Francken (CARL VAN DE VELDE, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en werken*, Brussel, Paleis der Academiën, 1975, I, p. 114, nota 3), a quien en la actualidad se atribuye la obra (NATASJA PEETERS, *Frans Francken de Oude (ca. 1542-1616). Leven en werken van een Antwerps historieschilder*, Antwerpen, Peeters Publisers, 2013, pp. 182-189, n° 4).

¹⁶ ÉDOUARD FÉTIS, *Un peintre célèbre qui n'a pas existé*, «Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie», XIX, 1880, pp. 210-227.



Fig. 4, Frans y Hiëronymus Francken, *Adoración de los Reyes*, 1571, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica (© *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles*).



Fig. 5, Frans Francken, *Tríptico del Calvario*, 1581-1585, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Bubas, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, fue relacionada con toda una serie de pintores flamencos (fig. 5). Entre los historiadores hay que mencionar a José Gestoso quien, en 1912, mantuvo la atribución a Frutet y, por ende, su existencia. Negó los argumentos esgrimidos por Fétis, al creer que la *Adoración de los Reyes* de Bruselas no se corresponde con la citada por Ceán Bermúdez. Además, consideraba imposible que el tratadista fuese capaz de inventar unos datos que dijo haber visto en el archivo del cenobio mercedario¹⁷. En 1962, Josua Bruyn atribuyó el *Tríptico del Calvario* a Frans Francken, fechándolo hacia 1581-1585, autoría que todavía ostenta¹⁸.

En 1976, Francisco José Portela Sandoval dio a conocer unas *Nuevas adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*, de suma trascendencia para nuestros objetivos. En ellas se recoge el dato de que la *Adoración de los Reyes* del retablo de la Merced Calzada de Sevilla, que Ceán Bermúdez atribuyó a Francisco Frutet, estaba firmada con dos F mayúsculas entrelazadas y fechada en 1571¹⁹. El tratadista, por tanto, conocía dicha información inscrita en la tabla, a la que no hizo referencia cuando creó la figura de Frutet en su *Diccionario*.

Vincular estos datos con las dudas en torno a Frutet nos permitió confirmar de manera decisiva que la *Adoración de los Reyes* de Bruselas es la tabla central del retablo del convento de la Merced Calzada de Sevilla, ya que su temática, firma y fecha responden (salvo la supresión de las iniciales HF) a lo descrito por Ceán. Pudimos afirmar también que el autor de dicho retablo, desde el que el tratadista trazó toda su teoría sobre Frutet, no es de esa figura imaginaria. Y, lo más importante, nos permitió negar, de una vez por todas, la existencia del pintor fantasma²⁰.

La monografía sobre Francisco Frutet

La realización de la monografía *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió* tiene su origen en los inicios de nuestra carrera profesional. De hecho, supuso nuestra primera

¹⁷ JOSE GESTOSO Y PEREZ, *Les Arts Anciens de Flandes, Francisco Frutet ou Franz Floris?*, en *Notice historique et biographique des principaux artistes flamands que travaillèrent à Séville depuis le XVI^{me} siècle jusqu'à la fin du XVIII^{me} siècle*, Bruxelles 1912, pp. 57-61.

¹⁸ J. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *Francisco Frutet* cit., pp. 167-179 y N. PEETERS, *Frans Francken* cit., pp. 212-219, nº 9.

¹⁹ FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL, *Nuevas adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XLII, 1976, pp. 365-375.

²⁰ Antes de la elaboración de la monografía publicamos los resultados de nuestra investigación en J. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *La inexistencia del pintor Francisco Frutet*, «Laboratorio de Arte», XX, 2007, pp. 95-110.

experiencia en el campo de la investigación científica. Es el resultado de la elaboración del Trabajo de Investigación que, en 2008, ponía fin al programa de Doctorado en Historia del Arte «Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana», de la Universidad de Sevilla. En aquel momento, su principal utilidad fue, junto a la adquisición de una metodología científica y universitaria, de carácter multidisciplinar, la superación de un grado académico. Por suerte, poco después, el trabajo fue galardonado con el premio de la sección de Arte del concurso de monografías *Archivo Hispalense 2010*, convocado por la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, institución a la que reiteramos desde aquí nuestra gratitud. De ese modo pudo ser publicado, como sabemos, en 2012.

Dividimos la monografía en dos grandes apartados. En el primero, titulado *La creación literaria del personaje. Vida y muerte*, realizamos un seguimiento de su construcción legendaria, partiendo de los testimonios de los tratadistas hasta la incorporación definitiva del nombre de Francisco Frutet al *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Seguimos sus pasos por la historiografía extranjera y española, que finalizamos con la venta, en 1874, de Zacharie Astruc a los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas de la *Adoración de los Reyes* que dio origen al nacimiento del pintor. Terminamos el apartado con el desvelamiento de la ficción, a partir de los trabajos de Fétis, Gestoso, Bruyn y las *Nuevas adiciones* al *Diccionario* de Ceán; con un análisis de las causas que motivaron su invención y con las referencias ofrecidas por los historiadores del arte españoles contemporáneos.

El segundo apartado se titula *Interpretación de la obra pictórica. Atribuciones y contradicciones*. Se trata de un catálogo heterogéneo en el que se reúnen pinturas que en algún momento estuvieron atribuidas a Francisco Frutet. Entre ellas destacan las que formaron parte del retablo de la *Adoración de los Reyes*, que con anterioridad a la publicación de la monografía pudimos identificar en distintas colecciones nacionales e internacionales²¹. Las obras de este catálogo se adscriben a pintores de diversas épocas y estilos, desde los

²¹ En los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas, se conservan, junto a la tabla central de la *Adoración de los Reyes*, otras dos que, como puertas del retablo, representan a *San Mateo y San Marcos* y a *San Lucas y San Juan*. En la capilla de St. Patrick del Oratorio de Londres identificamos la *Circuncisión* y la *Presentación en el templo* citadas por Ceán Bermúdez. Esta última fue robada en 1983 (J. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *Identificación y vinculación de dos obras de Frans Floris con el Convento de la Merced Calzada de Sevilla*, «Temas de Estética y Arte», XXIII, 2009, pp. 509-531). Además, aunque no fueron citadas por el tratadista, creemos que pudieron formar parte del conjunto las tablas *San Pedro con varios Santos* y *San Pablo con los Apóstoles*, hoy en la colección Helvetia Seguros de Sevilla (J. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *San Pedro con varios santos y San Pablo con los apóstoles, dos pinturas del círculo de los Francken*, «Archivo Hispalense», XCII, 279-281, 2009, pp. 385-397). Una recreación del retablo puede verse en J. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *Francisco Frutet* cit., p. 162.

hermanos Francken, Pedro de Campaña, Hernando de Esturmio o Antón Pérez²², hasta Francisco Pacheco o caravaggistas del entorno de Trophime Bigot o Bartolomeo Manfredi. Tan variado elenco configura, por consiguiente, la producción ‘real’ de un artista inexistente.

Al concebir la monografía no nos planteamos que la naturaleza de su temática, es decir, la demostración de la inexistencia de un pintor, suscitara nuevos casos de estudio o vías de investigación. Más bien pensamos que subsanar un error repetido desde hace siglos serviría para solventar una cuestión delicada para los estudiosos de la pintura flamenca y sevillana del siglo XVI. Sin embargo, el trabajo despertó un interés entre la crítica y el público que para nosotros fue totalmente inesperado. Aprovechamos estas páginas para agradecer de nuevo encarecidamente las reseñas realizadas por los periodistas Manuel Gregorio González²³ y Ramón Ribera²⁴; y por los doctores y profesores universitarios Carlos Reyero²⁵, Ana Diéguez Rodríguez²⁶, Jesús Parrado del Olmo²⁷ y Didier Martens²⁸. Igualmente, también es gratificante comprobar que, a posteriori, se haya propuesto alguna identificación²⁹ o nueva atribución³⁰ de las pinturas que formaron parte del imaginario catálogo de Francisco Frutet.

Las monografías histórico-artísticas versan sobre un único tema o sobre diversos asuntos con un mismo punto en común. En uno u otro caso, en ellas se explica la evolución de lo investigado a lo largo del tiempo, se señalan sus antecedentes y consecuentes, y se analiza la

²² No queremos dejar pasar la ocasión para reseñar ahora la siguiente atribución de José Gestoso a Frutet, que en 2012 tomamos de una cita indirecta. Dice el erudito sevillano que en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla se encontraban «ocho tablas con las Virtudes teologales, de Furtet [sic]» (J. GESTOSO Y PÉREZ, *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian*, Sevilla, Imp. de la Revista de Tribunales, 1892, p. 32). Debe tratarse de las alegorías que formaron parte del *Retablo de las Reliquias*, pintadas por Antón Pérez entre 1547 y 1548 (J. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *Francisco Frutet* cit., pp. 197-198 e *IDEM*, *Alegoría de la Redención del género humano. Antón Pérez. 1547-1548*, Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia, a cura di J. Rojas-Marcos González, Sevilla, Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, 2016, pp. 40-41).

²³ MANUEL GREGORIO GONZÁLEZ, *Frutet, un espectro erudito*, «El Diario de Sevilla», 20 de junio de 2012, p. 44, y *Dos pintores flamencos*, en el blog *Arte inútil*, 4 de julio de 2012 (<http://blogs.grupojoly.com/arte-inutil/>).

²⁴ RAMÓN RIBERA, *La figura ficticia d'un pintor*, «L'Eco de Sitges», 10 de agosto de 2012, p. 2.

²⁵ CARLOS REYERO, *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*, «Goya», CCCXLI, octubre-diciembre 2012, pp. 356-357.

²⁶ ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*, «Archivo Español de Arte», LXXXVI, 343, julio-septiembre de 2013, pp. 267-268.

²⁷ JESÚS PARRADO DEL OLMO, *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», LXXIX, 2013, pp. 289-291.

²⁸ DIDIER MARTENS, *François Francken l'Ancien (vers 1542-1616) et son œuvre: deux éclairages récents sur un peintre anversois méconnu*, «Revue Belge de Philologie et d'Histoire / Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis», XCII, 2014, pp. 1.403-1.415.

²⁹ D. CRESPO DELGADO – D. GARCÍA LÓPEZ, *El “Ecce Homo”* cit., pp. 141-154.

³⁰ JUAN ANTONIO GÓMEZ SÁNCHEZ, *Antonio de Alfián y Juan de Oviedo el Viejo. El retablo de la “Inmaculada” de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla (1573-1574)*, «Atrio», XIX, 2013, p. 62.

materia en su contexto histórico y cultural. Especial mención merecen, al respecto, aquéllas que se dedican al estudio de un solo artista, pues los autores ordenan sus datos biográficos, definen sus rasgos estilísticos y catalogan todas las piezas conocidas de su producción. Este método de análisis emplea fórmulas que puedan ser demostrables empíricamente y, así, prueben la validez de los resultados. Este *modus operandi* ha sido el utilizado para la singular historia de nuestro enigmático pintor. Lo paradójico es que se puede afirmar, no sin cierto asombro, que Francisco Frutet, con su biografía y catálogo reunidos en una monografía, está hoy más vivo que nunca.