

# Revista de Historia de Jerez

ISSN: 1575-7129  
BIBLID [1575-7129] 19 (2016) 1-260

n<sup>o</sup> 19 (nueva época) - 2016



Centro de Estudios Históricos Jerezanos



Revista de  
*H*istoria  
de Jerez

---



Diseño y maquetación: Departamento de Imagen y Diseño. Ayuntamiento de Jerez

ISSN: 1575-7129

Depósito Legal: CA 406-2017

Imprime: Estugraf Impresores, Cienpозuelos (Madrid)

Revista de  
*H*istoria  
de Jerez

Centro de Estudios Históricos Jerezanos

*nº 19 (nueva época) - 2016*



**Consejo de Redacción**

**Director**

Miguel Ángel Borrego Soto

**Subdirector**

Antonio Aguayo Cobo

**Secretario**

Ramón Clavijo Provencio

**Vocales**

Juan Félix Bellido Bello  
Rosalía González Rodríguez  
José María Gutiérrez López  
Cristóbal Orellana González

**Comité Científico**

Juan Abellán Pérez  
Alicia Arévalo González  
Juan Ramón Cirici Narváez  
José García Cabrera  
Virgilio Martínez Enamorado  
Silvia María Pérez González  
José Ramos Muñoz  
Fernando Nicolás Velázquez Basanta

# Índice

Javier E. Jiménez López de Eguileta .....	7
LA VICARÍA ECLESIAÍSTICA EN LA CORONA DE CASTILLA DURANTE LOS SIGLOS XIII Y XIV: LA CIUDAD DE JEREZ EN LA ARCHIDIÓCESIS HISPALENSE	
Luis Iglesias García .....	37
JEREZ DURANTE LA BAJA EDAD MEDIA: TRANSFORMACIONES TERRITORIALES	
Esperanza de los Ríos Martínez .....	71
LA FIGURA DE JOSÉ DE ARCE ANTE LA HISTORIA Y LA CRÍTICA (I). LOS SIGLOS XVII Y XIX	
José Manuel Moreno Arana .....	99
LA DOLOROSA EN LA IMAGINERÍA PROCESIONAL JEREZANA DEL SIGLO XVIII	
Juan Antonio Moreno Arana .....	121
LA PINTURA MURAL EN ESPACIOS PÚBLICOS DE JEREZ DE LA FRONTERA DURANTE LA EDAD MODERNA	
Antonio Aguayo Cobo .....	137
LA CAPILLA DE SAN MATEO EL CHICO: ESTUDIO ICONOGRÁFICO	
Juan Luis Sánchez Villanueva .....	159
EL GRUPO ESCOLAR FRANCO, ¿PARADIGMA DE ESCUELA FRANQUISTA?	
Julián Córdoba Toro .....	179
VIDA Y OBRA DEL PINTOR JEREZANO FERNANDO RAMÍREZ (1916-1985)	
José López Romero .....	201
UNA FIGURA IMPRESCINDIBLE EN LA CULTURA JEREZANA DE FIN DE SIGLO: EL POETA MIGUEL RAMOS CAMACHO	



## LA FIGURA DE JOSÉ DE ARCE ANTE LA HISTORIA Y LA CRÍTICA (I). LOS SIGLOS XVII Y XIX

Esperanza de los Ríos\*

### Resumen

Revisamos en este trabajo algunas noticias que la historia y la crítica de arte han transmitido sobre el escultor flamenco Joseph Aerts. A pesar de su importancia en el siglo XVII llegó a ser casi olvidado durante los siglos XVIII y XIX, hasta su reconocimiento en el siglo XX.

### Abstract

The aim of his paper is to present a review of the news of history and critics of Fine Arts about Flemish's sculptor Jose de Arce. Very important in the seventeenth century has been forgotten XVIII and XIX century until your recognition in the XX century.

### Palabras clave

Historia, crítica de arte, escultura, barroco.

### Key Words

History, critics of Fine Arts, sculpture, Baroque Art.

### 1. Introducción

El nombre del escultor flamenco Joseph Aerts fue españolizado por los escribanos que protocolizaron sus documentos como José de Arce, es importante por ser el introductor en España del Barroco Internacional y, al parecer, de la columna salomónica como soporte principal de los retablos. Su estilo y técnicas significaron una verdadera revolución entre sus contemporáneos del Arzobispado Hispalense, extendiéndose, incluso, a los escultores de temas religiosos y procesionales de la actualidad.

Sin embargo, pocos años después de su muerte, su nombre cayó casi en el olvido sufriendo respecto a su obra y su persona un largo período de confusión. A partir de los eruditos partidarios de la Academia, llegó a ser denostado, por su estética puramente barroca, a lo largo de la primera parte del siglo

---

\* Doctora en Historia del Arte. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Fechas de recepción y aceptación del artículo: 26 octubre 2015 y 12 febrero 2016.

XIX, hasta ser reivindicado, fundamentalmente, a partir de los últimos años del XIX, pero su gran personalidad artística consiguió despertar verdadero interés y admiración entre investigadores e interesados en el arte desde las primeras décadas del siglo XX, pues su nombre y su obra habían sufrido errores de interpretación y teorías descabelladas, por parte de quienes vieron y valoraron sus obras, al no saber casi nada de él.

Por estos motivos, nos ha parecido interesante hacer una revisión acerca de las opiniones y curiosas teorías que se han vertido acerca de su personalidad y de su obra, escritos no siempre acertados, pero que han ido configurando su realidad y también su leyenda como artista a lo largo de los años.

En este trabajo nos centramos en su propio siglo, el XVII y el XVIII; mientras que el XIX en Sevilla, el XX y el XXI lo abordaremos en otro artículo correspondiente, sin pretender realizar un estudio exhaustivo al respecto, aunque si lo suficientemente representativo acerca de la forma en que los artistas, tras dejar una obra importante tras de sí, y una larga influencia en su entorno profesional, pueden quedar relegados a las sombras y a las incertidumbres, bien por los cambios de gusto y de mentalidad o bien porque otros creadores llegan a oscurecer a los demás de su entorno. De todas formas, aún quedan en su biografía y obra muchos puntos oscuros y temas controvertidos que añaden interés a su personalidad humana y artística, con lo cual aún habrá mucho que escribir y que hablar sobre este gran artista del pleno barroco.

## 2. Siglo XVII

José de Arce (h. 1607-1666) fue un escultor que transformó las técnicas y el estilo que, hasta 1636, habían sido habituales entre los escultores del Arzobispado Hispalense, cuyas características estaban definidas por unas formas que perpetuaban el clasicismo del estilo de Juan Martínez Montañés, cuyas figuras, de rostros serenos, composición piramidal y equilibradas en "contrapposto", estaban tratadas con verdadero preciosismo. Se expresaba con gran delicadeza, en su forma característica de rizar cabellos y barbas y de componer un ropaje de minucioso plegado que, según el Profesor Hernández Díaz, guardaba relación con los paños mojados de Fidias y se llegaron a considerar como el ideal estético durante siglos.

El cambio de esta concepción estética tardomanierista que, dado el éxito de la fórmula, estaba abocado a la repetición, vino de manos de este escultor cuya firma, inmutable a lo largo de los años, fue "Joseph Aerts" pero que, como mas arriba comentamos, en los documentos en español en que intervino fue llamado "José de Arce" y así ha sido conocido entre nosotros.

No sabemos exactamente las razones de su venida a Sevilla, donde aparece por primera vez en un documento de arrendamiento otorgado el 20 de Noviembre de 1636<sup>1</sup>. Este primer documento conocido concuerda cronológicamente con un momento, el tercer tercio del siglo XVII, en que a la capital hispalense llega un importante grupo de pintores flamencos, que, en su mayoría, procedían de la ciudad de Amberes. En el mismo año que él, se afincaba en Sevilla Jean van Mol, procedente de Amberes y dedicado a la pintura de paisajes. Posteriormente, llegaría el que sería su cuñado, Cornelio Schout, en 1653. Muchos de éstos, artistas de segunda categoría, compaginaron la pintura llamada “de género” con el comercio con su país de origen, importando grabados, obras de carácter suntuario y muebles, destinados al coleccionismo doméstico<sup>2</sup>.

Arce siempre fue fiel a sí mismo y a sus orígenes, nunca dejó de precisar que era “de nación flamenco” y no perdió jamás los vínculos familiares y profesionales con su creativo país natal.

Su estilo estaba completamente formado al comenzar a trabajar en Sevilla, siendo tan novedoso como atractivo; sus formas, resueltas con una técnica ilusionista y abocetada, estaban estrechamente relacionada con la forma de pintar de Pedro Pablo Rubens<sup>3</sup> y con la escultura de Lucas Fayd’herbe, además de conocer las composiciones de François Du Quesnoy y de Gian Lorenzo Bernini. Su variedad de tipos físicos de intensidad psicológica impactante y su renuncia al preciosismo formal y al alarde técnico, eran completamente inéditas en la región del Bajo Guadalquivir, pero fueron inmediatamente aceptadas, quizás porque gustó el intenso contraste que hacían con las tallas de Martínez Montañés y de sus seguidores, resultando diferentes y atractivas a unos profesionales y a un público deseoso de un cambio artístico, pero posteriormente sufrió incompreensión, desconocimiento y críticas adversas también durante siglos.

La impresión que en Sevilla y en Jerez durante el XVII causó este renovador, resulta, hoy día, difícil de captar, en parte por los pocos juicios de valor que de su misma época nos han llegado, aunque, a juzgar por éstos, podemos considerar que fue favorable por la cantidad y alto nivel de los encargos recibidos por parte de grandes centros religiosos, conocidos por sus importantes empresas artísticas y por la trascendencia que su estilo tuvo entre sus contemporáneos y sucesores.

1 López Martínez (1928, p.168).

2 Valdivieso (2003, p. 461).

3 3 Angulo Iñiguez (1927, T.III, p. 2); Ríos Martínez (2007, pp. 33-37).

Sin embargo, vemos como su nombre se fue olvidando y alterando con el paso de los siglos y su estilo dejó de ser comprendido al cobrar una fuerza imparable la fama de Juan Martínez Montañés, especialmente a partir del XIX.

Los comentarios que acerca de su obra recogemos aquí son magníficos ejemplos que apenas necesitan comentarios, acerca de las oscilaciones del gusto artístico, aunque quienes opinaban no siempre estuvieron acompasados con la evolución de los estilos. En Sevilla, sus cualidades dejaron de ser comprendidas muy pronto, al menos entre los estudiosos y eruditos entendidos en Arte, pues el peso de las opiniones de los ilustrados del siglo XVIII se perpetuaron a través de sus seguidores hasta finales del siglo XIX, así, la opinión de los doctos se decantó por lo clásico desdeñando lo barroco, considerado demasiado popular; esto repercutió negativamente en la valoración de nuestro escultor y de quienes, como él, se apartaron del concepto de ortodoxia estética, acuñada sobre las formas montañesinas.

La inmediatez con que sus trabajos fueron aceptados por el Arzobispado Hispalense y el hecho de que su primer encargo, las esculturas para el retablo mayor de la jerezana Cartuja de la Defensión, fuese de tanta importancia, hace suponer que vino precedido por una elevada reputación anterior a su llegada a España o que disfrutó entre nosotros de importantes apoyos. Puede conjeturarse que algún familiar vecindado en Sevilla o Jerez, le hubiese precedido, potencialmente Francisco de Arce, escultor también, un posible familiar y su avalista en el contrato con la Cartuja de la Defensión, o algún otro artista de su mismo origen, quizás el luxemburgués Pablo Legote, quien, además de trabajar en la misma zona que nos interesa, residió en Cádiz desde 1635 y adquirió tierras de viñas en la proximidades de Jerez, en el término de Espanta Rodrigo, limítrofe entre Jerez y El Puerto de Santa María<sup>4</sup>.

Los comentarios elogiosos a su maestría y formalidad profesional no tardaron en llegar, teniendo el valor de que procedían de personas de su mismo arte; esto se refleja en el traspaso del retablo de la Parroquia de San Miguel de Jerez, efectuado el 19 de abril de 1641.

El documento explicita que el propio Montañés le eligió personalmente para terminar los cuatro relieves y cuatro figuras de santos que le quedaban por hacer: “e yo se las e querido encargar al dicho joseph de arce en que las haga por mi en la ciudad de xerez de la frontera” y mas adelante precisa: “... estoy convenido con jose de arce maestro escultor persona de toda satisfacion se le encargue según y en la forma que la tenia el dicho el dicho juan

---

4 Hernández Díaz (1928, T.I, p. 180); Ríos Martínez (1991, p. 26).

martinez montañes ..". Esto confirmaba uno de los requisitos del Arzobispado por el cual se especificaba que, en caso de que se traspase la obra que quedaba por hacer a Montañés, éste debía ser el fiador de quien le sustituyese, "...obligandose a que sera buen maestro puntual y seguro..."<sup>5</sup> así el escultor alcalaíno habría elegido cuidadosamente a su sucesor, pues el compromiso contraído le obligaba a ello y se jugaba el tener un pleito mas con la iglesia de no cumplirse.

Los comentarios elogiosos, pues, no eran un tópico siendo evidente como, a lo largo de su trayectoria Arce dejó demostrada su categoría como escultor y su seriedad en el cumplimiento de los plazos estipulados, virtud que no había distinguido a Juan Martínez Montañés.

Pocos años después de su muerte, acaecida en 1666, Fernando de la Torre Farfán, autor del libro *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y León*, de 1671 exaltaba, con lo mejor de su barroca pluma, al autor de las esculturas colosales de la parroquia del Sagrario. En su crónica conmemorativa, nos dejó un entusiasmado testimonio que tardaría en volver a repetirse: "...las estatuas de estas imágenes tiene mas de veinte pies de alto, con lo superior que la escultura labra de relieve entero y en que dexo a la posteridad su mejor memoria Joseph de Arce, Phidias de nuestro siglo".<sup>6</sup>

De forma tan explicita, mostraba su admiración, tanto por el gran tamaño de estas figuras, sin precedentes en Sevilla, su "colosalismo", pues de un tamaño similar solo se había hecho el Giraldillo, como por su calidad que él sabía que habría de trascender los límites temporales en que habían sido ejecutadas, considerándola como la mejor obra de su autor, la que por ser completamente diferente a lo conocido hasta entonces, había llamado más la atención de sus contemporáneos. Incluso la barroquísima denominación de "Phidias de nuestro siglo" propia del gusto retórico por exagerar vicios y virtudes, propio del siglo XVII, enlaza perfectamente con el carácter superlativo de estas tallas que, aún hoy día no dejan indiferentes.

---

5 "...por quanto la obra del retablo de la yglesia de san miguel de la ciudad de xerez de la frontera por diferentes encargos se dio a mi el dicho juan martinez montañes ...y por ciertas causas que hubo entre nos las dichas partes nos convenimos en quel dicho joseph de arce se encargase de hacer quatro historias de las entrecalles del dicho retablo y quatro santos que yo el dicho juan martinez montañes me encargue de hacer por un encargo del señor dean don francisco de Monsalve provisor que fue en sede bacante y vicario e yo se las e querido encargar al dicho Joseph de arce en que las haga por mi en la ciudad de xerez de la frontera" Sancho Corbacho (1931, pp. 78-83); (Ríos Martínez, 1991, p. 75).

6 Torre Farfán (1671, p. 213).

Aunque sin mencionar a su autor, de la Torre hablaba también en esta obra de una “costosa varanda fabricada de preciosa escultura con engastes y remates de bronce”<sup>7</sup> que la historiografía actual relaciona también con nuestro autor, e, igualmente, se refiere a otra de sus obras desaparecidas del Sagrario, aunque sin mencionar su nombre. Nos referimos a la escultura de la Fe que remataba la cúpula del templo eucarístico y que igualmente, citaba Torres Farfán: “un coloso de gigantèa estatura, conforme al sitio, con el nombre y las insignias de la Fè”, imagen que podemos reconstruir a través de su reflejo o, incluso copia, en esculturas posteriores.

Diego Ortiz de Zúñiga, al describir el Sagrario Hispalense, en sus *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, también escribía sobre estas esculturas pétreas, en los términos mas elogiosos, considerándolo a él como un notorio artista que en dicho templo había dejado lo mejor de su obra, digno de ser recordado en el futuro por ellas<sup>8</sup>:

Estos anales fueron publicados en Madrid en 1796, y su editor literario, Antonio Maria Espinosa y Cárcel, en la en la nota 1 de la pagina 157, hizo la siguiente apostilla poco elogiosa que no necesita de mas comentarios, por la diferencia de gustos que se manifiesta entre el autor barroco y editor literario ilustrado: “Habían decaído ya en este tiempo las Artes en España y era general el mal gusto (....) Las estatuas de los Evangelistas y Doctores no son de tanto mérito como dice el autor (....).” Zúñiga, en cambio, continuaba hablando elogiosamente de la desaparecida escultura de la Fe<sup>9</sup>. En la misma nota 1, antes mencionada, Espinosa y Cárcel hacía también un comentario respecto a dicha figura, en esta ocasión informándonos de su destino, al ser sustituida por otra de la misma iconografía en madera, debido a su excesivo peso; por último, ésta fue cambiada también por una cruz de madera<sup>10</sup>

7 Torre Farfán (1671, p. 215).

8 “y vense repetidos en los claros de las quatro tribunas mayores sobre los pilastrones medios de las duplicadas capillas baxas ocho estatuas, en que los quatro Evangelistas se alternan con los quatro Doctores de la Iglesia, de a mas de veinte pies de estatura , y de entero relieve , en que Joseph de Arce, famoso Escultor, dexó su mejor memoria.”. Ortiz de Zúñiga (1796, p. 157).

9 “...de cuya cupula, con otras inventivas que hacen a la hermosura y a la fortaleza , ocupa el lugar de la lanterna , que falta robusto pedestal, en que gigante o coloso de la Fe con sus insignias remata triunfante la cima de tantas soberanías, (...) porque obra tan majestuosa y bella requería mas difusa eloqüencia para darse a entender...”. Ortiz de Zúñiga (1796, p. 157).

10 “La Fe que estaba puesta encima de la capilla mayor con otros adornos, habiendo ciertas dudas sobre la firmeza del crucero, se mandó quitar y en su lugar pusieron una estatua de madera que representaba a la misma Fe, era de madera según oí decir; algunos años después quitaron ésta y colocaron un pedestal y encima una cruz y esto fue por los años de 1792 y así permanece.” Espinosa y Cárcel (1796, p. 157).

Por desgracia, la citada escultura de la Fe desapareció físicamente, pero dejó su rastro en diversas esculturas de la ciudad, lo cual expresa el impacto que causó en su momento. Las tallas de la baranda que iba a formar parte de un retablo de mármoles “a la flamenca” que no se construyó, también se perdieron sin dejar huellas aparentes.

Otro contemporáneo de nuestro escultor quien, incluso, pudo conocerlo personalmente cuando trabajaba para la Cartuja, fue el profeso Dom Bruno de Silis y Valenzuela, autor de un texto que nos permitió certificar la autoría de la imagen de San Bruno en un primer momento. Sin embargo, en este caso lo que nos interesa es ver como su nombre resultaba distinguido y en el convento se era consciente de la importancia del autor y de su buena reputación entre los entendidos en arte de su época. Dom Bruno escribió la inédita *Relación verdadera de la Festividad....con que la...Cartuja...celebró la colocación del cuerpo de San Florido...2 de junio de 1677* donde describió muchas de las obras de arte del convento; entre ellas detallaba un retablo que se hizo para la sala del capítulo; al mencionar sus esculturas, subrayó: “y en el primer cuerpo... se avían de collocar una estatua de N.P. San Bruno de mano de José de Arce famoso escultor que años atrás estaba fabricada.”

Aunque era normal que el profeso encareciese la fama del artista para valorar más las obras de arte de su retiro, sin escatimar los términos elogiosos aunque retóricos, los hechos corroboran el aprecio auténtico que los cartujos tuvieron por su obra, a juzgar por los muchos encargos que le hicieron a lo largo de los años de 1637 y 1641.

Aun mas a nuestro favor está el hecho de que fue su discípulo y seguidor, Francisco de Gálvez, quien realizó, en 1664, las esculturas de la fachada de la iglesia conventual,<sup>11</sup> cuando Arce estaba en el tramo final de su vida, pues falleció en 1666. En este conjunto Gálvez se expresa con formas y técnica muy cercanas a las de su maestro, quien, incluso, pudo dejar algunas ideas o proyectos previos para ésta, dadas las semejanzas entre algunos rasgos de esta portada y otros de la sacristía del Sagrario sevillano. Esta obra tiene un alto nivel de calidad que podríamos atribuir a la cercanía de la influencia del gran escultor flamenco.

La Parroquia de San Miguel le encargó a Gálvez en 1677, las esculturas para su torre-fachada, cuyo programa iconográfico y su estética se inspiran directamente en las esculturas que su predecesor efectuó para el Sagrario de

11 Sancho Corbacho (1982, p. 633).

Sevilla, los Cuatro Evangelistas y Cuatro Padres de la Iglesia. En su segundo trabajo jerezano documentado, Gálvez se muestra con una calidad inferior, no solo en relación a Arce, sino a su propia obra en la Cartuja; el maestro llevaba varios años fallecido y su influencia técnica ya no era tan intensa en él, advirtiéndose que su calidad decrecía a medida que su trayectoria se alejaba de la de Arce<sup>12</sup>.

Ambos encargos son testimonios mudos de admiración por el extinto artista, como si los comitentes tuviesen el deseo de perpetuar su memoria a través del discípulo; algo aún más sólido y elocuente que las palabras de admiración, que al fin y al cabo, en palabras del intemporal poeta Bécquer, solo “son aire y van al aire”, pues no siempre quedaron escritas o se borraron.

A su muerte, el Cabildo catedralicio actuó con cierta indiferencia al deneugar a su viuda, Margarita de Meneses, los dos mil trescientos reales que aún se le adeudaban por los 18.000 en que se ajustaron las esculturas que había hecho para el banco del frustrado retablo mayor del Sagrario catedralicio, pretextando que Arce había muerto sin terminar de cumplir el contrato. Ante la insistencia de ella, a la cual el testamento de su esposo obligaba a cobrar todas las deudas, el Cabildo acordó se le entregasen mil reales, reconociendo que lo hacían “...atento a lo bien que sirvió a la fabrica desta sancta iglesia hasta el dia de su fallecimiento”<sup>13</sup>.

A nuestros ojos, una conducta injusta respecto a sus méritos, pero a los ojos de ellos, sin duda, fue un juicioso reconocimiento. Y al cabo de los siglos, más que el dinero, son las palabras, las que han quedado para nosotros como un frío testimonio del aprecio y la valoración en que le tuvieron.

Tras su muerte, el nombre de Arce empieza a quedarse marginado, dejando de mencionarse en los textos eruditos, quizás por olvido o por que empezaba a imponerse el nombre de Montañés entre los conocedores del tema que lo irán encumbrando; con las consecuencias, ya comentadas, del olvido para muchos artífices y la indiferencia para otros, todos ellos ajenos a su estilo.

Esta negligencia en mencionar el nombre de nuestro escultor en detrimento de Montañés, empieza a producirse en fechas aún cercanas a la de su muerte y, en este caso que mencionamos, por parte de una persona que también pudo coincidir con él en algún momento de su vida, como es el caso del jerezano Fray Esteban Rallón de Coca, fraile profeso de la orden jerónima de la Villa de Bornos, cuyas fechas de nacimiento y muerte (Jerez, 1608 - Bornos, 1689) permi-

---

12 Ríos Martínez, (1996, pp. 169-191).

13 Recio Mir (2002, pp.133-159).

tían que hubiese podido conocerlo personalmente o haber oído hablar de él, aun así, en su obra *Historia de Xerez de la Frontera* ni le menciona, a pesar de su interés por describir las “antigüedades” y obras “modernas” de su ciudad natal. Este manuscrito no fue editado por primera vez hasta 1926, siendo reeditado en 1997. Fue, sin embargo, muy conocido a través de copias manuscritas, leído y estudiado por todos los historiadores e investigadores de la ciudad. En consecuencia, encontramos su influencia en todos ellos y, por lo tanto, la inevitable perpetuación de tópicos, reflejándose tanto la admiración hacia algunos autores, Montañés, como en el olvido de otros, Arce; ocurriría lo mismo en la repetición de algunas descripciones, como la del retablo cartujo.

Tenemos, por otra parte, la suerte de que Rallón conoció el retablo mayor de la Cartuja siendo su descripción muy conocida, de tal forma que, aún tras desaparecer en la desamortización de Mendizábal, ha quedado en nuestro ideal estético como uno de tantos fantasmas de la historia del arte español, que ha suscitado mas controversias entre los historiadores del siglo XX<sup>14</sup>.

Fray Esteban no restringía sus alabanzas al conjunto de la obra, pero tampoco citaba ningún nombre y, a pesar de interesarse especialmente por la pintura, tampoco menciona al que fue su celeberrimo autor, Francisco de Zurbarán, cuyo recuerdo, en estos años, también estaba en sus horas bajas.... otra muestra de la vanidad de las glorias mundanas, al fin y al cabo.

Su descripción ha servido también para que los historiadores y *diletantes* que visitaron con posterioridad la iglesia cartuja, la usasen con variantes o simplificada según los casos, para componer las suyas y explicar con claridad a los lectores el aspecto de tan compleja estructura. Tras su desaparición, fue el punto de partida para diversas reconstrucciones virtuales que tratan de ubicar correctamente las esculturas de Arce y las pinturas de Zurbarán, tanto en su disposición original como en los cambios que tuvo en años posteriores.

---

14 “Sobre el Altar Mayor se levanta un retablo que ocupa todo el testero de la Iglesia, es de tres Cuerpos las columnas del primero son de aguas con sus Reflexos y vueltas que comunmente llaman Salomonicas vestidas de Parras Pampanos y Racimos de medio relieve. Estas columnas de dos en dos y en la repiça que sale del sotabanco un Apostol entre las dos de modo que entre todas se reparte el Apostolado que es de estatura mayor del natural. En los huecos o estaciones se reparte la vida de Cristo y en la principal el milagro de la Defension todo de muy buena mano y bien entendido pincel. Deste mismo modo es el segundo cuerpo cuyas columnas son instriadas. Y en el tercero que sirve de Cupula a esta hermosa fabrica esta un Crucifixo que la adorna. Y así todo ensamblado como talla pintura y escultura es de lo mas bien acabado y vistoso que hay en esta tierra. Es obra moderna y por serlo aun no esta dorado con que encubre la mitad de su hermosura. Debaxo del sotabanco hay dos puertas pequeñas que conducen al Sagrario de las cuales se puede decir con mucha propiedad que es la puerta del cielo...”. Rallón (1689, ed. 1998, p. 176).

Como ejemplo del citado fenómeno de desinterés hacia algunos nombres frente a la revalorización extrema de otros, mostramos otro texto del mismo Fray Esteban, quien había descrito en la misma obra el retablo mayor de San Miguel; el jerónimo se deshizo en elogios a Martínez Montañés, calificándolo de “Príncipe de la escultura, no solo en nuestro tiempos sino en los pasados”.

Al escultor alcalaíno le atribuyó toda la escultura del retablo, cuando sabemos que de los siete relieves que lo componen, los tres centrales son de Montañés y los cuatro laterales son de Arce; en cuanto a las esculturas exentas hay también cuatro de Montañés y otras cuatro de Arce.

Al referirse a la belleza e importancia de su “estación” principal, la “Batalla de San Miguel”, lo hacía en los mismos términos elogiosos en un dialogo con el pintor que lo policromaba: “Oy decir al maestro que los estofo y encarno que no tenían mas falta que estar en España donde no sabían estimar estas obras que si es tuvieran en Roma los tuvieran metidos en fundas de terciopelo y fuera una de las mayores cosas que se enseñan a los forasteros por maravillosas y estrañas...”.<sup>15</sup>

Fray Esteban explicaba también que vio el último relieve del retablo, la Ascensión de Cristo, antes de que lo subieran, aún sin dorar ni estofar, y de las dos maneras le pareció bien. En el último párrafo hay un comentario que parece explicar su actitud al decir que: “Muchos retablos habrá en España (...). Mas dudo que ninguno tendrá tanta talla de un mismo maestro cuyas obras se estiman tanto después que murió que quien se halla con una pieza de su mano juzgan que tiene un tesoro.”.

En su relato demuestra conocer datos de primera mano, pareciendo haber consultado los Libros de Cuentas de la Parroquia, como el costo de lo que se llevaba hecho, pero el problema surge al no dar ninguna fecha.

Sin embargo, como publicamos en nuestro libro *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo* y posteriormente en *José de Arce, escultor flamenco (1607-1666)*, sabemos que en 1639 se trajeron a la iglesia las esculturas exentas que representan a los dos Santiagos que aparecen situados en dos hornacinas, situadas fuera del retablo pero inmediatas a él; en estos años eran Juan del Castillo y Francisco Pacheco quienes trabajaban en la policromía. En las Visitas de 1639 a 1640, se daba cuenta de la traída a Jerez, por el Guadalquivir primero y luego por el Guadalete, del “cuadro” que representaba la Batalla de San Miguel, con los mismos Castillo y Pacheco como pintores. En la Visita

---

15 “... a Lucifer y a sus seguaces en diversos aspectos obra de tanto primor que quien entiende del arte dice que una sola mano de aquellos demonios no se pagó con lo que costaron todas las estaciones siendo así que costó veinte mil ducados. Rallón (1689, ed. 1926, p. 139).

de 1644 se anotaba cómo se trajo al templo la escena de la Transfiguración, por el mismo sistema. Por lo cual podemos situar la traída del cuadro de la Ascensión, que aún no mencionándose su llegada en los Libros, sabemos que fue el último en llegar, en 1645. Arce residía en Jerez desde 1644 trabajando en su parte del retablo, hasta recibir la carta de pago y finiquito en 1648. En estos años ya había entregado alguno de los relieves que había contratado, siendo Gaspar de Ribas quien se encontraba encargado de su policromía desde 1645 hasta 1655 en que tuvo lugar la tasación final<sup>16</sup>.

El dialogo con el pintor que relatava tan vivamente el cronista jerezano pudo tener lugar en torno a 1645, cuando aún no estaban completos todos los relieves que componen la iconografía del retablo. Tal vez no mencionase a Arce, por no estar todavía sus relieves puestos en el retablo.

Este testimonio suyo advierte de lo que ocurriría a continuación con respecto a la figura de nuestro escultor, cuyo talento iba a ser juzgado, de aquí en adelante, a la sombra de Juan Martínez Montañés, de quien a partir del siglo XVIII, empieza a considerarse un mero discípulo y continuador. Quizás de esta forma se quisiese justificar la calidad de Arce, de quien se había olvidado todo, incluso su procedencia y su trayectoria profesional. No se recordaba siquiera que hubiese terminado una obra tan importante como este retablo, ya que hasta el último tercio del XIX no se supo que nuestro biografiado era extranjero y que su formación estaba ya completada cuando llegó a España.

### 3. Siglo XVIII

A partir del cambio de gusto estético que encarnó el neoclasicismo y del posterior arraigo de las ideas ilustradas entre las personas cultas de nuestro país, se confirmaría y aumentaría el desconocimiento hacia este artista, cuyos datos personales y profesionales se confundieron y entremezclaron con los de otros creadores nacidos entre nosotros.

Algunas de estas confusiones surgen a partir del influyente Antonio Palomino de Castro y Velasco quien en su *Parnaso español pintoresco laureado*, publicado en Madrid en 1724, ofrecía su biografía donde mezclaba errores evidentes con datos ciertos, resultando muy desconcertante<sup>17</sup>, si bien tiene la

16 Ríos Martínez (1991, pp. 75-78 y 140-142; 2007, pp. 62-63).

17 "Jose de Arfe insigne escultor y nieto del insigne Juan de Arfe (el que escribió el libro de *Varia Conmesuración*) fue natural de Sevilla, donde tuvo sus principios, con muy lucidas muestras de su ingenio. Pasó a Roma para perfeccionarse en su facultad y lo consiguió con tales ventajas que dejó en ella acreditado su nombre en repetidas obras. Volvió después de muchos años a su patria,

importancia de ser la primera que conocemos de Arce. Pero también es necesario leerla con mirada crítica, pues los datos ciertos, que él pudo comprobar documentalmente, como la fecha de su muerte, se unen a otros que se apartan por completo de la verdad y que solo pueden ser fruto de la confusión, como es el hecho de su nacimiento en Sevilla y su fantástico “parentesco” con el platero Arfe al que consideraba su abuelo, confusión que, aún hoy día, surge cuando se nombra a este escultor entre quienes no están lo bastante informados al respecto.

A caballo entre lo cierto y lo legendario quedan datos que aún no han podido ser demostrados, como su viaje a Italia, las obras que allí dejó y su intervención en las figuras de plata con las cuales se reformó la custodia de la Catedral Hispalense en el XVII, algo que entra en lo posible.

Con respecto al viaje, Diego Angulo mostró una sana prudencia. Su nombre, además, se confundió con el de otro escultor, llamado Giudocco Aerts, nombre que traducido al español significa Justo, quien, en efecto, dejó una obra en Roma.

Hay una posibilidad intermedia por la cual, sin descartar la posibilidad del viaje, podría considerarse que Arce conociera en su tierra algunas de las innovaciones del barroco romano.

En los Países Bajos entraron algunos de estos avances antes que en España a través de Rubens, quien parece haber introducido la columna salomónica en sus diseños para los retablos de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Amberes, en 1626, donde pudo verla nuestro escultor.

Como vemos, a pesar de que las fuentes de Palomino se han considerado fiables de forma unánime, con respecto a nuestro biografiado es indispensable someterlo a una prudente reflexión antes de suscribirlo sin condiciones.

Hacia 1737 se empezó a redactar el *Protocolo fundacional de la Cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera*, donde se relata no solo la historia de la Fundación del monasterio, sino que se extiende más allá en el tiempo; también se relata la vida de sus Piores y de las mejoras que cada uno aportó al recinto, haciendo hincapié en las obras de arte encargadas durante cada priorato y el mucho dinero invertido en ellas.

---

donde además de muchas estatuas, que ejecutó, inmortalizó su fama en las figuras de plata que tiene la custodia de aquella Santa Iglesia, haciendo para ellas los modelos, por donde se vaciaron y reparándolas después.

Son también obras de su ingenio las estatuas de los evangelistas y doctores de mármol, que están en la capilla del Sagrario de aquella Santa Iglesia, figuras de más de veinte pies de alto, cosa superior. Murió en dicha ciudad por los años de 1666 y a los sesenta y tres de su edad.” Palomino de Castro y Velasco (1792, reed. 1947, p. 943).

En esta crónica encontramos el nombre de Dom Sebastián de la Cruz, de quien surgió el propósito de dotar a la iglesia de un digno retablo mayor. Dom Sebastián tomó posesión del cargo el 24 de junio de 1630, realizando, como sus predecesores, obras de mejora y engrandecimiento del conjunto monástico, de tal forma que la crónica de su priorato, de forma análoga a la de sus antecesores y sucesores en el cargo, es una larga relación de todas ellas y una evaluación económica de sus gastos, entre ellos el retablo mayor<sup>18</sup>. Si bien la finalidad de la crónica era ensalzar a los priores y no a los artistas, se califica dicho trabajo de “grandioso”. Otra sorpresa surge cuando vemos que el nombre de nuestro escultor, que tan apreciado fue por la orden, aquí no se cita e, incluso, cuando se hablaba del taller, situado en el mismo monasterio, donde se hizo la arquitectura del retablo, se aludía a los oficiales pero no se hablaba del maestro.

Esta ausencia suya en relación al trabajo de taller, puede indicarnos, además, que Arce, aún estando obligado a realizar el encargo en Jerez, posiblemente alternase sus compromisos entre esta ciudad y Sevilla, de la cual no dejó de ser vecino en estos años en la collación de Santa Catalina y aunque cumplió con la condición de la residencia, requisito común en la ciudad durante estos años, pudo estar trabajando en ambas ciudades simultáneamente.

En 1792 Antonio Ponz, en la Carta Quinta de su *Viage de España*, describió someramente el retablo mayor de San Miguel, considerándolo con gran estima aunque tampoco recogió los nombres de Montañés ni de Arce, a pesar de que la concepción clásica de su arquitectura despertó su admiración<sup>19</sup>.

En la Carta Sexta, el ilustrado refirió su visita a la Cartuja y, como cabe suponer, también escribió sobre el retablo mayor de la iglesia, pero al mencionar al autor de las esculturas, aún reconociendo su mérito, hizo este co-

---

18 “Agrandó y ladrilló gran parte de la carpintería de lo blanco, adonde estuvieron los oficiales del retablo cuando se hizo. Hizose en su tiempo el retablo del altar mayor de la iglesia tan grandioso como se ve y gastó en madera de cedro, bornes, ensamblajes, escultura pintura y dorado de las calles interior del Sagrario y el zócalo de piedra negra y en la solería de piedra negra y blanca, pulimentos y lo demás necesario 199.744 reales que hacen 18.058 ducados y seis reales (...) y no entra aquí el costo del ensamblaje y escultura, molduras y láminas y otros adornos del interior del Sagrario (...) cuando se compró el retablo fue con 1000 ducados que prestó Sebastián Rodríguez de Per...y fue Dios servido que cuando se acabó, estaba el dinero sobrado en el arca”. Esteve Guerrero (1953, f. CXXX r. y vt.); Mayo Escudero (2001. F. CXXX r. y vt., p. 143).

19 “Lo mejor de todo, y de quanto se encuentra en Xerez por su término, es el retablo mayor de esta Iglesia, obra de tres cuerpos de orden corintio, el cual tiene grandes medios relieves que representan misterios de la vida de Christo, ocho estatuas y un gracioso Templecito por Sagrario... un baxo relieve en que se expresa San Miguel, titular de esta Iglesia, arrojando del cielo a los diablos.”. Ponz (1792, ed. 1972, pp. 276-277).

mentario que, aunque muestra su confusión, también lo percibimos cargado de intención crítica:

“Lo mas singular es el retablo mayor tanto por su arquitectura aunque ya iba en decadencia cuando se hizo, cuanto por las pinturas que contiene y por las obras de escultura, distribuidas en dos cuerpos de dicho retablo. Representa al Apostolado, la Crucifixión, etc. Representadas por un tal Arce cuyo nombre se ignora: era coetáneo y condiscípulo de Martínez Montañés y sin embargo de su mérito no le nombra Palomino.”

En primer lugar, vemos que el apellido de Arce, aun habiéndose olvidado su nombre de pila, seguía siendo conocido y admirado en la Cartuja, a pesar de no aparecer citado en el Protocolo Fundacional. A continuación, vemos como por una parte, Ponz criticaba la arquitectura del retablo, pero a pesar de su formación y preferencias racionalistas, reconocía, de forma sorprendente para nosotros, el mérito del escultor, hasta el punto de criticar a Palomino por ignorarlo, con lo cual podemos colegir cuanto debieron impresionarle estas figuras a pesar de que han pasado a la historia como la esencia del barroco por antonomasia.

Un falso dato que va a reproducirse a partir de ahora, es la idea de que Arce fue compañero de Montañés y perteneciente a su misma generación, con lo cual se cimentó la falsa idea de que el flamenco había aprendido su oficio con aquél, perpetuándose este error a lo largo del siglo XIX.

Pero tampoco Ponz estaba libre de confusiones, inducido quizás a ellas por los monjes que podrían estar, a su vez, bastante desinformados después de tantos años. Así, cuando más adelante se refiere a la sillería del coro, manifiesta su desconcierto cronológico situando a Arce en el siglo XVI, en 1560<sup>20</sup>.

Esta fecha era aproximada a la realidad, por estar la sillería fechada en 1550, siendo sus autores Jerónimo de Valencia y Cristóbal de Vosin. Como vemos, nada que ver con el flamenco, pero esta confusión puede estar justificada por el origen francés de uno de los autores y por la mezcla de admiración hacia ambos, unida al olvido de las fechas y trabajos que cada uno de ellos había realizado, transmitiéndose una información, trastocada por los años transcurridos.

Juan Agustín Ceán Bemúdez, en su *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, publicado en Madrid en 1800<sup>21</sup>, daba,

---

20 “Es cosa buena la sillería del coro de los Monges, a imitación de las que hizo el famoso Berrugete, executada por los años de 1560 sobre poco más o menos, tal vez por Arce o por alguno de los nombrados en las Casas de Cabildo de Xerez.” . Ponz (1792, p. 277).

21 “Arce (José de) escultor discípulo de Juan Martínez Montañés. Trabajó en piedra el año de

por primera vez, la fecha exacta de las esculturas del Sagrario de la Catedral de Sevilla, refiriéndose, además, a la obra de Arce en la Cartuja de Jerez, pues hasta entonces no se había mencionado la existencia de un mismo autor para ambas obras. Además, al citar las fuentes de las cuales ha tomado sus referencias, su texto resulta serio y fiable.

Hizo un trabajo de crítica al refutar a Palomino, tratando de aclarar su desbarajuste de datos al considerar al platero Arfe como abuelo del escultor Arce, llegando a la conclusión lógica de la inexistencia de ese presunto nieto. Igualmente es valioso el dato de la autoría de Juan de Segura como autor de las esculturas de la custodia, piezas que la historiografía actual relaciona con modelos de Arce, algo muy factible, como indicamos más arriba.

Sin embargo, también cometió algunas inexactitudes que no han favorecido a nuestro escultor, porque el tópico suele ser enemigo de la verdad. Nos referimos a que también le consideraba como discípulo de Montañés, con lo cual Ceán se convierte en continuador del desliz de Ponz, del cual quizás haya tomado la idea, por falta de conocimientos documentales acerca de quién era en realidad este artista un tanto misterioso, tanto por sus orígenes como por lo insólito de su técnica. Pero teniendo en cuenta su formación y gustos racionalistas, lo más sorprendente de su texto es la valoración positiva que hace de estas esculturas: él las califica de "*naturales*", apreciando también la composición de la telas; este criterio abierto, preparado para valorar una obra alejada de lo que él mismo propugnaba, muestra una sensibilidad hacia el Arte capaz de relegar los propios prejuicios ante la calidad de lo que se describe.

Lamentablemente, el texto de Ceán, influyente en muchos aspectos, no lo fue, en absoluto, en cuanto a la valoración del artista, pues a partir del siglo XIX, como analizaremos en un trabajo posterior, una gran parte de los historiadores sevillanos que escribieron sobre su obra, muestran un afianzado desdén por su alejamiento de los modelos clásicos y una actitud que va más allá de los ilustrados en cuanto a denostar los estilos barrocos.

---

1657 las ocho estatuas colosales de los cuatro evangelistas y de los cuatro doctores colocados sobre los balaustres de la iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla. También executó las del altar mayor de la Cartuxa de Xerez y otras que se hallan en los templos de Sevilla: todas con buenos partidos de paños y naturales actitudes. Palomino atribuyó las ocho primeras a un tal Josef Arfe y suponiéndole platero y nieto de Juan de Arfe Villafañe, le atribuyó también la mudanza o añadidura que se le hizo a la famosa custodia de aquella catedral, trabajada por el abuelo, cuya obra executó en 1668 Juan de Segura, como se dirá en su artículo, y todo consta de documentos fidedignos. De tal manera que no habiendo trabajado Josef de Arce ni las ocho estatuas ni la mudanza de la custodia, es de presumir que no haya existido y que sea una equivocación de Arce por Arfe. Arch. de la catedr. de Seville. y de la cartux. de Xerez."

#### 4. Siglo XIX, en Jerez

En la primera mitad del siglo XIX los estudiosos jerezanos aún no habían hecho una relación exacta de todas las obras que Arce había dejado en esta ciudad, a pesar de conservarse el retablo de la Cartuja, intacto hasta 1844 y el de San Miguel, junto con una documentación suficiente para conocer su autoría común.

En San Miguel, el relieve de la Batalla de los Ángeles, de Martínez Montañés, continuaba deslumbrando a los historiadores locales, tanto por la escena que relataba, muy valorada por los románticos a causa de su aura de malditismo, como por el brillo del nombre de su artífice, el más acreditado entre los de la escuela sevillana en estos años. Así pues, siguiendo al influyente Padre Rallón en su trabajo arriba citado, le atribuyeron toda las esculturas que lo componen, sin pensar que el jerónimo pudo describirlo incluso antes de estar terminados los relieves de Arce, que fueron policromados por Dionisio de Ribas.

En este sentido, el historiador y librero romántico Joaquín Portillo, en su obra *Noches jerezanas o sea la Historia de Jerez de la Frontera*, publicada en 1839, hacía la historia de las obras de arte de los templos de dicha ciudad.

Al escribir acerca de dicho retablo, subrayaba que "...su autor don Juan Martínez Montañés es sin duda el primer maestro de este arte...", continuando así una verdad a medias. Cuando lo describía, conocía el coste final de la obra, mostrando así su categoría material: "...las estaciones costaron 220.000 reales y todo el retablo 160.000 duros".

Estos precios se aproximan a los que citaba Rallón pues se conservaban en la Parroquia los documentos pertinentes. Sin embargo, Portillo parece haberse limitado a seguir las ideas acuñadas por el fraile, cuyo manuscrito se restringe a conocer, consultar y repetir, sin haber visto personalmente los Libros de Fábrica y Visita donde se anotaba el nombre de Arce durante las fechas en que trabajó para el templo y los pagos que se le hicieron.

En este mismo libro, Portillo describió también la Cartuja. Cuando reseñaba el retablo, lo hizo de forma muy semejante a como lo hizo Fray Esteban y, como él, ni siquiera cita al escultor flamenco, pero tampoco citaba a Zurbarán, aunque, sus comentarios fuesen elogiosos para todo el conjunto, resaltando especialmente la categoría del Crucifijo, al que calificaba de "asombroso"<sup>22</sup>.

---

22 "...Muy parecido a este es el segundo cuerpo y el tercero que sirve de cópula (sic) a tan magnífica obra, estaba adornado por un crucifijo asombroso, su samblage (sic) talla, escultura y pintura es de lo mas bien acabado y perfecto de todas las iglesias ..." Portillo (1839, II, p. 189).

Más adelante, continuaba hablando de las obras de arte del presbiterio y podemos observar que el narrador no sabía tampoco cual era la disciplina artística que ejercía Arce, tal vez por haber sido olvidado ya por los mismos cartujos y porque la pintura era considerada un arte de mayor relevancia que la escultura:

“...Los dos presbiterios hacen la capilla mayor la cual estaba enriquecida y adornada con grandes y costosos cuadros de pinturas de Arce, Jordán, Zurbarán, Murillo y otros insignes profesores.”

Como vemos, encontramos su nombre identificado, pero se ha olvidado su aportación concreta a este retablo y al conjunto de la cartuja, a pesar de que, también aquí, se debían conservar aún las crónicas y textos como el ya aludido de la fiesta de San Florido, donde se señalaban su nombre y profesión.

El mismo autor, años después, en 1874, compuso y editó *Cartas... a Don Bruno Pérez...*, obra centrada en la descripción de la Cartuja. De la forma habitual en estos trabajos, Portillo iba relatando a su presunto interlocutor las bellezas de un monasterio que ha obsesionado a los jerezanos durante siglos.

Al hablar de la sillería de coro ya aludida, hecha en 1550 y obra de Cristóbal de Valencia y Jerónimo de Voisin, se la atribuyó nuevamente a Arce, como hizo Ponz.

Cuando llegaba a explicar el aspecto del retablo se mostró más ajustado en la adscripción artística a nuestro protagonista, subrayando: “... de modo que, entre todas las (repisas) del altar se halla colocado el Apostolado, de figuras mas que natural, hechas por Arce, coetáneo y condiscípulo del granadino Juan Martínez Montañés, primer maestro de este arte”<sup>23</sup>, error igualmente cometido por Ponz, lo cual induce a pensar si se limitó a repetir lo que escribió el viajero ilustrado, aunque no fuese el único en incurrir en estos deslices.

Pero aún así, vemos como la celebrada figura de Martínez Montañés oscurecía a sus colegas apareciendo como el primero entre los escultores y como, por el contrario, Arce continuaba siendo un desconocido.

Costaba a los amantes del arte, imaginar como y con quien se habría formado un escultor tan distinto de los demás y, sin lugar a dudas, se consideraría que, como tantos otros, solo podría haberlo hecho con quien se consi-

23 Portillo (1874, p. 50).

deraba el mas sobresaliente, como si ésta fuese la única explicación posible a su talento, siendo repetida hasta convertirse en un lugar común.

Un cambio importante tuvo lugar, en cuanto al enfoque de la historia del arte local, cuando el historiador Luis de Grandallana y Zapata, editó en 1885 su obra *Noticia histórico-artística de algunos de los principales monumentos de Jerez*, uno de los libros de referencia más importantes y serios acerca de los monumentos jerezanos.

En su estudio de la Parroquia de San Miguel, comenzaba por anotar brevemente la existencia de los restos de un retablo de piedra labrado en el siglo XVI en el ábside de la iglesia, una importante novedad desconocida hasta entonces.

Cuando historiaba el que nos ocupa, lo hizo aportando datos documentales que, por primera vez, salían a la luz pública, comenzando por la fecha de 1607 en que se contrata con Martínez Montañés y Juan de Oviedo, al que por error apellida “ de Ávila”; explicaba los diversos cambios de diseño que sufrió el retablo, así como la renuncia de Montañés en Arce y como éste terminaba su cometido en 1644; incluso se refirió, por primera vez, a uno de sus pintores, Jacinto de Soto, si bien éste no cumplió con el contrato firmado<sup>24</sup>.

A continuación, lo describía someramente y, al hablar de los relieves especificaba las respectivas autorías:

“...los tres de la calle de en medio representan la caída de los Ángeles, el bajo, la Transfiguración de Cristo en el Tabor en el de en medio y en el ático, la Ascensión del Señor. Las calles laterales, obras de Arce, representan el Nacimiento y la Adoración del Niño Dios, la Circuncisión y la Anunciación.”

Como vemos, transformó el apellido de Juan de Oviedo, transcribiéndolo como “de Ávila”. Sin embargo, establece documentalmente y sin lugar a dudas, el traspaso de la obra de Montañés a Arce y la responsabilidad de cada escultor en la autoría de los relieves. En cuanto a Jacinto de Soto, sabemos que fue el dorador contratado por la Fábrica de la Parroquia, pero tras un complejo pleito no prosiguió el trabajo, siendo Dionisio de Ribas quien lo concluyó.

---

24 “En 1607 celebraron un contrato los curas con Martínez Montañés, escultor sevillano y Juan de Ávila habiendo de entregarla a los cuatro años, siendo tres de sus cuadros de escultura y los cuatro restantes ocupados con óleos. Se desiste mas delante de este proyecto y se resuelve que sean los siete cuadros o medallones de escultura y retirado del contrato Juan de Ávila¿?, continua solo Martínez Montañés que, a su vez, terminados los tres cuadros de la calle del centro cuyos asuntos le fueron marcados en el contrato, hace renuncia en escritura pública del resto de la obra en José de Arce que entregó el retablo en 1644; se estipuló el precio en ocho mil y doscientos ducados. El dorado y estofado fue obra de Jacinto de Soto” Grandallana (1885, pp. 25-27).

En el apéndice de la obra, Grandallana incluyó el documento del contrato y las condiciones establecidas entre Don Alonso López, mayordomo de fábrica de la Parroquia de San Miguel y Juan Martínez Montañés, que pasó ante el escribano de Sevilla Juan de Torres, en 22,23 y 25 de Septiembre de 1609<sup>25</sup>.

Entre otras obligaciones, figuraba la de residir en Jerez para los escultores foráneos que trabajaban para esta fábrica incluyendo al propio Martínez Montañés, quien no la cumplió nunca. Por otros documentos consultados sabemos que esta obligación era habitual en la ciudad durante el XVII para todos los artistas que no fuesen vecinos de ella, fuese cual fuese su disciplina.

Era la primera aportación documental que se publicaba respecto a esta obra y, como tal, es importante reseñarla, pues las suposiciones, tradiciones orales y fantasías varias, se dejaron de lado para estudiar esta obra desde el punto de vista de la historia positiva.

El historiador reseña al final de la transcripción: "El anterior documento se ha trasladado de su original y publicado por primera vez para este libro", dando a conocer un documento fundamental para la historia del arte andaluz.

Sin embargo, a pesar de emplear fuentes fidedignas para San Miguel, cuando describió la Cartuja, Grandallana realizó atribuciones que, si bien no encajaban por completo con la realidad, nos permiten, en cambio, apreciar que tenía "buen ojo" para la escultura, aunque se confundiese en otros aspectos:

"En el frente de la iglesia el soberbio imafronte de la iglesia....y veinte imágenes de talla mayor del natural. Fue concluida en 1667 por Alonso Cano, se atribuyen las esculturas a Juan de Arce, de quien es asimismo obra el retablo de la Iglesia."

La evidente estructura retablística del conjunto arquitectónico no le pasó desapercibida al historiador, por lo cual la relacionó con Cano con toda lógica, pues intervino en las trazas del retablo mayor, si bien el arquitecto que realizó la portada descrita fue Fray Pedro del Piñar en 1667, quien, en cierta manera, acusa la influencia del granadino en su composición,

Las esculturas de bulto redondo en esta fachada solamente son diez, más un relieve en el ático, siendo su escultor Francisco de Gálvez. La relación con Arce surge por la semejanza de estas esculturas con las del Apostolado.

---

25 Grandallana (1885, pp. 115 y 133).

Esta atribución quedaría, en parte, justificada, cuando años después se documentase la autoría de Francisco de Gálvez, y el hecho de que fue discípulo de Arce y uno de sus más fieles seguidores, algo que en la fecha de Grandallana aún se desconocía pero que, como vemos, intuyó, aún confundiendo el nombre de pila del maestro.

En cuanto al retablo mayor, que años antes había perecido en los hornos de las panaderías jerezanas, solo pudo reseñarlo a través de descripciones anteriores o por referencias de quienes lo habían visto, de ahí las imprecisiones, confusiones y olvidos que cometió acerca de sus autores y estilo, al escribir someramente de él usando el pasado, pues ya había desaparecido:

“El retablo era de estilo del Renacimiento, con tres cuerpos con doce columnas salomónicas, adornadas de hojas y pámpanos. En los intercolumnios estaba repartido el Apostolado en talla mayor que el natural (...) y en lo más alto un Cristo, atribuido a Juan Martínez Montañés.”

Como vemos, se confundió de estilo, tal vez porque ni los mismos frailes sabrían ya como había sido, aunque, indudablemente, se valdría de la Historia de Rallón para puntualizar como fueron los soportes, los motivos decorativos y el Apostolado que, junto con el Cristo, se han conservado hasta la actualidad. Una vez más vemos que atribuyó a Martínez Montañés el crucificado del remate, tal vez porque su calidad era mítica entre los entendidos en arte de su época y encuadraba con la categoría de dicha pieza.

El sacerdote Don Miguel Muñoz y Espinosa escribió en 1889 un manuscrito titulado “*La Cartuja jerezana*”, donde dejó unos interesantes apuntes históricos en los cuales hay diversos párrafos de gran interés, entre ellos donde, al describir la iglesia y tratar acerca de la sillería del coro, especificaba:

“Es esta sillería una obra del Renacimiento (....) Se construyó a mediados del XVI, pues en una cartela del zócalo se lee la fecha de 1550, fecha que desmiente la opinión de los que oyeron y afirmaron que este coro fue labrado por el flamenco Naerti, conocido en España por José de Arce, cuyo nombre no suena en nuestra historia artística hasta avanzado el siglo XVII”<sup>26</sup>.

Como vemos, desmentía con todo conocimiento a Ponz y a Portillo quienes habían hecho las equivocadas atribuciones que hemos reseñado más arriba y, si bien confundió ligeramente su apellido nativo, afinaba lo bastante para dar a conocer que correspondía a su origen extranjero y que lo españolizó al pasar a nuestro país. Y, como vemos, es el primero en aclarar su

---

26 24 Muñoz y Espinosa (1889, Biblioteca Municipal de Jerez de la Frontera, MS, 85).

origen flamenco y la época en que realmente trabajó; esto indica un trabajo de documentación previa.

Así mismo, este bien orientado sacerdote, nos informaba, colérico y exacto, acerca del fin del retablo mayor a manos de los supuestos “progresistas” de su época pero como, afortunadamente se salvaron sus esculturas<sup>27</sup>.

Describía el retablo y sus esculturas, resaltando el nombre de su artífice; resaltaba la actitud y el ropaje de algunas, sin decir cuales, y reconoce su mérito artístico, aunque considerando de mayor calidad las que realizó para San Miguel<sup>28</sup>, haciendo una crítica también positiva para el Cristo del ático:

“Obra también del mismo Arce es el Crucificado, una de las buenas esculturas que hay en Jerez que está en la sacristía Mayor de la repetida Colegial”. Así mismo informa del fin que tuvo una obra tan admirada a lo largo de los siglos: “...el retablo fue desmontado en 1844, fue echado a tierra, separado el dorado y, a pesar de su belleza, se trajo a algunas panaderías de Jerez a calentar los hornos...” Un horrible final para una obra trascendental en el arte español.

Es el primer escritor que conoció de forma exacta todas las obras principales de Arce en esta ciudad, algo que, como hemos visto, hasta ese momento no se había conseguido. El presbítero consultó, sin lugar a dudas, el magnífico archivo de la Parroquia de San Miguel, como el mismo Grandallana, lo cual le permitió establecer la cronología del artista de forma correcta y también señalar su origen extranjero; el error al transcribir su apellido se

27 “En todo el frente del presbiterio se alzaba el grandioso retablo fabricado en el siglo XVII, retablo que fue desgraciada víctima de la rapacidad de los vándalos del nuestro, mas infames y crueles que los del siglo IV de nuestra Era en cuanto que éstos no se jactaban de ser los corifeos de la civilización y el “non plus ultra” de la cultura. Muñoz y Espinosa (1889, s/p).

28 “El retablo, labrado en cedro, constaba de tres cuerpos, cada uno de los dos primeros tenía columnas que se repartían de dos en dos las cuales eran de las llamadas salomónicas, revestidas de pámpanos y racimos de medio relieve (...), sobre repisas que salían del sotabanco delante de cada par de columnas estaban ocho estatuas de Apóstoles, viéndose otras cuatro en la parte superior del retablo. Estas estatuas fueron hechas por el mencionado escultor Arce, entre ellas sobresalen algunas notables por su actitud y bien estudiada colocación del ropaje, mas no obstante su indudable mérito artístico, son inferiores a las notabilísimas que el mismo Arce trabajó para el retablo mayor de la Igl. Parroquial de San Miguel.

Este Apostolado de la Cartuja se salvó casi por milagro de ser destruido cuando se destruyó el retablo, trasladándose algún tiempo después, de orden del Sr. Abad López Pirano a la insigne iglesia Colegial. Allí permanecieron cerca de cuarenta años en un almacén entre trastos viejos y esteras mutilándose cada día mas y mas hasta que en 1881 el joven arista Pablo Uranga (...) tuvo el feliz y plausible pensamiento de restaurarlo, lo que hizo con el cuidado y paciencia mas recomendable, siendo colocado en 1882 sobre pedestales en la Iglesia Colegial. Consta la fecha en que Arce tallaba este Apostolado, pues bajo el pie izquierdo de la escultura de S. Simón se lee la fecha de 1639”. Muñoz y Espinosa (1889, s/p).

justifica por la confusa grafía de la letra procesal encadenada de estos años, pero aún así daba a conocer, algo cambiado, su apellido original, informando de que era su forma españolizada la que se había convertido en la usual entre nosotros.

Además, por primera vez, se comparaban ambos conjuntos escultóricos, haciendo un sucinto análisis formal, al mismo tiempo que enjuiciaba sus respectivas calidades y, aunque declarase su preferencia por las de la Parroquia, no dejó, sin embargo, de reconocer el mérito de las otras, demostrando, con esta primera crítica seria a la obra de esta artista, que el historiador había pensado en el tema, con conocimiento de causa, demostrando tener una cultura y una sensibilidad artística muy bien formadas.

## 5. Bibliografía

- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1927), *La escultura en Andalucía*, III, Sevilla, 3 vols.
- ANTÓN PORTILLO, J. y JÁCOME GONZÁLEZ, J. (2001), "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII" (2ª serie), en *Revista de Historia de Jerez*, 7, Jerez.
- ANTÓN PORTILLO, J. Y JÁCOME GONZÁLEZ, J. (2002), "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII", (3ª serie), en *Revista de Historia de Jerez*, 8, Jerez.
- CEAN BERMÚDEZ, J. (1800), *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, Madrid (6 vols.), I, 46-47.
- CEAN BERMÚDEZ, J. (1804), *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, reed. 1863.
- ESTEVE GUERRERO, M. (1927), "San Miguel, joya jerezana", en *Revista del Ateneo Jerezano*, Jerez, p. 290.
- ESTEVE GUERRERO, M. (1933), "Documentos para la historia de Jerez: El retablo mayor de San Miguel", en *Revista del Ateneo Jerezano*, Jerez.
- ESTEVE GUERRERO, M. (1934), *Protocolo primitivo y fundación de la Cartuja de la Defensión*, (copia manuscrita), Jerez.
- GRANDALLANA Y ZAPATA, L. de (1885), *Noticia histórico-artística de algunos de los principales monumentos de Jerez*, Jerez.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1931), *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, Sevilla.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; COLLANTES DE TERÁN, F. (1928), *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, II, Laboratorio de Arte, Sevilla.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1928), *Retablos y esculturas de trazas sevillana*, Sevilla.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1928), *Arquitectos, pintores y escultores vecinos de Sevilla*, Sevilla.
- MAYO ESCUDERO, J. (ed.) (2001), *Protocolo Primitivo y Fundación de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera (Cádiz)*, Analecta Cartusiana, 187, Salzburgo.

- MUÑOZ Y ESPINOSA, M. (1889), *La Cartuja jerezana*, Biblioteca Municipal de Jerez de la Frontera, MS, 85.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796), *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, V, Madrid.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A. (1724), *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid.
- PONZ, A. (1792), *Viage de España*, Madrid, reed., Madrid, 1972, t. XVII, Carta Quinta, y Carta Sexta.
- PORTILLO, J. (1839), *Noches jerezanas o sea la Historia de Jerez de la Frontera*, Jerez, 2 vols.
- PORTILLO, J. (1874), *Cartas a Don Bruno Pérez sobre el monasterio de Nuestra Señora de la Defensa*, Jerez.
- RALLÓN, E., *Historia de Xerez de la Frontera y de los Reyes que la dominaron desde su primera fundación*, vol. IV, ed. de Emilio Martín Gutiérrez (1998), Universidad de Cádiz-Servicio de Publicaciones, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. de los (1982), "Posibles influencias de José de Arce en Valdés Leal", en *Archivo Hispalense, Homenaje a Murillo*, Sevilla.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. de los (1991), *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*, Cádiz, Diputación Provincial.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. de los (1994), "Nuevas aportaciones documentales a la vida y obra de José de Arce", en *Archivo Español de Arte*, 268, CSIC, Madrid.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. de los (1996), "Los seguidores de José de Arce: las esculturas de Francisco de Gálvez para la torre-fachada de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera", en *Archivo Hispalense*, 241, Sevilla, Diputación Provincial.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. de los (2007), *José de Arce, escultor flamenco: (Flandes 1607- Sevilla 1666)*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- ROMERO DE TORRES, E. (1934), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*, Madrid, 2 vols.
- SANCHO CORBACHO, A. (1931), *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, t. III, Sevilla.
- SANCHO DE SOPRANIS, H. (1939), *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*, Larache.
- TORRE FARFÁN, F. de la (1671), *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y León*, Sevilla.
- VALDIVIESO, E. (2003), *La pintura barroca sevillana*, Sevilla.

## 6. Imágenes



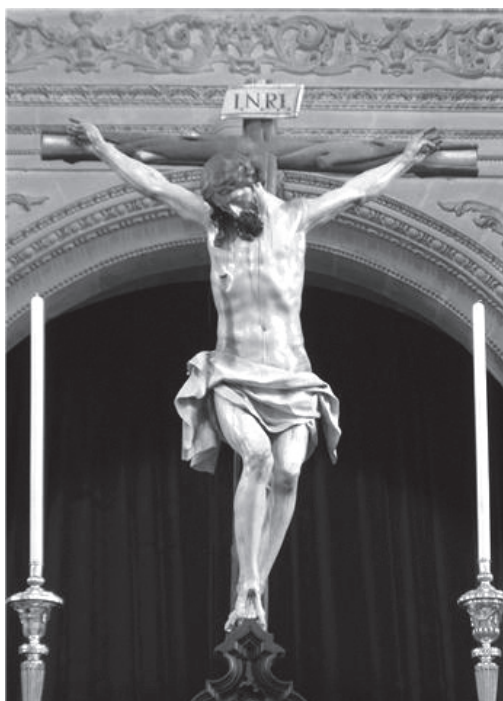
1. San Simón, fechado en 1639. Jerez, Catedral



2. San Pablo, 1637-39. Jerez, Catedral



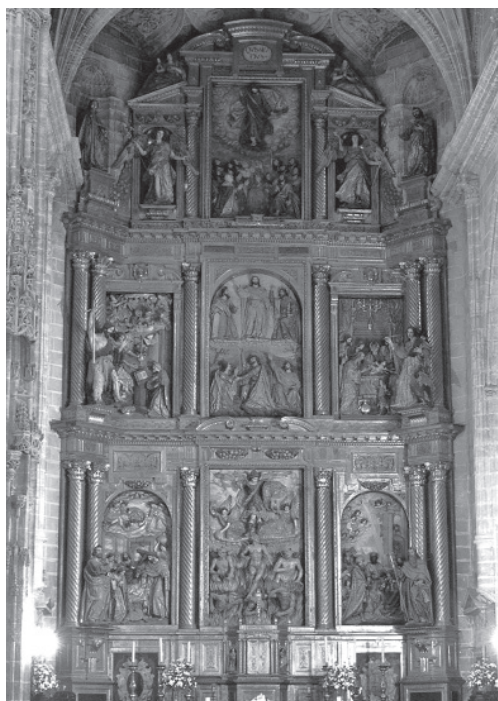
3. Santo Tomás, 1637-39. Jerez, Catedral



4. Cristo Crucificado, 1639. Jerez, Catedral



5. San Bruno de Colonia, 1641. Jerez, Catedral



6. Retablo Mayor, 1617-1648. Jerez, Parroquia de San Miguel



7. Relieve de la Circuncisión, 1641-44



8. Santo crucifijo de la Salud, 1647



9. Crucificado, h. 1648. Jerez, Iglesia de Las Angustias



10. Cristo Depuesto de la Cruz (atribuido), h. 1648. Jerez, Iglesia de Las Angustias