

Revista de
*H*istoria
de Jerez

Centro de Estudios Históricos Jerezanos

nº 20-21 (2017-2018)



Índice

ESTUDIOS

Rosalía González Rodríguez y Francisco J. Barrionuevo Contreras	9
UN NUEVO CAPITEL PROCEDENTE DE HASTA REGIA Y OTROS RESTOS ARQUITECTÓNICOS ROMANOS DEL MUSEO DE JEREZ	
M ^a Carmen Reimóndez Becerra	39
INVESTIGACIÓN Y CONSERVACIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL PAISAJE CULTURAL DE JEREZ. LA CAMPIÑA NORTE TRAS EL DIAGNÓSTICO PREVENTIVO DEL TRAZADO DEL AVE	
Antonio Aguayo Cobo	57
LOS EXVOTOS DE LA VIRGEN DE CONSOLACIÓN: FUENTES ESCRITAS Y SU PLASMACIÓN PICTÓRICA	
Juan Salguero Triviño	99
CELEBRACIONES RELIGIOSAS Y FIESTAS PROFANAS DURANTE EL SIGLO DE ORO EN JEREZ DE LA FRONTERA: SU REFLEJO EN LA IMPRENTA	
Esperanza de los Ríos Martínez	129
LA FIGURA DE JOSÉ DE ARCE ANTE LA HISTORIA Y LA CRÍTICA (II). LOS SIGLOS XIX Y XXI	
José David Guillén Monje	159
LAS TROMPETAS SAETERAS DE JEREZ	
Manuel Ruiz Romero	177
LA BATALLA DE GIBRALTAR DESDE EL AYUNTAMIENTO DE JEREZ, ABC Y LA VOZ DEL SUR. DE LA VICTORIA DIPLOMÁTICA A LA SUMISIÓN POLÍTICA	
Antonio Cabral Chamorro	201
TONELEROS, ARRUMBADORES Y VITICULTORES EN EL MARCO DE JEREZ	

DOCUMENTOS

Cristóbal Orellana González	223
UN MEMORIAL DEL CONCEJO DE JEREZ DE LA FRONTERA AL INFANTE DON FERNANDO EN 1410	

VARIA

Miguel Ángel Borrego Soto	239
¿AŞTAH, İŞTABBA O ASTIBAR? NUEVOS DATOS SOBRE MESAS DE ASTA EN ÉPOCA ANDALUSÍ	
Fernando López Vargas-Machuca	243
UNA DOVELA DE LA PRIMITIVA CAPILLA MAYOR DE SAN DIONISIO	
Jesús Caballero Ragel	251
PERVIVENCIA DE CONSTRUCCIONES DEFENSIVAS Y OTROS TIPOS DE CERRAMIENTOS EN EL JEREZ DEL XIX	

LA FIGURA DE JOSÉ DE ARCE ANTE LA HISTORIA Y LA CRÍTICA EN LOS SIGLOS XIX AL XXI

Esperanza de los Ríos Martínez*

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 XXI.

Palabras clave

Arce, crítica de arte, escultura, barroco.

Abstract

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

Key Words

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

* Doctora en Historia del Arte. Universidad de Sevilla. esperanzadelosrios@hotmail.com

1. Siglo XIX en Sevilla:

Durante el siglo XIX en esta ciudad, como vemos que había ocurrido en Jerez, el interés por las obras artísticas, unido a la curiosidad de los viajeros románticos, tanto españoles como extranjeros, por el arte y las costumbres hispánicas, influyeron en la proliferación de obras histórico-literarias donde se describían edificios y bienes muebles, con criterios que, a nuestros ojos, en muchas ocasiones, nos resultan extraños, dando importancia a algunos aspectos que, en la actualidad serían menos relevantes y relegando otros que, desde nuestra perspectiva histórica, parecen imprescindibles.

Con respecto al escultor que abordamos en este trabajo, las opiniones recogidas en los primeros años del siglo, muestran las ideas heredadas del pasado en muchos aspectos y, a diferencia de Jerez, su obra sevillana no va a ser estimada con justicia, posiblemente porque lo único que se conocía de su autoría, las esculturas pétreas del Sagrario catedralicio, resultaban demasiado diferentes formalmente de la escultura sevillana propia de Juan Martínez Montañés que a estos eruditos su estética les resultaba chocante, por excesiva.

Montañés había sido un escultor fundamental en el Arzobispado Hispalense durante el siglo XVII, pero su obra, durante el XIX, llegó a valorarse como legendaria, hasta erigirse en un término de referencia indiscutible para comparar los méritos de sus demás colegas, en función de que sus estilos se asemejasen o no al de éste, cuya personalidad artística oscureció la todos los otros a su alrededor.

En consecuencia, la obra de Arce no fue especialmente comprendida por los autores de la Sevilla decimonónica, quienes se muestran como continuadores de las ideas ilustradas con respecto al gusto por los estilos clásicos. Con frecuencia muestran su desdén por el barroco que solo despertaba suspicacias, haciéndole merecedor de las peores críticas posibles.

Esta actitud de la erudición local contrastaba con los artistas, escritores e historiadores de los países nórdicos que, en los años del Romanticismo, se habían deshecho de los corsés académicos, reivindicando los estilos anticlásicos de los períodos medievales y barroco, como portadores de valores espirituales que superaban a la razón y acercaban al hombre a un plano superior del conocimiento.

En nuestro país, en plena euforia neoclásica y academicista, Juan Agustín Ceán Bermúdez, en su "Descripción artística de la Catedral de Sevilla", editada en 1804 y reeditada en 1863¹, no se mostraba muy elogioso con la obra

1 Ceán Bermúdez, , 1800, I, 46-47.

de Arce, pues al hablar de las esculturas del Sagrario se refería a ellas en estos términos:

...hay ocho estatuas colosales que figuran los cuatro evangelistas y los cuatro doctores de la Iglesia que no hacen buen efecto en el sitio en que están colocadas por el desproporcionado tamaño que tienen. Las trabajó en piedra José de Arce el año de 1657....

En su "Diccionario"², sin embargo, enjuiciaba positivamente, la calidad de nuestro escultor, pero, en esta ocasión no ha valorado las formas del barroco europeo con las que se manifestaba Arce en el Sagrario. Este texto, avalado por su prestigio intelectual, le hizo influir de forma decisiva en los eruditos que posteriormente hablaron de estas esculturas copiando casi literalmente su opinión.

A Ceán no se le escapó el peso que el autor flamenco tuvo en los escultores que trabajaron en la Catedral en estos mismos años, al relacionar con su estilo las cinco efigies talladas sobre la puerta de la Catedral que la une con la Parroquia del Sagrario que, sin embargo, no son obra de Arce, sino de Alonso Martínez.

El escultor leonés trabajaba en ellas durante los mismos años en que Arce se ocupaba en los Evangelistas y Doctores de la Iglesia, y se manifiesta la influencia que el escultor flamenco tuvo sobre sus obras. Ceán, a pesar de no mostrar aprecio por ellas, constató la similitud estilística entre unas y otras hasta confundir la autoría.

El relieve de la Alegoría de la Fe, labrado en esta misma puerta, considerado obra de Pedro de Borja, está situado en el lado que da al Sagrario. Dadas las dificultades para verlo, en un lugar falto de iluminación y muy alto, ha pasado un tanto desapercibido, pero tras una detenida observación, no podemos descartar un cambio de autoría por la semejanza técnica y formal que este relieve presenta con el trabajo realizado por Arce para la Parroquia de San Miguel de Jerez, notables en los rompimientos de gloria, especialmente el del ángulo superior derecho del espectador; también se revelan los modelos procedentes de Rubens, especialmente en la figura que representa al Pecado, cuya cercanía con dicho pintor y con sus sirenas del "Desembarco de María de Medicis" es mas que evidente. De igual manera, su figura de la Fe, guarda similitudes mas que evidentes con su desaparecida Santa Catali-

2 Ceán Bermúdez, 1804, 174, Reed. 1863, 94.

na de Alejandría, del Convento de la Merced de Cádiz que conocemos por fotografías.

Juan Colom i Colom, en su “Sevilla artística” de 1841³, se expresaba así con respecto al mismo monumento:

La iglesia del Sagrario (...) cuyo adorno de columnas corintias i estatuas de piedra trabajolas en 1657 Josef de Arce: es suntuosa (...) estos arcos tiene sus antepechos labrados sobre los cuales se asientan esculturas colosales, bien desproporcionadas en sus dimensiones para la altura en que se encuentran...

Como vemos, hace las mismas atribuciones que Ceán y muestra su mismo desdén hacia estas figuras, de tal forma que parece haber repetido el texto antes citado. Todo su interés se lo lleva Montañés, de tal manera que en su recorrido por las parroquias sevillanas al describir alguna buena escultura anónima, insistía, una vez y otra, en que era obra de...*un discípulo aventajado de Montañés...*, convirtiéndose estas atribuciones en otro tópico con respecto a dicho artífice.

José Amador de los Ríos, en su “Sevilla Pintoresca”, 1844⁴, seguía, casi al pie de la letra, los postulados de Ceán, al cual cita constantemente, en cuanto a su aversión por el barroco, con una virulencia un poco exagerada para nuestra sensibilidad contemporánea. En la Introducción de su obra hacía un repaso general de la historia del Arte Español, desde tiempos antiguos; al llegar a la Edad Moderna, comparaba los progresos de las artes en Italia y en España; en relación con nuestro país también consideraba la “arquitectura greco-latina” como ejemplo de perfección aunque empezó a decaer cuando comenzó el barroco:

*...comenzaron a cargarla de adornos...que movióles mas adelante el deseo de añadir follage a follage hasta que lograron desfigurar el arte de los griegos....bajo la hojarasca pesada de los Churriguerras y demás que siguieron sus pasos...*⁵

Esta cita está en la base de las razones por las cuales consideraba a Montañés como la culminación del estilo clásico y su deferencia por él llegaba al punto de pensar que quien conocía sus obras podía sustituir el estudio directo de la escultura griega, por ser la perfección de sus formas comparable con aquéllas.

3 Colom i Colom, 1841

4 Amador de los Ríos, 1844, 170-176.

5 Amador de los Ríos, 1844, 42.

De esta forma, tanto Amador de los Ríos como sus contemporáneos, no se pararon a considerar la posibilidad de que un escultor cuyo estilo fuese radicalmente distinto del de este artista, reverenciado por ellos como el modelo de la perfección, pudiese valer la pena o, siquiera, ser mirado con respeto, como en el caso de Arce, a la vista del duro juicio acerca de su obra en el Sagrario.

En varias partes de su libro citó textualmente a Ceán, entre ellas introduciendo la descripción que hacía *el erudito* de este edificio en el pasaje relativo a la descripción de la Parroquia del Sagrario, haciendo suyos sus denuestos contra el *churriguerismo*.

Atribuye a nuestro escultor las figuras de San Fernando, flanqueada por Santa Justa, Santa Rufina, San Isidoro y San Leandro de la puerta del Sagrario que da a la Catedral, considerando que las terminó en 1657, al igual que los Evangelistas y Padres de la Iglesia de las tribunas. Al describir estas tallas necesitaba ir más allá, haciendo la siguiente apostilla:

Ya sea porque no calculara bien su autor el efecto que producirían en el sitio en que están colocadas, ya porque efectivamente, no estén arregladas a las bellas proporciones del cuerpo humano, es lo cierto que semejantes figuras aparecen enanas y desproporcionadas a la vista de los espectadores⁶.

Pocos comentarios caben añadir a un texto que se explica por si mismo. Sin embargo, es interesante el criterio tan distinto que este autor manifiesta a la hora de juzgar la pintura barroca de los mismos años en que trabajaba Arce, ya que sitúa a Zurbarán y al barroco Murillo junto a los mas clásicos Velázquez y Alonso Cano, considerando que los tres, junto con otros pintores y arquitectos de los períodos clásicos, habían llevado el arte *...al mas alto punto de perfección...*⁷. Sin duda, fue la dulzura de Murillo, el sentido clásico de la belleza de Cano y la inspiración en fuentes, así mismo clásicas de Velázquez, lo que le hizo alejar a éstos del “decadente” estilo del cual Arce era un notorio ejemplo.

Félix González de León, en su “Noticia artística de Sevilla” también publicada en 1844⁸, se hacía eco de los mismos criterios estéticos que sus contemporáneos al hablar de estas figuras:

6 Amador de los Ríos, 1844, 174.

7 Amador de los Ríos, 1844, 41

8 González de León, 1844, 68.

...ocho estatuas colosales que las cuatro figuran a los Evangelistas y las otras a los doctores de la Iglesia y no hacen buen efecto en aquel sitio por el desproporcionado tamaño de las estatuas. Las trabajó en piedra José de Arce el año de 1657 y al mismo tiempo trabajó una medalla que representa la Fe sobre la puerta de los pies...

Como vemos, los criterios pasan de un erudito a otro sin apenas variaciones, con una extraña uniformidad de criterios.

Pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX, de forma similar a lo que había ocurrido en Jerez, se empiezan a documentar las obras de arte de la ciudad, en la cual empieza a formarse un selecto grupo de historiadores documentalistas que, a partir de José Gestoso (1857-1917), realizarían una labor encomiable para todos los que nos dedicamos a esta disciplina.

Este historiador publicó de forma científica sus hallazgos documentales concernientes a los artistas que habían trabajado en Sevilla en distintas épocas, con lo cual se empiezan a poder ubicar cronológicamente muchas obras cuyas atribuciones, hasta el momento, habían sido más que dudosas, hechas más con el corazón que con la cabeza.

Esta clasificación racional de los protagonistas de las artes plásticas hispalenses, posibilitó el estudio coherente de las características de cada período hasta comprender y valorar adecuadamente, entre otros, a este artista que, actualmente despierta un gran interés.

La historia positiva significó el fin de muchos falsos mitos de la historia del arte hispalense, acercándonos a tantas sombras que, a partir de entonces comenzaron a tener nombre propio y a definirse la personalidad de cada uno de ellos.

Gestoso fue uno de los pioneros en publicar sus descubrimientos documentales, con lo cual, a partir de sus trabajos hay un cambio radical en el tipo de historia que se venía haciendo. Ahora lo importante será el documento publicado y la opinión personal del escritor erudito pasará a un segundo término.

Así pues, cuando, entre 1889 y 1900, publicó en "Sevilla monumental y artística"⁹ uno de los pagos que se le hicieron a Arce por las esculturas del Sagrario y el pago de una deuda del Cabildo a su viuda, en su "Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive"¹⁰, ofrecía los dos primeros documentos que se divulgan

9 Gestoso y Pérez, I, 1889, 173.

10 Gestoso y Pérez, I, 1899, 218-219.

sobre dicho escultor en esta ciudad; a partir de aquí se le empezó a conocer sobre una base fehaciente que no permitiría invenciones.

Incluso en su opinión acerca de las tallas del Sagrario, muestra su comprensión hacia unas particularidades que fueron percibidas como positivas por primera vez en el XIX sevillano; en “Sevilla monumental y artística” se expresaba en unos términos donde aún existía cierta negatividad en el concepto de barroco, aunque empezaba ya a reconocer el mérito de su autor:

...hay ocho estatuas colosales, dos en cada tribuna que representan a los Cuatro Doctores y Evangelistas, figuras en extremo barrocas, pero que no carecen de cierta nobleza y cuya ejecución es valiente.

2. Siglo XX:

Sería éste el siglo que aportaría, durante su primer tercio, las bases sobre las que asentar la investigación sobre Arce, posibilitando la tarea de quienes, en años posteriores, hemos trabajado el tema, dando cuerpo a las meritorias informaciones publicadas por estos historiadores, trabajando sobre ellas y completándolas con la información que se ha seguido recabando y que ha dado tan jugosos frutos en los últimos años del XX y primeros del XXI en una línea de trabajo que no se ha interrumpido, aunque haya tenido sus pausas.

Diego Angulo Iñiguez fue el primer historiador en hacer un análisis formal exento de prejuicios heredados, en su obra “La escultura en Andalucía”, de 1927¹¹ donde su “buen ojo” y especial sensibilidad, pusieron de manifiesto las claves para entender la obra y características fundamentales del escultor flamenco, marcando las pautas a seguir para algunos de quienes posteriormente nos hemos acercado a la obra de este artista. Angulo puntualizó valientemente:

...es uno de los escultores mas importantes que trabajaron en Sevilla durante el siglo XVII y, sin embargo, puede afirmarse que apenas es conocido...

Señalaba así una injusticia secular. Afirmaba lo novedoso de su estilo que se impuso al montañesismo imperante y de cómo marcó las formas y la estética de la segunda mitad del XVII, empezando por quienes compraron las piezas que salieron en venta en su almoneda: Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán, considerando de su obra que nunca llegó a superar al flamenco, una reflexión realmente atrevida en aquellos años.

11 Angulo, 1927, II, 2.

Acerca de la posibilidad de la estancia de Arce en Italia, como había escrito Palomino, se mostraba prudente y si bien consideraba detenidamente sus posibles afinidades con el barroco romano, tuvo en cuenta su evidente conocimiento del barroquismo de Rubens, algo que hemos podido confirmar mediante el estudio de sus fuentes grabadas.

Hay que resaltar como, con respecto a dicho viaje, se mostraba neutral, cuando comentaba que se consideraba la posibilidad de identificarlo con las variantes flamencas de su apellido: Haerts, Aarts o Aartz, entre otros y con diferentes artistas de apellido similar pero con distintos nombres de pila, entre ellos con uno llamado Jodocus Haerts que trabajó en Roma en 1634. Con gran sentido común, Angulo reflexionaba que, a pesar de la compatibilidad de las fechas, era difícil que el nombre de Jodocus (Justo en neerlandés) se transformase en España en Jose¹².

Pero lo mas importante es que Angulo apostaba por un artista revolucionario que, precisamente por serlo, había sido relegado notoriamente por la erudición sevillana, en aras de un clasicismo utópico. Realizó un análisis certero y afinado, pionero en darle su lugar en la historia del Arte a tan olvidada figura.

La principal corriente de los historiadores durante el primer tercio de este siglo continuó la tendencia documentalista iniciada por Gestoso, dando lugar a la publicación de colecciones de documentos, organizados por temas, autores y cronología; el documento, salvo en contados casos de una gran importancia, solía extractarse o exponerse someramente su contenido. La utilidad de estos instrumentos sigue siendo, hasta el momento presente, fundamental para realizar cualquier trabajo sobre los principales artistas que trabajaron en el Arzobispado Hispalense y en la Diócesis de Cádiz.

La búsqueda de documentos que en estos mismos años se empezó a realizar en el Archivos de Protocolos Notariales de Sevilla, de Jerez y de Cádiz, por parte de historiadores-documentalistas, amplió de forma notable cuanto se conocía de nuestro escultor, proporcionado una sólida base para quienes después nos hemos interesado por investigar su trayectoria..

12 "A ninguno de los que encuentro bajo esas diferentes formas cabe identificarlo con nuestro José de Arce, a menos que el nombre de Jodocus haya podido transformarse en José, lo que, aunque no absolutamente imposible, no creo fácil (...) hay noticia de un cierto Jodocus Haerts, escultor o fundidor en bronce a quien se hicieron ciertos pagos en Roma en 1634 por la escultura de San Julian de la Iglesia de San Giuliano dei Fiamninghi. Me limito a llamar la atención sobre la no imposibilidad de fechas y a manifestar que el estilo de la escultura tampoco permite pronunciarse ni en pro ni en contra, teniendo en cuenta, sobre todo, la diferencia del material empleado." Angulo, 1927, III, 2.

Aunque no podemos hacer una relación exhaustiva de todos y cada uno de los hallazgos documentales que sobre Arce se han hecho a lo largo de estos casi cien años, nos referiremos a los datos más fundamentales.

Celestino López Martínez, en “Arquitectos, pintores y escultores vecinos de Sevilla”, publicado en Sevilla en 1928¹³, documentaba la presencia de nuestro escultor en dicha ciudad en 1636 en la collación de Santa Catalina y su relación con Felipe de Ribas, primera fecha de residencia y primera amistad, algo fundamental para tener un punto de partida para su actividad en la región.

También daba a conocer la fianza de Alonso Cano, Zurbarán y Francisco de Arce otorgada a nuestro artista en el acuerdo donde se obligaba a realizar el Apostolado de la Cartuja; igualmente, dio el nombre de su primer discípulo, Juan de Remesal, en 1640 cuando Arce era vecino de la Parroquia de la Magdalena¹⁴.

En “Retablos y esculturas de traza sevillana” de 1928 y en “Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán” de 1931, ofrecía numerosos documentos acerca del retablo de la parroquia de San Miguel de Jerez, aunque, sobre todo, eran noticias referentes a Montañés, si bien los muchos incidentes ocurridos entre ambas partes durante esos años permiten advertir las razones de la fábrica para traspasar la obra a Arce, hombre que debió destacar por su seriedad profesional para cumplir los plazos.

De igual forma es importante reseñar que en estos libros se aportan referencias para conocer a los muchos artistas que intervinieron en la policromía y dorado de este retablo de tan compleja trayectoria; los nombres, Francisco Pacheco, Pablo Legote, Juan del Castillo, Alonso Cano, entre otros, expresan el alto nivel profesional de quienes le dieron su aspecto definitivo.

La colección en diez tomos de los “Documentos para la Historia del Arte en Andalucía”, editada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, ha sido otra fuente de referencia fundamental para la recuperación de muchos artistas, entre ellos el que nos ocupa.

En esta colección, Heliodoro Sancho Corbacho publicaba en 1931¹⁵ el documento de traspaso de Montañés a José de Arce en el retablo de la Parroquia jerezana de San Miguel.

A continuación, daba a conocer el testamento del escultor, otorgado el 2 de Enero de 1666 y su partida de entierro junto con la almoneda de sus bienes, efectuada el 8 de ese mes y año¹⁶.

13 López Martínez, 1928, 168

14 López Martínez, 1928, 25-26

15 Sancho Corbacho, 1931, 78-83

16 Sancho Corbacho, 1931, 83-90.

Tanto en el testamento como en la almoneda se recogieron datos esenciales, al mencionar las esculturas que tenía en su taller así como las que había hecho y aún se le debía el pago, lo cual permite completar su repertorio iconográfico y algunos nombres de sus clientes seculares; también se mencionan obras hechas de materiales diversos, como marfil, cera y plomo; podemos saber que tuvo modelos de barro cocido, yeso y cera, además de estampas y dibujos “para el ejercicio del arte” y la inexistencia de libros entre sus posesiones.

Por otra parte, se pudo estudiar algo tan esencial para identificar la continuación de sus formas y estética, como el nombre de los compradores de los enseres de trabajo y de los modelos vendidos, que fueron adquiridos por los artistas que, incluso antes de su muerte, habían asumido sus innovaciones, entre ellos algunos de los más importantes del barroco pleno sevillano, los ya referidos Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán. Vemos que, incluso muerto, Arce hizo vanguardia.

El historiador jerezano, Manuel Esteve, desde 1927, publicó documentos concernientes a diversos aspectos del retablo parroquial de San Miguel¹⁷ en trabajos como “San Miguel, joya jerezana” y “Documentos para la historia de Jerez: el retablo mayor de San Miguel” de 1933. Su importante transcripción del “Protocolo Primitivo y Fundación de la Cartuja de la Defensa”¹⁸ realizada en 1934 ha permanecido manuscrita e inédita en la Biblioteca Municipal de Jerez.

En este documento, si bien no se mencionaba el nombre del escultor que nos ocupa, se aportaban, sin embargo, datos referentes a la historia económica del retablo mayor y noticias del lugar en que estuvo instalado el taller donde se trabajó en su fabricación, testimonios objetivos para completar el estudio de su actividad.

Hipólito Sancho de Sopranis, otro historiador documentalista que investigó a fondo los archivos de la Provincia de Cádiz, puso en pie los trabajos que Arce llevó a cabo en la ciudad de Cádiz, que, hasta ese momento, no se habían documentado.

Sancho, en sus “Documentos para la historia artística de Cádiz y su región”, publicada en Larache en 1939¹⁹, daba a conocer como en primer lu-

17 Esteve Guerrero, 1927, 290. Mayo Escudero, 2001

18 En su testamento el escultor declaraba haber efectuado encargos para Conil, lo cual abre la posibilidad de que haya trabajado también en otras zonas del litoral gaditano, como El Puerto de Santa María, que reedificaba su Iglesia Mayor Prioral en los mismos años en que trabajó para Cádiz y donde consideramos, su estilo influyó notablemente en los relieves que decoran las pilastras de la nave principal de este templo y en un grupo de Evangelistas y Padres de la Iglesia para su Puerta del Sol.

19 Sancho de Sopranis, 1939, 21-22.

gar, el escultor había mantenido contactos comerciales con el Convento de la Merced Descalza de dicha ciudad comprando madera, primero en 1640 y luego en 1649. En 1650 se le encargó un padre Eterno²⁰, desaparecido en 1932 junto con otras que se le atribuyeron.

Romero de Torres, en “Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz” de 1934²¹, consideraba que en el retablo de la iglesia conventual mercedaria existían varias obras más de este autor: un San Antonio Abad, la Magdalena, las Virtudes de la Fe y la Esperanza, Santa Catalina de Alejandría y doce bustos relicarios con la iconografía del Apostolado. Todas desaparecieron en un incendio en los disturbios de 1932, pero hemos podido saber como eran Santa Catalina, y los bustos²² al ser las únicas obras que estaban fotografiadas, por lo cual consideramos que, al menos esta Santa fue indudable obra suya y los bustos lo fueron en parte, ya que varios de ellos revelan la intervención del taller por mostrar una talla de menor calidad.

Sancho de Sopranis daba a conocer el concierto de Arce para hacer un retablo lateral en la iglesia conventual de San Agustín de Cádiz, para el cual talló, en 1651, un relieve de la Asunción de la Virgen y dos ángeles, también desaparecido como la mayor parte de su obra en Cádiz, si bien de este conjunto han subsistido dos ángeles lucernarios situados actualmente sobre el dosel del Cristo de la Buena Muerte.

César Pemán en colaboración con el arquitecto Fernando de la Cuadra en 1950, llevó a cabo el primer trabajo de reconstrucción ideal del desaparecido retablo de la Cartuja jerezana, fundamental para hacerse una idea acerca de cómo pudo ser y de la colocación de cuadros y esculturas. Este artículo, “Reconstrucción del retablo mayor de la Cartuja de la Defensión de Jerez” se hizo cuando aún podía apreciarse, sobre el enlucido del testero de la iglesia, las huellas que la desaparecida arquitectura había dejado antes de ser desmontado y posteriormente quemado en el siglo XIX.

Sobre esta base y siguiendo las diversas descripciones que los viajeros habían dado de esta obra a lo largo de los siglos, Pemán imaginó su arquitectura, sobre la que situó esculturas y cuadros con todas sus variaciones

20 Sin duda esta figura de Dios Padre fue un modelo que adoptaron sus discípulos y seguidores, como Francisco de Gálvez en la Cartuja jerezana al realizar el relieve sobre esta iconografía que remata la gran portada de la iglesia.

21 Romero de Torres, 1934, 352.

22 Ríos Martínez, 1991, apéndice fotográfico. Fotografía del Archivo Mas. Esta Santa fue, posiblemente, el modelo para una talla homónima que se conserva en la sevillana iglesia del ex convento de San Pablo, hoy Parroquia de la Magdalena, collación donde residió nuestro artífice al menos en 1640 y cuyo taller tal vez no fue ajeno a esta imagen.

sufridas a lo largo de los siglos. Este trabajo ha sido de gran interés para todos quienes hemos tratado después este tema; posteriormente sobre su base, se han realizado, diversas reconstrucciones de esta añorada estructura arquitectónica.

Con respecto a Sevilla, Teodoro Falcón en su libro “El Sagrario de la Catedral de Sevilla”, de 1977²³, abordaba el estudio del proyecto de un altar mayor de mármoles con engastes de bronce que se planeó para el presbiterio del templo y fue encargado a Flandes. Esta estructura, concebida como un colosal retablo “de alas” no se llegó a hacer, por los problemas de cimentación que este templo tenía y su costo tan alto.

Falcón transcribió la descripción del proyecto; nuestro artífice hizo las esculturas para el banco, que luego se readaptarían a una baranda que describe Fernando de la Torre Farfán. Arce debió influir en la elección del diseño o incluso participar en sus trazas pues en un documento referente la policromía del retablo de San Miguel otorgado en 1641 se le mencionaba como “maestro escultor y arquitecto”²⁴.

En 1980, tras concluir nuestros estudios de Historia del Arte, el Catedrático Don Jorge Bernales Ballesteros nos propuso hacer nuestra Memoria de Licenciatura, o “Tesina”, sobre este misterioso artista, falto de una monografía que lo estudiase en conjunto.

En estos años el Barroco volvía a estar en horas bajas y, entre muchos recién licenciados se consideraba un estilo popular y exagerado, asociado a la Semana Santa como única opción. Algunas ideas nunca terminan de marcharse del todo, como vemos.

En primer lugar, sobre la base del texto de Angulo, publicamos “Influencias de José de Arce sobre Valdés Leal”, en 1982²⁵, donde examinamos la influencia que el estilo y la técnica de Arce habían ejercido sobre Valdés Leal, algo que resulta más evidente en su pintura que en las esculturas que se conocen de su autoría, un fenómeno justificable por lo ilusionista de la técnica de nuestro escultor, que, a su vez, procede de otro pintor, Pedro Pablo Rubens, por lo cual, podemos considerarlo como una influencia de ida y vuelta.

El trabajo, “José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo (1637-1650)” fue llevado a cabo entre 1980 y 1983 y publicado en 1991. Nos centramos en Jerez y Cádiz, por consejo de nuestro director, con idea de dejar sus tareas

23 Falcón Márquez, 1977, 67.

24 Ríos Martínez, 1991, 77. Ríos Martínez, 2007, 43.

25 Ríos Martínez, 1982, 103-108.

en Sevilla para otro trabajo posterior que no hubo ocasión, por entonces, de llevar a cabo.

La idea principal de esta investigación era la de dar cuerpo a la documentación que ya existía sobre el escultor, completadas con nuestras aportaciones documentales, así como un análisis formal e iconográfico de sus esculturas.

Realizamos, así mismo, algunas atribuciones de obras casi ignoradas hasta ese momento y conservadas en algunas Parroquias jerezanas, como una figura de vestir de San Bartolomé y dos tallas completas de Niño Jesús y San Juan Bautista en la de San Dionisio, así como otro Niño Jesús en la de San Marcos.

En otras atribuciones nos referimos a esculturas muy conocidas, como el Crucificado que presidió el retablo mayor de la Cartuja y el San Bruno de este mismo monasterio, ambos considerados por diversos historiadores como de Montañés. Igualmente revisamos la atribución del Santo Crucifijo de la Salud de San Miguel, también de identificación dudosa. La autoría de estas obras se ha verificado posteriormente.

La investigación en el Archivo de Protocolos Notariales de Jerez fue llevada a cabo con grandes dificultades por estar cerrado al público, realizando las consultas de forma discontinua. Aún así, la documentación examinada nos permitió confirmar datos de sus años de residencia en Jerez mientras trabajaba para la Fábrica de San Miguel. Conocimos sus mudanzas de un taller a otro, siempre dentro de la collación de dicha Parroquia y supimos de sus estrecheces económicas.

A través del Archivo Arzobispal de Sevilla y de los Libros de Fábricas y Visitas de la Parroquia de San Miguel, aportamos nuevos datos relacionados con la policromía del retablo parroquial, las fechas de los traslados de los relieves y la forma en que se hicieron y los pagos, realizados ahora en los plazos convenidos.

También fundamentamos las buenas relaciones que tuvo con sus vecinos quienes, posiblemente, pudieron formar parte de su taller y a los cuales se vinculó, a la manera flamenca, mediante su padrinazgo sobre varios niños nacidos de sus posibles oficiales en estos años, así como datos de su segundo matrimonio y su familia política.

Referentes a otros artífices, dimos a conocer que Alonso Cano realizó en 1629 un cuadro desaparecido para el retablo de San Miguel; no obstante, posteriormente supimos que realizó otros trabajos para esta ciudad²⁶.

26 Ríos Martínez, 1996 (b), 143-156.

Además, observamos la relación entre la técnica y estética de nuestro escultor y la de Francisco de Gálvez, autor de las esculturas de la fachada de la iglesia de la Cartuja. En esta ocasión indicábamos que pudo haber sido discípulo de Arce, algo que posteriormente se ha demostrado.

Esta relación también nos resultó evidente entre las esculturas de la fachada de la parroquia de San Miguel y la obra de nuestro escultor, lo cual quedó confirmado unos años después cuando las documentamos como obra de Gálvez²⁷.

Posteriormente, en nuestro artículo "Nuevas aportaciones a la vida y obra de José de Arce en Jerez y Cádiz"²⁸, pudimos completar datos de su vida familiar, de su segundo matrimonio y de su segunda familia política que era de origen alemán, y mantenían en dicho país sus intereses comerciales. También realizamos una primera aproximación documental a la autoría de San Bruno, a través de la crónica conventual que lo mencionaba como autor de la obra.

Pudimos relacionar documentalmente, por primera vez, el Cristo de San Miguel con nuestro artista al aparecer como fiador de su policromía, según la práctica gremial por la cual los responsables de un trabajo conjunto se fiaban unos a otros.

Así mismo, publicamos la realización de un relieve, hoy perdido, para el también desaparecido retablo mayor de la ermita jerezana de la Cofradía de las Angustias²⁹. Este retablo lo hemos estudiado posteriormente, en 2012, a través de las descripciones parciales que de él nos han llegado en los documentos otorgados para su policromía.

Esta obra se perdió en el transcurso de las obras de ampliación del recinto, pero se conserva en la Sala de Juntas de la Cofradía un Crucificado de tamaño académico cuya técnica indica su relación directa con el escultor, que también está muy próximo técnicamente a otro Crucificado que le atribuímos en San Felipe Neri, en Cádiz.

En trabajos posteriores, nos centramos en estudiar obras que estaban muy cercanas de su estética, para empezar a establecer su círculo de influencia en la escultura jerezana e hispalense.

En esta ocasión nos basamos en el concierto que la Fábrica de San Miguel hizo con Francisco de Gálvez, para hacer las esculturas de su portada principal, aún sin terminar y dirigida por el Maestro Mayor del Ayuntamiento, Diego Moreno Meléndez³⁰.

27 Ríos Martínez, 1996, (a), 169-191

28 Ríos Martínez, 1994, 377-390.

29 Ríos Martínez, 2012, 225-249.

30 Ríos Martínez, 1996, 169-191.

Según lo establecieron los comitentes, su iconografía representa a los Evangelistas y Padres de la Iglesia, más las efigies de San Pedro como Papa y el Arcángel San Miguel, Titular del templo, con atuendo militar. Es, como vemos, similar a la del Sagrario de la Catedral sevillana.

Formalmente, estas tallas recuerdan no solo a las del Sagrario, sino también a las del Apostolado de la Cartuja, si bien su técnica es mucho más simple y tosca. Tenemos, pues, la obra de un seguidor inmediato y directo de nuestro escultor, cuya huella puede percibirse en muchos otros escultores de su entorno.

Este rastro es perceptible en el conjunto escultórico de la portada principal, secundarias y laterales de la Catedral de Jerez de la Frontera, realizadas entre 1737 y 1741 por José de Mendoza, así como en las figuras de la puerta exterior del Sagrario de San Miguel, igualmente posibles obras de Mendoza³¹.

3. Siglo XXI:

En los comienzos del siglo XXI, otros investigadores se han interesado por el tema, pues al fin, esta figura ha concitado la atención que se merece por parte de los historiadores y que, como hemos visto, se le ha negado durante tanto tiempo.

José Carlos Rubio³², en 2002, revisaba la intervención de Arce en el retablo mayor de la Colegiata de Zafra, concertadas en 1658 y entregadas en 1660, siendo, por el momento, su última obra documentada.

En esta obra de iconografía eucarística, cuyo ensamblador fue Blas de Escobar, la intervención del escultor solo se puede apreciar en cuatro figuras de Apóstoles muy cercanas a las del Apostolado jerezano: San Pedro y San Andrés, San Pablo y Santiago, así como Santa Catalina de Alejandría y Santa Catalina de Siena, e, igualmente, el Crucificado del remate, siendo las demás obras de inferior calidad que se corresponderían con otras manos, quizás de su taller.

Según el historiador, Arce no se entregó de lleno en este compromiso al estar ocupado con las tallas monumentales del Sagrario catedralicio sevillano, lo cual justificaría la irregular calidad de las tallas.

Los investigadores jerezanos Jesús Antón y José Jácome, siguiendo las huellas de Celestino López Martínez y de Hipólito Sancho, han publicado

31 Ríos Martínez, 1996, 169-191.

32 Rubio Masa, 2002, 763-768.

sus hallazgos documentales en el Archivo de Protocolos Notariales de Jerez, donde dan la reseña de los documentos relacionados con los artistas que trabajaron en la ciudad durante los siglos XVII y XVIII.

Estos autores publicaron en “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII”, en 2002, la escritura de concierto de Arce con la Cartuja para realizar el Crucificado del remate del retablo, firmado el 31 de octubre de 1636³³, quedando así confirmada nuestra atribución de 1991.

En el mismo compendio de documentos, estos investigadores publicaron la escritura de concierto de la talla de San Bruno, confirmándose, así mismo, nuestro primer avance en este aspecto, y de una imagen San Juan Bautista que actualmente se encuentra en el Museo de la Catedral de Jerez. No tuvo tanta suerte otra obra documentada, un Espíritu Santo hecho para el remate del retablo que no nos ha llegado pues seguramente desaparecería junto con él en 1844.

Las aportaciones de Álvaro Recio Mir se han centrado en su última etapa, la del Sagrario de la Catedral de Sevilla. En su trabajo de 2002, “José de Arce en la Catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense”³⁴ publicó el pago que el Cabildo le hizo al escultor entre 1659 y 1660 por los capiteles y la talla de la puerta de la sacristía del Sagrario, llamada “de la Caridad”. Recio le atribuye las esculturas de la tres Virtudes, Fe Esperanza y Caridad, situadas en el ático.

A este respecto, en nuestra opinión, su seco labrado, la rigidez y simetría de las figuras y la simplicidad del plegado de los vestidos, son propias de Gálvez, cuya forma de cincelar y componer es más parecida técnicamente a estas figuras que a la del propio Arce. Consideramos que éste pudo dar los dibujos o los modelos para ellas cuyo composición recuerda a los diseños de Rubens para la iglesia jesuita de Amberes, corriendo la talla por cuenta Gálvez o de algún otro escultor cercano a él.

En cuanto a la talla ornamental de esta portada encontramos algunas analogías con la fachada de la iglesia de la Cartuja jerezana, cuya arquitectura realizó Fray Pedro del Piñar ejecutando sus esculturas, Francisco de Gálvez. Sin embargo, hay ciertas semejanzas entre ambas, por lo cual pensamos en la posibilidad de un proyecto previo de nuestro escultor.

En su artículo, Recio documentó también como obra de Arce la desaparecida escultura de la Fe que remataba la cúpula del Sagrario y que conocemos por algunos grabados de la época.

33 Antón Portillo y Jácome González, 2002, 101-137.

34 Recio Mir, 2002, 133-159.

Dada la similitud de ésta con la imagen de plata de la Fe que remata la custodia grande, planteaba la posibilidad de una intervención de Arce en los diseños de la reforma de la custodia, llevada a cabo por el platero Juan de Segarra en 1668. Esto entra en lo posible, pues realmente existe una conexión formal entre ambas.

Otra obra desaparecida documentada por Recio, son las esculturas que hizo para el banco sobre el cual iría asentado un retablo de mármoles en el presbiterio del templo, estructura que no se llegó a realizar por sus dificultades técnicas. Solo llegó a hacer unas figuras de santos para dicho banco; su calidad era tanta que se reutilizaron en una barandilla a la cual se refirió Torre Farfán en su obra: "Fiestas... al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando..." en estos términos: *...una costosa varanda fabricada de preciosa escultura con engastes y remates de bronce..*³⁵.

Recio, en su artículo "Aquella segunda fabrica que ha de estar en lo interior de la otra: los proyectos de tabernáculo para el Sagrario de la Catedral de Sevilla y su realización efímera en 1662"³⁶ de 2003, estudiaba los distintos proyectos de retablo, todos frustrados, con que se pensó dotar a dicha iglesia. Entre ellos también mencionaba el de Arce, refiriéndose a las relaciones profesionales y afinidades estéticas entre el escultor flamenco y el Canónigo Ramírez de Arellano, promotor del proyecto

En 2003, José Luis Romero Torres, en "El escultor flamenco José de Arce: revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales"³⁷ hace una organización por etapas de la vida profesional del escultor en las cuales encuadra sus obras documentadas y algunas otras que se le pueden atribuir. Da interesantes noticias acerca de su primera esposa, María de Pastrana y de la segunda familia política del escultor, los allegados de Margarita Tello de Meneses, finalizando con un complejo entramado de relaciones entre Arce y otros escultores de su órbita, entre ellos Alonso Martínez y el entallador Blas de Escobar, siendo de especial interés la publicación del contrato de aprendizaje de Francisco de Gálvez con nuestro escultor, por tiempo de un año, con lo cual se confirmaba esta relación de aprendizaje; este discípulo fue bastante prolífico aunque de calidad irregular aunque fundamental en la continuación de sus formas.

En este trabajo su autor interpreta curiosamente el apellido del escultor, barajando para él un posible origen español. En el documento de fianza

35 Torre Farfán: 1671, 215

36 Recio Mir, 2.003, 55-70.

37 Romero Torres, 2003, 27-42.

para las esculturas de la Cartuja, otorgado en Sevilla en 1637 y avalado por Alonso Cano, Francisco de Zurbarán y Francisco de Arçe, al escultor se le llama “José Pérez Arce” e, incluso “Jossefe Pérez Ensamblador” en algunos folios del documento. Creemos que es un error basado, posiblemente, en la dificultad del escribano público en anotar un apellido extranjero de fonética difícil, pues en el último folio ya aparece mencionado como “José de Arçe”³⁸.

Francisco Espinosa de los Monteros, en 2006, publicó los datos de los libros de Fábrica de la iglesia de San Giuliano en Roma, referentes a la escultura que Angulo había dado a conocer en 1927. En su artículo, reconoce la diferencia sustancial de nombres entre el autor de la figura del Santo titular de la iglesia, mencionado como “Giudoco Haerts”³⁹ y el escultor que trabaja en España, quien firmaba “Joseph Aaerts” pero considera que la escultura se corresponde con el estilo de nuestro escultor.

Por último, en nuestro segundo libro sobre este artista, “José de Arce escultor flamenco (1607-1666)” editado en 2007, recogemos todos estos datos novedosos y aportamos nuestra visión particular y crítica sobre algunos de estos interesantes aspectos.

38 Según nuestra lectura del documento de fianza, hemos visto que la primera vez que se le menciona en el folio 852, su nombre aparece escrito como “jossefe pz arçe Escultor”. Esto se repite por dos veces en el vuelto de dicho folio, donde incluso se le llama “Jossefe perez ensamblador”; sin embargo, en el folio 854 vuelto y último del documento, se le llama por tres veces “jossefe de arçe” que es como aparece habitualmente nombrado, con alguna variante, en los documentos que otorgó en nuestro país, si bien firmaba “Josepe Aaerts”, como vemos, durante sus años en el Arzobispado Hispalense no españolizó su apellido. La firma la publicamos en 2007, 23. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Archivo de Protocolos Notariales; Oficio 4, Miguel de Burgos, T. 2594, f. 852-854 vt. . Documento citado por López Martínez, 1928, 25-26; Ríos Martínez, 1991, 51 y 2007, 42; Romero Torres, 2003, 27-42.

39 El 6 de mayo de 1634 se paga una cierta cantidad de dinero por el transporte de la imagen de San Giuliano, una vez terminada, a la iglesia(...), y el 20 de Mayo se pagan 2 scudi 80 baiocchi(...) a Giudoco Haerts por un determinado trabajo para la iglesia (...). En este caso se nombra a un tal Giudoco Haerts, aunque no queda claro qué trabajo exactamente estaba haciendo. Observamos, además, que el nombre que aparece es el de “Giudoco”, equivalente al flamenco “Joos”, en ningún momento aparece la forma “Jodocus” que no hemos podido localizar en ninguno de los documentos consultados. En cuanto al apellido figura como Haerts con “H” y no “Aaerts” o “Aerts” como aparece en Sevilla y en Jerez, e incluso pudo ser “Aertsen”, normalmente los originarios de Flandes solían poner en el apellido una referencia al nombre del padre. Los datos definitivos aparecen en el folio 120r (...) donde de nuevo volvemos a encontrar dos anotaciones. La primera está fechada el 28 de mayo de 1634 y en ella se entregan 5 scudi 35 baiocchi a Giudoco Haerts por los trabajos que ha realizado en la figura del San Giuliano (...) ese mismo día hay otra anotación por la cual se le regalan a Giudoco Haerts otros 5 scudi 80 baiocchi como reconocimiento por la imagen que este había realizado para la iglesia de San Giuliano (...). Con estas dos nuevas anotaciones ya no queda lugar a dudas de que la imagen de San Giuliano fue realizada por Giudoco Haerts en madera de olmo y entregada en mayo de 1634. Espinosa de los Monteros, 2005-2006.

Por otra parte, en nuestro citado libro, hemos intentado encajar al escultor en el ambiente de la escultura de su país natal, observando ciertas analogías técnicas con escultores que desarrollaron allí su labor y que son poco conocidos entre nosotros, como Luc Fayd'herbe, con el cual coincide en la forma de tratar el material con un sentido pictórico en cuanto al tratamiento de la superficie, que ambos conciben con una gran plasticidad. Según consideramos, esto podría deberse a la relación de un grupo de escultores con Rubens y su taller; el pintor colaboraba con ellos proporcionando dibujos para sus obras. La peculiar técnica vaporosa de su pincelada se transmitió a la talla, manifestándose en la "morbidezza" con que estos dos artífices en especial, tratan sus superficies, especialmente la carne de sus protagonistas y las largas barbas con que Arce suele dotar a los de mayor edad.

En este trabajo hemos intentado localizar los principales grabados en los cuales se inspiró el escultor para sus obras, destacando los que reproducen obras de Rubens, usados para los relieves jerezanos de San Miguel.

También hacemos algunas atribuciones en Sevilla, entre ellas las figuras de San Pedro y San Pablo y el grupo de la Santísima Trinidad del convento de Mercedarias de la Asunción, así como el Titular de la Cofradía de la Oración en el Huerto de los Olivos, de Montesión. En la provincia, el retablo Eucarístico de la Capilla de Benacazón muestra su cercanía con él.. Así mismo, analizamos otras atribuciones ya hechas con las que estamos de acuerdo: el Nazareno de Santi Ponce y el San Isidoro de la Catedral.

Por último, revisamos la larga influencia de este escultor sobre muchos otros tanto del entorno sevillano como de la actual Provincia de Cádiz. Unos fueron contemporáneos suyos como Alonso Martínez y Felipe Martínez, su hijo y ahijado de Arce, Bernardo Simón de Pineda y, evidentemente, también Pedro Roldán. En otros, posteriores a él como Peter Relingh, Francisco Camacho, José Mendoza y Luisa Roldán, también se percibe la indudable huella de este gran escultor.

La última obra de José de Arce documentada ha sido la imagen de San Teodomiro Mártir, patrón de Carmona. El investigador Fernando de la Villa¹ ha encontrado el concierto, datado en 1655, entre el alcalde mayor de Carmona, José de Morales y Merino y José de Arce, para la Iglesia Prioral de Santa María de la Asunción, donde aún continúa. Según las condiciones establecidas, la imagen tendría dos varas de altura, 1'77 metros, siendo su calidad esmerada pues especificaba que habría de ser: *...de todo primor...* y el plazo de seis meses para acabarla. El precio, 200 ducados de oro, estaba a la altura de la categoría del artista y de la calidad de la talla.

Juan Valdés Leal realizó su encarnado y estofado en 1656, siendo un caso documentado de una hipótesis que hemos planteado desde hace años.

En nuestro último artículo respecto a este autor, "La ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera en el siglo XVII con las intervenciones de Diego Moreno Meléndez y José de Arce"⁴⁰ de 2012, hacemos una aproximación a la obra del escultor en esta ermita, estudiando las obras que le atribuimos, un Crucificado citado más arriba y un Cristo Depuesto de la Cruz que también se puede relacionar con su círculo; así mismo, a través de diversos documentos donde se le va describiendo de forma parcial, ofrecemos una reconstrucción hipotética del desaparecido retablo mayor para el cual Arce realizó un relieve.

El panorama de la investigación sobre José de Arce se encuentra, pues, en su mejor momento y debemos felicitarlos por ello pues, entre todos los que hemos tocado el tema, ha prevalecido el deseo de restituir a la Historia del Arte, un gran nombre olvidado y subsanar la injusticia histórica que señalaba Angulo.

Bibliografía

- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1927), *La escultura en Andalucía*, 3 Vols., III, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1927.
- 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*, nº 7 pp.101-136.
- 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*, nº 8 pp. 101-137
- CEAN BERMÚDEZ, J. (1800) *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, , 6 Vols., I, Madrid, 1800.
- CEAN BERMÚDEZ, J. (Reed. 1863) *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F. (2005-2006) "Sobre la posible estancia del escultor José de Arce en Roma", en: *Revista de Historia de Jerez* nº 11-12 pp. 141-148.
- ESTEVE GUERRERO, M., "San Miguel, joya jerezana", en: *Revista del Ateneo Jerezano*, Jerez, Octubre y Diciembre, 1927, p. 290.
- ESTEVE GUERRERO, M. (1933) "Documentos para la historia de Jerez: El retablo mayor de San Miguel", en *Revista del Ateneo Jerezano*, Jerez, Enero y Marzo, 1933 pp. 16-18.
- ESTEVE GUERRERO, M. (1934) *Protocolo primitivo y fundación de la Cartuja de la Defensa*, (copia manuscrita), Jerez, 1934.

40 Ríos Martínez, 2012, 225-249.

- GRANDALLANA Y ZAPATA, L. (1885) Noticia histórico-artística de algunos de los principales monumentos de Jerez, Jerez, 1885.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; COLLANTES DE TERÁN, F., Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, II, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1928.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1931) Documentos para la historia del Arte en Andalucía, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1931.
- JIMÉNEZ PLACER, F. (1940-1941) "La labor de Montañés en el retablo de San Miguel de Jerez", en: Archivo Español de Arte, T. XIV; Madrid pp.517-54.
- JIMÉNEZ PLACER, F. (1940-1941) "Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez" en: Archivo Español de Arte, T. XIV; Madrid, pp. 345-364
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1928) Retablos y esculturas de trazas sevillana, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1928.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1928) Arquitectos, pintores y escultores vecinos de Sevilla, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1928.
- MAYO ESCUDERO, J, (ed. 2001) Protocolo Primitivo y Fundación de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera (Cádiz), Analecta Cartusiana, 187, Salzburgo, 2001.
- 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, T. V, Madrid, 1796.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A. (1724) El Parnaso español pintoresco laureado, Madrid, 1724.
- PEMAN PEMARTÍN, C. (1950) "Reconstrucción del retablo mayor de la Cartuja de la Defensa de Jerez", en Archivo Español de Arte, nº XXIII, C.S.I.C. Madrid p.p, 203-227.
- PONZ, A. Viage de España, (1792) Madrid 1792 (Reed. Madrid 1972), T. XVII, Carta Quinta, y Carta Sexta.
- PORTILLO, J. (1839) Noches jerezanas o sea la Historia de Jerez de la Frontera, 2 Vols., Jerez, 1839.
- PORTILLO, J. (1874) Cartas a Don Bruno Pérez sobre el monasterio de Nuestra Señora de la Defensa, Jerez, 1874.
- RALLÓN, E. Fray, (reed.1998) Historia de Xerez de la Frontera y de los Reyes que la dominaron desde su primera fundación.- 4 T.; T. IV, ed. de Emilio Martín Gutiérrez; Cádiz, Universidad, Servicio de Publicaciones; Jerez de la Frontera: Ayuntamiento, 1998.
- RECIO MIR, A. (2002), "José de Arce en la Catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense" Laboratorio de Arte, Sevilla p.p, 133-159
- RECIO MIR, A., (2003) "Aquella segunda fabrica que ha de estar en lo interior de la otra: los proyectos de tabernáculo para el Sagrario de la Catedral de Sevilla y su realización efímera en 1662" Archivo Español de Arte, Madrid p.p 55-70
- RÍOS MARTÍNEZ, E. (1982) "Posibles influencias de José de Arce en Valdés Leal", en Archivo Hispalense, Homenaje a Murillo; Sevilla pp. 103-108.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. (1991) José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650, Cádiz, Diputación Provincial, 1991.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. (1994) "Nuevas aportaciones documentales a la vida y obra de José de Arce" en Archivo Español de Arte, nº 268, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas pp. 377-390

- RÍOS MARTÍNEZ, E. (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, nº 241; Sevilla, Diputación Provincial pp.169-191
- RÍOS MARTÍNEZ, E. (2007) José de Arce, escultor flamenco: (Flandes 1607- Sevilla 1666).- Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2007.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. (2012) "La ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera en el siglo XVII con las intervenciones de Diego Moreno Meléndez y José de Arce", Laboratorio de Arte, n 24; Departamento de Historia del Arte, Sevilla, pp. 225-249.
- ROMERO DE TORRES, E. (1934) Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz, 2 Vols., Madrid, 1934..
- ROMERO TORRES, J. L. (2003) "El escultor flamenco José de Arce: Revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales", en: Revista de Historia de Jerez, nº 9, Jerez, pp.27-42
- SANCHO CORBACHO, A. (1931) Documentos para la historia del Arte en Andalucía, Laboratorio de Arte, T. III, Sevilla, 1931.
- RUBIO MASA, J. C. (2002): "José de Arce y la cuestión de la autoría de la escultura del retablo mayor de la Colegiata de Zafra", en: Alonso Cano y su época, Symposium Internacional, Granada pp. 763-768
- SANCHO DE SOPRANIS, H. (1939) Documentos para la historia artística de Cádiz y su región, Centro de Estudios Històricos Jerezanos, Larache, 1939.
- TORRE FARFÁN, F., (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, 1671.
- VALDIVIESO, E., (2003) La pintura barroca sevillana, 2003
- VILLA NOGALES, F., La imagen de San Teodomiro Mártir. Abogado; Hijo Ilustre y Patrón de Carmona, Exmo. Ayuntamiento de Carmona, Carmona 2010.



1. Sagrario de la Catedral, vista general hacia los pies. 1657



2. Sagrario de la Catedral, vista general hacia el presbiterio. 1657



3. Sagrario de la Catedral, Sanlucas y San Jeronimo. 1657-60



4. Sagrario de la Catedral, San Mateo y San Gregorio Magno. 1657-60



5. Sagrario de la Catedral, San Juan y San Agustín. 1657-60



6. Sagrario de la Catedral San Juan y San Agustín. detalle. 1657-60



7. Sagrario de la Catedral. Detalle de las tribunas. 1657-60



8 Sagrario de la Catedral. Alegoría de la Fe, 1656-57



9. Relieve de la Adoracion de los Pastores, 1641-44



10. Sagrario de la Catedral. Alegoria le la Fe. Detalle, 1656-57



11. Sagrario de la Catedral. Alegoria de la Fe. Detalle, 1656-57



12. Sagrario de la Catedral. Alegoria de la Fe. Figura del Pecado, 1656-57



13. *Portada de la Caridad, Sacristia del Sagrario de la Catedral, 1659-60*



14. *N.P. Jesus de las Penas, 1655*



14. (Atribuido) N.P. Jesus de la Oracion en el Huerto, H. 1655