

DE FLANDES A SEVILLA. EL VIAJE SIN RETORNO DEL ESCULTOR JOSÉ DE ARCE (c. 1607-1666)

POR FERNANDO QUILES

Contribución al estudio de la vida y la obra del escultor flamenco José de Arce (c. 1607-1666), con noticias sobre su etapa romana y sus años sevillanos

A contribution to the study of life and work of the Flemish sculptor José de Arce (c. 1607-1666), with new information about his Roman period and about his years in Seville.

Se aclara el panorama artístico de la Sevilla barroca con la progresiva definición de una figura clave, José de Arce. En los últimos años han salido a la luz diversos trabajos de investigación y algunas nuevas obras suyas que ofrecen una imagen más nítida del artista. Pero, como es natural, en el progreso intelectual está el germen de la duda: ahora que tenemos identificado al artista y reconocidas sus principales virtudes, se plantean otras cuestiones no menos importantes, sobre todo en lo relativo al medio en el que se desarrolló, a los pasos dados en su periplo andaluz y, sobre todo, a la transcendencia de su arte, siendo preciso saber hasta dónde llegó y de qué modo lo hizo. Los primeros que se habían acercado a la obra de Arce habían llamado la atención sobre su modernidad y la valentía de ejecución de una escultura que no tenía parangón con la que hacían sus contemporáneos sevillanos. Angulo lo descubrió, presentándolo como “uno de los escultores más importantes que trabajaron en Sevilla durante el siglo XVII”¹, mientras que Jiménez-Plácer lo identificó como el que puso las bases de la auténtica eclosión barroca, del arte cuyo máximo exponente sería, desde la mediación del siglo, Pedro Roldán². El éxito de su arte se debe a que conjugó

1. D. Angulo, *La escultura en Andalucía*, Sevilla, Universidad, 1931, III, s./p., láms. 201-206.

2. F. Jiménez-Plácer, “Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez”, *AEA.*, XIV (1940-1941), págs. 345-364.

lo aprendido de las dos escuelas más notables de la época, dentro del mundo católico, la flamenca y la romana. Primero, en su ciudad natal, aprendió del arte de Rubens, en el taller de alguno de sus émulos; en Roma, algunos años más tarde, con algo más de experiencia y ese bagaje previo, derivó hacia la estética de Bernini, quizás junto a su paisano François Duquesnoy. Arce se impregnó de estas esencias para producir un arte moderno que rompía con la tradición sevillana. Necesariamente la novedad de sus ideas estéticas y formales y la fuerza de su gubia, iba a hacer mella en la escuela local, que no se había separado un ápice de las maneras montañesinas.

Las primeras dudas nacen con él, pues no está claro si vino al mundo en 1603³, de acuerdo con el comentario de Palomino, o en 1607, como se desprende de los datos contenidos en un padrón municipal de 1665. En cambio, es seguro su origen flamenco, quedando por saber el lugar concreto de su nacimiento. José (Joseph, Jozef o tal vez Joost/Jodocus) Aerts/Aerts (Aerstz o Aarts), como firma, era oriundo de una ciudad, aún no identificada, de esos territorios de antigua dominación española. El apellido Aerts es muy frecuente en ese país y se encuentra presente en numerosas ciudades, no faltando en algunos de los principales centros artísticos del momento, como Bruselas o Brujas⁴. En esta última ciudad tenemos noticias de la existencia de un importante taller de escultura que dependió durante varias generaciones de la familia Aerts⁵.

En atención a este último dato, aun a riesgo de equivocarme, diría que Arce nació en Brujas, alrededor de 1607, y que dio sus primeros pasos de la mano de su maestro, tal vez su padre, en torno a 1617. No es probable que abandonara dicho taller antes de haber cumplido los veinte años, hacia 1627. Se formó en los principios del arte escultórico, en sus distintos materiales, piedra, mármol y bronce, sobre todo, con ciertos fundamentos estéticos propios de la escuela. En este aspecto, no pudo resistirse a la fuerza de lo rubeniano, al influjo de la escuela antuerpiense, y puede que a la interferencia del taller bruselense, tan próximo en lo físico como en lo intelectual. Brujas y Gante están separadas por una corta distancia, y entre ésta y Amberes, la capital artística de los Países Bajos del sur, la sede de los más importantes talleres artísticos del XVII, corre el Escalda, que sirvió como vía de comunicación entre ambas ciudades. Los Quellinus, los De Nolde o van Mildert, algunos intérpretes plásticos de la épica rubeniana, llevaron a las puertas de Brujas testimonios de las formas y la expresividad del barroco. Desde Bruselas, sede de la Corte flamenca, también se

3. La mayor fiabilidad de esta información se debe a su procedencia, pues es el propio artista quien la da, en respuesta a la demanda de los encuestadores municipales. C./ Aire: "Joseph de arçe flamenco de cinquenta y ocho- Seuastian xines su aprendis español soltero de catorse. Archivo Histórico Municipal de Sevilla, sec. 4^a, t. 26, padrones 1665. Datos citados en: J.L. Romero Torres, "El escultor flamenco José de Arce: Revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales", *Revista de Historia de Jerez*, 9 (2003), p. 39.

4. Donde existe un taller de escultura regentado por Roch Aerts (Muerto en 1722).

5. Se conoce la intervención de Ferry Aerts en la balaustrada de la Catedral de Brujas. J. L. Meulemeester, "Huysens, Rubens, Van Mildert en het zeventiende-eeuwse hoofdaltaar van de Sint-Donaaskatedraal in Brugge", *Koninklijkt Museum*, 1986, pág. 190. Cfr. J. Gailliard, *Ephémérides brugeoises, ou relation chronologique des événements qui se sont passés dans la ville de Bruges, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Brugge, 1847.

recibió ese nuevo estímulo creativo, con artistas de la talla de Hieronymus (I y II) y François du Quesnoy.

La marcha de José de Arce a Roma también presenta interrogantes. No sabemos cuándo ni en que coyuntura se produjo. Sin duda, pudo haberlo motivado la crítica situación que se vive en los Países Bajos del sur, como consecuencia del conflicto armado que a partir de 1621 enfrentó a la Corona española con las Provincias Unidas, tras expirar la tregua de los Doce Años. También pudo haberlo ocasionado el deseo de huir del provincianismo al que estaban condenados los artistas locales, y el de ampliar su horizonte creativo. Esa misma dirección tomaron otros naturales de las provincias flamencas, como Artus Quellinus I y los hermanos Duquesnoy.

Una espesa cortina de incertidumbres oculta gran parte de lo que sucedió en la urbe papal. Fue Palomino el primero en referirse a este episodio en la vida de Arce: “Pasó a Roma, para perfeccionarse en su facultad; y lo consiguió con tales ventajas, que dejó en ella acreditado su nombre en repetidas obras”⁶. El mismo biógrafo extiende este periodo a *muchos años*⁷. Son comentarios muy vagos y puede que errados, un hecho que ocurre en otros pasajes de la biografía de Arce. Además sabemos que este autor era aficionado a organizar viajes a Roma para los artistas de más valía, como modo de ensalzarlos. Angulo ofreció un testimonio claro de la estancia, la carta de pago firmada por Jodocus Haaerts, en 1634, por la ejecución de una escultura de bronce para la iglesia de los flamencos⁸. Se trata de la imagen del santo titular, que se encuentra en la portada y muestra las aparatosas formas del arte rubeniano. Si fuera nuestro artista el designado para cumplir con semejante encargo, de gran relevancia para la comunidad flamenca local, estaría elevando su categoría hasta equipararla a la de otros conocidos maestros. Un hecho que contrasta con el tenue rastro que dejó de su paso por la ciudad. Hasta la fecha sólo se había encontrado un vínculo profesional claro de Arce con François Duquesnoy, que había provocado no pocas conjeturas respecto al carácter de su influencia. Desde que Angulo estableciera el correlato entre el inmaduro Arce y un maestro que competía con Bernini por la gloria romana, nadie lo ha puesto en duda. El sevillano de adopción era muy joven y por tanto se encontraba a merced de las corrientes creativas del momento. Por el contrario *il fiammingho* había abandonado la etapa de formación en la misma ciudad, fortaleciendo su estilo

Si trabajó junto a Duquesnoy o no, es una cuestión que tampoco queda clara en su obra, que muestra la lógica filiación rubeniana. Los especialistas no acaban de ver este extremo, pues unos se decantan por el influjo romano y otros se deciden por el flamenco⁹. Continuando en el movedizo terreno de las hipótesis, también podríamos considerar la influencia del menor de los Quesnoy, Hieronimus II, en Arce.

6. A. Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1724; reimp. 1947, pág. 943.

7. Ídem.

8. D. Angulo, *La escultura en Andalucía*, op. cit., pág. 2. Doc. en: Petrus Henricus Albers, *Handbook der Algemeene kerkgeschiedenis*, Nimwegen, 1912, pág. 559.

9. Á. Recio Mir, “José de Arce en la Catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense”, *Laboratorio de Arte*, nº 15 (2002), págs. 133-159.

Ambos tenían la misma edad y efectuaron un trayecto parecido, desde la región natal a Roma y luego a España¹⁰. No será el único contacto de los Duquesnoy con este país, donde varias décadas más tarde trabajaría Jacinto¹¹.

Es muy atractiva la hipótesis recientemente planteada sobre una posible estancia de Arce en la Corte, de camino a Sevilla¹². Las fechas manejadas no dejan lugar a dudas sobre las expectativas del artista, pues apenas tuvo unos meses para probar suerte en la Corte. Hacia 1635 Sevilla todavía era una ciudad de promisión, un lugar para ciertos negocios y una puerta abierta para los emprendedores. Cualquiera de estas consideraciones valía para cuantos extranjeros habitaban entre esta ciudad y Cádiz, y más para la poderosa comunidad de flamencos.

SEVILLA...

En Sevilla se encuentra en 1636, participando a los pocos meses de su llegada, en un proyecto de envergadura, en compañía de los mejores artistas sevillanos del momento, el retablo mayor de la Cartuja de Jerez. ¿No resulta cuando menos sorprendente? Cuesta entender semejante situación, la de un extranjero recién llegado, que muy probablemente no sabía hablar castellano, y se queda con un contrato importante. ¿Y los demás escultores? Ni con el respaldo de Zurbarán y de Cano pudo sortear los obstáculos que pusieron en su camino los del oficio. Partiendo del hecho que el hermético mundo de los gremios sólo se abría a aquellos que cumplían con sus normativas socio-profesionales, y que una de ellas disponía que sólo se ponía tienda una vez superado el examen pertinente, aun cuando estuviera en posesión del título otorgado por los de otra localidad, habría que suponer que Arce debió trabajar en algún taller que le franqueara el camino para el ejercicio de la profesión¹³. Ese maestro pudo haber sido Felipe de Ribas, quien llegó a avalarle en el arrendamiento de una casa próxima a la suya, en 1636, recién llegado a la ciudad¹⁴.

Detrás de esta fulgurante entrada en el mercado sevillano podría estar alguno de los influyentes comerciantes flamencos instalados en Sevilla y Cádiz. Así se explicaría una trayectoria pendular, entre ambas ciudades¹⁵. Sin ir más lejos, era oriundo

10. L. Hadermann-Misguich, *Les du Quesnoy*, Gembloux, 1970, pp. 37-50.

11. El sagrario de la Colegiata de Osuna fue ejecutado por Jacinto Duquesnoy. Rodríguez Buzón publica un último recibo fechado el 15 de marzo de 1697, abonado a "Jazintto Ducheznay Maestro Escultor de Nazion Romano". M. Rodríguez Buzón: "El retablo mayor...", *AH.*, 190.

12. La plantea con buen sentido. Vid. "Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)", *Alonso Cano y su época. Actas Symposium Internacional*, Granada, 2002, pág. 753.

13. Recuérdese el conflicto suscitado en el seno del gremio de pintores con la llegada de Zurbarán. Desde que se promulgaran las Ordenanzas Municipales en 1632 era obligatorio superar el examen a cualquiera que quisiera abrir tienda o contratar obras.

14. C. López Martínez, *Arquitectos, pintores y escultores, vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, pág. 168.

15. E. Stolz, "La colonia flamenca de Sevilla y el comercio de los Países Bajos españoles en la primera mitad del siglo XVII", *Anuario de Historia Económica y Social*, 2 (1969) y J. Everaert, "Le commerce

de Brujas el conocido comerciante afincado en Sevilla, Adrián Jácome de Linden¹⁶. También tiene esa procedencia el apellido Clarevout (Claerbouts), perteneciente a alguna otra familia instalada en la ciudad. Y de la vecina población costera de Dunquerque era Pedro Colarte, que había elegido Cádiz para asentarse¹⁷.

Bien sea el apoyo de sus coterráneos, como el de otros artistas, o bien la confianza del cliente, que estimó una fama que le precedía, lo cierto es que cuatro años más tarde participó en otra tarea de envergadura: la construcción del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, cuya escultura le traspasó el más insigne maestro de la época, Martínez Montañés¹⁸. El trabajo le retuvo en la localidad gaditana hasta 1649. Después retornó a Sevilla, donde permaneció hasta su muerte, en 1666. Sin embargo, todavía mantendría sus contactos con Cádiz algunos años más, atendiendo al menos otros dos encargos, uno para la Merced Descalza (1650) y otro para San Agustín (1651). En la primera de las iglesias se ocupó de la escultura del retablo encargado a uno de los más notorios arquitectos de la época, Blas de Escobar, con el que formará tándem para hacer ésta y otras relevantes obras. Lo mismo hizo para la otra comunidad religiosa, la de los agustinos, la labor escultórica del retablo mayor. Nada queda de cuanto hizo Arce en la Merced y poco más en San Agustín, donde a lo sumo tiene unos ángeles tenantes¹⁹.

Con cincuenta años el artista se volvió esclavo de su taller, concentrándose en la clientela local que acopiaba prácticamente toda su producción. En algún caso aceptó encargos de imaginería para las poblaciones del área de influencia de la metrópoli, como la urna para la cofradía de Humildad y Paciencia, de Carmona (1657). Hasta el momento sólo hay constancia de un trabajo efectuado fuera de este marco físico, el retablo mayor de la colegiata de Zafra, concluido, en lo que a él respecta, en 1661²⁰.

colonial de la nation flamande à Cadix (1670-1700)", *Anuario de Estudios Americanos*, XXXVI (Sevilla, 1971), págs. 139-151; Manuel Herrero, "La Monarquía Hispánica y las Comunidades Extranjeras. El espacio del comercio y del intercambio en Madrid y Cádiz en el siglo XVII", *Torre de los Lujanes*, 46 (Madrid, 2002), págs. 97-116. Agradezco a mi compañero de Departamento, Manuel Herrero Sánchez, que me haya orientado sobre el tema.

16. F. Fernández Izquierdo, "Los flamencos en las Órdenes Militares españolas. Algunas notas sobre la integración en el sistema nobiliario de la Monarquía hispánica", *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVIII)*, Córdoba, 2002, t. I, pág. 122.

17. Ídem, pág. 118. Vid. Manuel Bustos Rodríguez, *Burguesía de negocios y capitalismo en Cádiz: los Colarte (1650-1750)*, Cádiz, 1991.

18. J. Jiménez-Plácer, op. cit., y J. L. Romero Torres, loc. cit. C. Pemán, "Miscelánea zurbaranesca", *AEA.*, 146-147 (1964), pág. 100-104.

19. H. Sancho de Soprani, "Artistas sevillanos en Cádiz", *Archivo Hispalense*, XV (1951), pág. 107. Este mismo autor, en el estudio del conjunto agustino, alaba la escultura del Bautista que pone en relación con Arce y dos versiones ejecutadas por él, una situada en el retablo mayor de San Miguel de Jerez, y otra en el remate del retablo de los Vint, en el convento dominico de Cádiz. Pág. 111. Los hermanos Alonso de la Sierra proponían a José de Arce como posible autor del Cristo de la Buena Muerte. La cronología contribuiría a esta suposición. J. y L. Alonso de la Sierra, *Cádiz. Guía artística y monumental*, Madrid, 1995, pág. 81.

20. A. de la Banda había atribuido la obra al flamenco. "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura", *Estudios de Arte Español*, 1974, pág. 23. J. C. Rubio Masa, "José de Arce y la cuestión

Es posible que fuera su amigo Blas de Escobar, autor de la arquitectura, quien le implicara en la tarea ²¹.

La desaparición de Felipe de Ribas y de Martínez Montañés con algunos de sus mejores discípulos, la huida a Cádiz de otros artistas de valía y la mediocridad de los que tenían tienda en la ciudad, todo ello acrecentó la fama de Arce, quien acabó haciéndose con lo mejor de la demanda. Sin duda, queda mucho por aclarar de una frenética actividad, que dio de sí mucho más de lo que se le conoce o se le atribuye. Palomino y Ceán Bermúdez se referían a su abundante producción. El primero aludía a las *muchas estatuas* que hizo; el otro se refiere a las obras “que se hallan en los templos de Sevilla: todas con buenos partidos de paños y naturales actitudes”. Aparte del Cristo de las Penas, tallado en 1655 para la cofradía de la Estrella, cuya autoría se ha descubierto muy recientemente, podrían considerarse las últimas atribuciones serias, como la del Cristo del retablo de la Oliva (Lebrija) o los Apóstoles de Santiago de la Espada, así como la escultura del retablo montañésino del Bautista, en Santa Paula²². Asimismo, hay que tener en cuenta otras viejas atribuciones efectuadas por el conde del Águila: el retablo mayor de la iglesia de San Antonio de Padua²³, los querubines del banco del retablo mayor de la Merced calzada, quedando el resto de la talla a cargo de Francisco de Ribas, sin embargo, “otros dizén que [es] de Alfonso Martínez, y los niños que estan en el banco de dicho retablo son de Arce”²⁴; también le atribuye una imagen de candelero, la Virgen de la Soledad del Carmen, ejecutada a partir de una vieja talla de San Juan²⁵.

Añadiría a este incipiente catálogo otra obra perdida —o no ejecutada—, esta vez documentada, la labor escultórica del retablo que en el Pópulo presidía la capilla

de la autoría de la escultura del retablo mayor de la Colegiata de Zafra”, *Alonso Cano y su época. Actas symposium Internacional*, Granada, 2002, págs. 763-772.

21. Blas de Escobar se estableció en la Baja Extremadura, donde hizo diversas obras y creó escuela. R. Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Badajoz, 1991, págs. 165-169, 174-175.

22. J.L. Romero Torres en la ficha “Jesús Nazareno”, Cat. *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Sevilla, 2002, nota 28, pág. 146. También le atribuye (“Alonso Cano...”, op. cit., pág. 755-6), en la primer etapa, el crucificado del retablo de Sta. María de la Oliva de Lebrija. En cuanto al retablo del Bautista de Santa Paula: el contrato fue firmado por Ribas en 1637, y no comprendía al titular, que había sido asignado a Montañés, Hernández cree de Arce, amigo de Ribas (C. López Martínez, *Arquitectos...*, op. cit., pág. 168-170; la atribución en: J. Hernández Díaz, “Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañésina”, *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 1937, pág. 96). Por su parte, Recio ve semejanzas con el estilo de Arce en la virtud del ático del retablo con la Oración, en los santos Pedro y Pablo situados a los pies de la iglesia del convento de Santiago de la Espada, y en el Niño Jesús de la Sacristía mayor de la Catedral (*Ídem*, págs. 147-8).

23. “En el convento de S. Antonio, cerca de la Alameda, sería digno de mención su bello retablo obra del escultor Arze...” J. de M. CARRIAZO, “Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila” *AEEA.*, V (1929), pág. 166.

24. *Ídem*, pág. 176.

25. *Ídem*, pág. 177. “Nra. Sra. dela Soledad: Dicen era antes imagen de San Juan Evangelista, y la hizo de Nuestra Señora, Juan de Arce”.

funeraria de don Manuel de Torres (1665)²⁶. Perdido el conjunto por desaparición del inmueble, nos quedan la descripción de su iconografía, compuesta por tres historias, el “niño perdido disputando con los doctores”, la Encarnación y el Nacimiento de Nro. Señor Jesucristo, así como las hechuras de san Antonio y san José, con un Dios Padre.

Otro tratamiento merece la labor realizada por José de Arce para la Catedral de Sevilla, que comenzó en 1657 y continuó hasta prácticamente su muerte. Se inicia entonces una nueva etapa en la vida del artista, que se presenta como estable y en plena euforia productiva, en la que se producirá el vuelco definitivo al arte escultórico del siglo XVII.

...Y EN LA CATEDRAL

Entre 1656 y 1663—quizás 1666—José de Arce trabaja ininterrumpidamente para el Cabildo Catedralicio y muy especialmente en el ornato del Sagrario y bajo las órdenes del mayordomo de fábrica, Alonso Ramírez de Arellano. Esta etapa de plenitud, que ha quedado muy bien documentada, aún está empañada por la duda, sobre todo en lo relativo al desarrollo de sus relaciones artísticas y el consiguiente encabezamiento del cambio estilístico de la escuela. Las esculturas en piedra que adornan el antepecho de las tribunas del Sagrario, ejecutadas entre 1656 y 1659²⁷, sirvieron como carta de presentación del artista ante los conservadores capitulares, quienes habían depositado su confianza en el mayordomo. La crítica del arcediano Rodrigo de Quintanilla, despreciando lo hecho por Arce en los primeros meses de trabajo, fue tan sólo un leve episodio que más bien ilustran los celos o las rivalidades entre miembros del cabildo. Aun así, el tenaz Arellano salió airoso del lance y reforzado en su consideración capitular, estimando su “muchacha inteligencia” en este tipo de obras²⁸. Una opinión que quedó del todo confirmada a la vista del trabajo acabado, puesto que hasta la fecha no se había visto en Sevilla otra cosa igual: unas esculturas en piedra de casi seis metros de altura, que evolucionan al borde del abismo.

Arce continuó su tarea, entre junio de 1659 y enero de 1660, sin solución de continuidad, labrando las esculturas que decoran la puerta de la Sacristía del Sagrario²⁹.

26. A[rchivo] H[istórico] P[rovincial de] S[evilla]. P[rotocolos] N[otariales]. 12973. 1665-II, fol. 995. Fechado en 3 de agosto.

27. A. Recio Mir, “José de Arce...”, *op. cit.*, págs. 134-140. En esta coyuntura fue trascendental el papel jugado por el Mayordomo de Fábricas Alonso Ramírez de Arellano. Tan culto personaje determinó el *giro barroco* de la Catedral sevillana. El retrato que puede hacerse de él, a partir de esta producción artística, puede completarse con los indicios aportados por la documentación. Baste señalar que poseía una alfombra de ocho años paños con la “Historia de Faetón” (AHPS. PN. 12976. OF. 19, 1666-II, fol. 493r). Cfr. J.L. Romero Torres, “El canónigo Alonso Ramírez de Arellano y su gestión artística en la catedral de Sevilla (1654-1666)”, en G. Ramallo ed., *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, págs. 401-410.

28. *Ídem*, pág. 135.

29. *Ídem*, págs. 140-141.

La formalización de los acuerdos con el Cabildo se produce al tiempo en el que el artista toma en arrendamiento de la propia institución una casa en la calle del Aire³⁰.

Una vez concluida la obra de fábrica correspondía seguir en la ejecución del mobiliario. Así lo creyó el propio Ramírez de Arellano, quien no dudó en solicitar nuevamente la contribución de Arce, implicándole esta vez en la construcción del retablo mayor. Los pocos e inconexos datos documentales conocidos apenas permiten hacernos una vaga idea de lo que el mayordomo de fábrica quería levantar en la cabecera de la iglesia, tanto como de la aportación de Arce. Datos que han dado a pie a pensar en Arce como autor e iniciador de la construcción del retablo. Aunque en la viuda reclame en 1666 lo adeudado a su marido por el trabajo efectuado en la cabecera de la iglesia, no está claro que sea el banco del retablo, puesto que en ningún momento Arce acometió obras de ensamblaje. Eso correspondería a otro artífice, cuyo nombre no ha trascendido, pero que podría ser Martín Moreno, quien a principios de la década se movía en torno a la Catedral. En octubre otorga su poder al pintor Juan Gómez Couto para que en su nombre pacte con el Vicario y Provisor del Arzobispado, a la sazón Fernando de Quesada, una obra de ensamblaje, que podría relacionarse con el Sagrario³¹. No será la única obra realizada a petición de los capitulares.

En cualquier caso, cuando Ramírez de Arellano muestre a sus compañeros de coro –en agosto de 1661– el proyecto para el altar mayor del Sagrario, verán un diseño que no pertenece a Arce, sino a Moreno u otro arquitecto. Una idea que acogerán con agrado, lo que trasladarán al mayordomo para que le dé forma³². De inmediato, a finales de septiembre, firma Ramírez de Arellano el acuerdo de ejecución del banco y enchapadura con el cantero lucentino Juan Donayre³³. Éste consistía de

“todas las piezas de jaspe negro que fueren necesarias para la enchapadura del soclo del vanco del retablo del altar mayor del sagrario nuevo de la dha Santa yglesia de dos tercias

30. AHPS. PN. 12962, 1661-II. Fol. 959. Josephe Dearce, recibe en renta del deán y cabildo de la Catedral, unas casas en c. del Aire que vacaron por muerte de Francisco López Talabán, por un plazo de 20 meses, a contar desde el uno de noviembre.

31. “Otorgo y conosco que doy todo mi poder cunplido y bastante como de dco. se rrequiere a Juan gomez Covto mº pintor vº desta dha ciud. para que en mi nonbre y en el suyo se pueda encargar de la obra del sagrario de madera de la ... que se a de haçer de orden del señor probisor deste arçobispado y açer en ella los pedimentos y ... y obligarme conjuntamente con dicho? de mancommun ya bos de vno... a que haremos la dha obra de escultura talla y dorado y demas cosas neçesarias conforme al encargo y las condiciones y calidades y en el preçio que asentare y concertare y dentro del termino en que se ajustare y reçiba y cobre los socorros y anticipaicones y demas preçio...” AHPS. PN. 12960. 1660-III, fol. 447; 4 de octubre.

32. A. Recio Mir, “*Aquella segunda fábrica 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 de 1662*”, *AEA*, 301 (2003), págs. 56-57. Doc. en ACS., Sec. I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 66, 1661-1662, fol. 72r. Se llamó a cabildo para tomar una determinación sobre la obra. Se haga “conforme a el diseño que esta en poder del dicho sor. Arcediano de Seuilla”. Así se hagan las puertas de la sacristía, con los cajones y confesionarios, y una vez puesto el banco se adorne, sí como el camarín. Para ello contaban con los 4000 ducados donados por el arzobispo.

33. AHPS. PN. 12962, 1661-II, fol. 766.

de alto y beinte varas poco mas o menos de largo labradas en toda forma sin que sea necessario mas que asentarlas las quales e de dar puestas en esta ziud. por mi qta costa y riesgo en la puerta del ho ssagrario que sale a las gradas de aqui a quince dias del mes de diciembre de este presnt año de mill y ssos y sesenta y vno todas en precio de mill y quinientos reales en moneda de vellon por quenta de los quales declaro auer receuido del dho señor arcediao ochocientos reales de la dha moneda de vellon y los tengo en mi opoder de que medoy por entregado... y los setecientos reales restantes se me an de pagar luego que aya puesto y entregado las dha s piecas en el dho sitio...”

Por más que no se llegara a nada, no deja de ser significativo que el avisado arcediano viera con buenos ojos, sometiéndolo a la opinión de sus compañeros, el intento de un cuadro de altar flamenco, que más parece un tríptico a la vieja usanza renacentista, que en Sevilla se conocía por el que estuvo en el hospital de las Bubas³⁴. Un tipo de retablo que en modo alguno podría haber sido planificado por Arce, no sólo por el hecho de exceder a su competencia laboral, al tratarse de un ejercicio previo de arquitectura y ensamblaje, sino también, por referirse a un modelo de tabernáculo de puertas abatibles que dejó de estar de moda antes de 1630³⁵. Algunas décadas más tarde se recordaría semejante proyecto:

“...Es digno de notar lo que sucedió también en esta festividad y octava, porque el arcediano de Sevilla, don Alonso Ramírez de Arellano, tenía ideado se hiciese el retablo según el diseño que se había hecho en Flandes, de forma que hacía tres haces, una que miraba a la iglesia, y las dos a los lados hacia la sacristía y altar colateral de la capilla mayor, arriándose el respaldo al arco que hace camarín, de forma que en el altar de este y los tres de la capilla mayor, si se quisiera se pudiese a un tiempo decir cuatro misas...”³⁶

Por las peticiones que la viuda de Arce dirige al Cabildo años más tarde, en 1666, se tiene al menos la certeza de que el artista empezó su tarea³⁷. Se piensa que intervino en el banco, que podría haber sido ejecutado en materiales nobles, quizás mármol, quizás bronce³⁸, aunque, como ya he comentado tendría que haberse ocupado de el elemento aplicado, decoración y la escultura. Al no estar acabada la construcción para la inauguración del templo, en junio de 1662, se optó por un montaje efímero diseñado por el maestro arquitecto de los Reales Alcázares, Sebastián de Ruesta³⁹.

34. Hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes, obra de Frans Franken.

35. H. Vlieghe, *Arte y arquitectura flamenca. 1585-1700*, Madrid, 2000, pág. 363.

36. T. Falcón: *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977, pág. 56. Cita tomada de las *Memorias de Sevilla*, ms. de 1698, de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (84-7-19).

37. A. Recio, “José de Arce...”, pág. 142. Pidió que se le abonara lo adecuado por el trabajo hecho por su marido, seis meses más tarde volvió a solicitar la cancelación de la deuda, lo que finalmente se le concedió.

38. Recio, “José de Arce...”, págs. 142-3.

39. Recio opina que el banco del altar, por su elevado precio, debió de ejecutarlo en mármol o bronce. Ídem. Farfán se refiere a una “costosa varanda, fabricada de preciosa escultura con engastes y remates de bronce”.

Apenas habían concluido los fastos, cuando los capitulares determinaron, a fines de enero, abandonar de la idea de construir “el cuadro” que se había empezado a montar en el altar mayor del templo⁴⁰. Dejaron en manos de Ramírez de Arellano la alternativa a esa fábrica que no iba a tener el “lucimiento” deseado. Y primero dispuso el desmontaje de lo construido hasta la fecha, el banco⁴¹. Y dos semanas más tardes, a mediados de febrero, completa el encargo con un nuevo plano⁴². La capacidad de convencimiento de Ramírez de Arellano se había agotado, de manera que no supo sacar adelante el nuevo diseño. Ni siquiera lo logró a lo largo del año, de manera que cuando éste concluyó y con él su periodo de mayordomazgo, el vacío en el presbiterio seguía siendo ostentoso⁴³.

Entretanto, el arcediano había proseguido con otras empresas artísticas, encaminándose hacia la conclusión del Sagrario. Ante todo dio fin a la fase de revestimiento de la fábrica, con la construcción de las gradas del presbiterio. Para ello cerró, el 27 de febrero, un acuerdo con el cantero Juan Garzón Soriano, por el que éste se comprometía a trabajar en los siguientes términos⁴⁴:

“sacare y hare quarenta Baras de grada de piedras negras de gibrabin de media vara de ancho y cassi quarta de alto las quales e de hir a sacar y traerlas por mi qta. y a mi costa y labrarlas en esta zitud. en toda forma y primor e ilustrarlas y asentarlas con toda perfeccion y conforme a el arte en las gradas del altar mayor del sagrario nuevo de la dha santa Yglesia a satisfacion y contento del dho señor arcediano y de maestros del dho arte las quales tengo de tener sacadas y conducidas a esta ciud. dentro de tres meses contados desde oy denro de otros tres meses luego siguenes las e de tener labradas en toda forma y primor y enlucidas y asentadas por mi qta a costa y riesgo y el dho señor arcediano po toda la dha obra a toda costa me a de dar y pagar diez ducados en moneda de vellon de cada vara //v que todas montan quatrocientos ducados... Y ansimismo nos obligamos que de la misma piedra engrá de gibrabin sacare y traere yo el dho Ju° Garçon y labrare y dare y ilustrado a dha satisfacion [y con asystenª y diricion de Pedro de borja] y contento vna guarnicion y escudo para armar a la piedra que esta asentada en la capilla de nra. ssra. de la conçeccion de la dha santa yglesia que se diçe de sepulbeda en conformidad del lado hizquierdo del

40. A[rchivo de la] C[atedral de] S[evilla], sec. I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 67. 1663-1664. “Retablo del sag° nuevo no se prosiga” [Margen]. Oído al arc. de Sev., Ramírez de Arellano, “a cuijo cargo esta el perficionar la obra del sag° auiedo representado al cau° muchos ynconuenientes de proseguir en el quadro que esta enpezado en el altar maior qel costo grande y que proseguir se tendra que assimesmo // no seria obra del Lusimiento que sedesea Mando el cab° no se prossiga dho quadro”.

41. ACS., sec. I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 67. 1663-1664, fol. 8v. “Llamto. sobre la forma del plano para el Retablo nuevo p° el sag° [Margen]. Llamado el cab. para determinar en la proposicion del arc. de Se. sobre la forma de hacer el retablo, hablado mandó que do. arc. con asisenca de maestros que le parecieren... auiedo desbaratado el banco que oi esta en dho. Altar hagan diseños de la forma del plano sobre que se a de fundar el retablo”.

42. A. Recio, “*Aquella segunda fábrica...*”, op. cit., pág. 68. *Ibíd.* Fol. 12r.

43. *Ibíd.* Desistimiento del arcediano de Sevilla de la mayordomía de fábrica. ACS., sec. I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 67, 1663-1664, fol. 103r.

44. AHPS, PN., 12966, 1666, lib. 1, fol. 547 y 497-8. Poder otorgado por Ramírez de Arellano a Juan Garzón, mr. de cantería, para que extraiga de las canteras de Gibrabin o sus inmediaciones 70 varas de piedra negra para las gradas del altar mayor nuevo.

dibujo que para ello esta hecho y e bisto y queda en poder del dho señor arcediano rubricado del presnte ecriu° publico sacadno y traynedo la piedra por mi qta. costa y riesgo dentro de lod shos tres meses primeros contados desde oy... y por la dha guarnicion y escudo a toda costa como dho es el dho señor arcediano como tal mayordomo de la dha fabrica me a dedar y pagar seiscientos ducados en la dha moneda de vellon los quatrocientos de ellos como fuer trabajando en la dha obra y los ducientos restantes luego que este fecha y acabada y asentada en toda perfeccion...”

Una tarea a la que se da término en julio del año siguiente⁴⁵. No hay que perder de vista la anotación que figura al margen del texto, que refiere cómo Pedro de Borja dirigiría y ayudaría en el trabajo. En cuyo caso cabría entender esta operación como parte de las realizadas por este tallista y escultor en la decoración de la iglesia.

Extinguido el eco de semejante tráfago, algo se dibuja sobre la cabecera de la iglesia. En efecto, unos años más tarde la documentación refleja la existencia de un altar dedicado al Cristo atado a la columna, cuyo titular fue restaurado en 1694 por Miguel Parrilla. Un confuso texto de Loayssa nos habla de ello, aunque podría efectuarse otra lectura, relativa a la decoración del exterior de la fábrica:

“...Conque acabada esta fiesta tan deseada, y colgada como de antes la fachada del Altar mayor, se dispuso en el arco de enmedio un nicho decente para colocar la imagen del Santo Cristo a la columna, que antes ocupaba el mismo sitio, renovada ahora toda la venerable hechura por Miguel Parrilla, insigne maestro dorador, pareciéndole delante un velo nuevo de gasa blanca; y así todo compuesto, y desocupado el Altar mayor, se pasó al de la capilla del Sto. Cristo el Santísimo Sacramento, el sábado 27 de febrero, donde permanece...”⁴⁶

Es más probable que se refiera al basamento asentado a principios de los sesenta, que pudo haberse salvado de una destrucción a la que lo había condenado el cabildo. Sólo el retablo de Jerónimo de Balbás, erigido en 1709, había suplantado a esa antigua obra. En 1713 quisieron reubicar la talla de Cristo en la capilla de San Isidro Labrador, dentro del mismo templo⁴⁷, y dos años más tarde era la hermandad sacramental de la parroquia de San Roque la que quería aprovechar el viejo banco que aún no había sido desensamblado⁴⁸. Se trataba de un cuerpo arquitectónico, que con un sagrario⁴⁹

45. AHP. PN. 12970, 1664, Lib. 2º, fol. 885. Carta de pago al nuevo mayordomo, don Andrés de León y Ledesma por cumplimiento de contrato. Por este documento sabemos que Pedro de Borja había ejecutado un escudo de armas de piedra negra para la capilla de la Inmaculada

46. Juan de Loaysa, 24 de mayo de 1694. T. Falcón, *op. cit.*, pág. 67, nota 106.

47. ACS., Autos Capitulares, lib. 92, 1713, fol. 80r-v. D. Luis Serrano propuso al cab. que el Sto. Cristo de la Columna, que estaba antiguamente en el altar mayor del Sagrario, se colocara en la capilla de san Isidro Labrador del Sagrario.

48. ACS., Autos Capitulares, lib. 94, 1715, fol. 78V.

49. Lo que unido a otra demanda de la parroquia de San Roque, en este caso, de la custodia “que servía en el altar antiguo”, evidencian la existencia de un posible tabernáculo pictórico. Ídem. Lib. 91, 1711-1712. 1712. 6-IX. 82v-83r.

y la imagen de Cristo atado a la columna, posiblemente de tamaño natural, había constituido durante algún tiempo el difuso ornato de la iglesia. La composición se hizo más compleja y deslabazada aún con la colocación, en una fecha indeterminada, de un lienzo de la Inmaculada, el mismo que la parroquia de Albaida solicita en 1712⁵⁰.

Juan de Loaysa, que fue el mayordomo de fábricas que cerró el siglo, aún seguía preocupado por el aspecto de la cabecera del templo. En 1696 consideró la posibilidad de invertir en la construcción del altar un rico legado el legado⁵¹.

No hay constancia de la intervención de José de Arce más allá de 1663, el último año de gobierno de Ramírez de Arellano. Todavía en este ámbito de decisiones habría que referir la posible labor escultórica para renovar la decoración de la custodia de la Catedral. Palomino ha avisado de tal circunstancia y la propia obra de plata también nos ponen en antecedentes⁵².

Más allá de estas obras atribuibles a la fábrica de la Catedral y, por ende, a la decisión del mayordomo, habría que pensar en otras. Se ha incluido en el catálogo de Arce, bien que con reservas, la escultura del retablo de San Isidoro, que preside la capilla funeraria de los hermanos Fernando y Francisco de la Puente Verástegui. La única certeza al respecto es que fue Bernardo Simón de Pineda el autor del retablo y que los preparativos se empezaron en 1661⁵³.

LA ESCUELA

Entre las dudas que provocan las abundantes lagunas documentales que existen en relación con la vida de José de Arce, una de las más notables es la que afecta al conocimiento del modo y el tiempo en que se produjo la transferencia de conocimientos entre el artista y sus seguidores. Se ha avanzado en la recomposición del círculo de amistades y de relaciones laborales del flamenco, pero queda mucho por progresar en esta dirección.

50. "Este día dhos Señores de fabrica dixeron al Cab^o como la Igl^a. de Albaida, nesecitava de Retablo, por hallarse indecente sin el y auendolo oido el Cab^o cometio a dhos Señores, Compongan el Lienzo de la Concepcion, que seruia en el Sagrario desta sta. Igl^a. antes de hazerse el Retablo, y se de a dha Igl^a." Lib. 91, 1711-1712. 29-I-1712. 14v.

51. ACS., Auctos Capitulares, lib. 82, 1693-1694, fol. 1v. 8-I-1694. Don Juan de Loaysa, como mayordomo de fábricas propuso que el legado de Antonio Rodríguez fuera empleado en esta obra: "y respecto del buen estado en q esta la obra del Sagrario propuso dho sr. qr. siendo el Cab^o seruido si se aplicase dho legado para ayuda de vn Retablo; esperaua en Nro. sr. que dandose a ello principio, auia de tener efecto, pues todas las obras grandes las mas ueces suelen començarse con cortos medios, como en muchas lo ha demostrado la misma experiencia, y en las circunstancias presentes no parece, faltaba para su complemt^o. y ultima perfeccion de el Sagrario otra cosa que Retablo correspondiente a su hermosura y grandeza". El cabildo respaldó la solicitud.

52. Un comentario que ha pasado prácticamente desapercibido. A. Recio, "José de Arce...", op. cit., págs. 143-4.

53. Gómez Piñol efectuó una primera atribución. Ficha de San Isidoro, en AA. VV., *San Isidoro Doctor Hispaniae*, Cat. Exp., Sevilla, Fundación el Monte, 2002. Atribución que recoge Recio (Ídem, 146).

Llama la atención la fuerza con la que irrumpió Arce en Sevilla. Ello fue posible merced a los apoyos con los que contó desde un principio. Hemos visto que se relacionaba con los pintores y escultores más importantes del momento, como Martínez Montañés, Ribas, Cano o Zurbarán. Con el primero pudo producirse cierto desencuentro, no tanto en lo personal como en lo artístico. La distancia que separaba a ambos artistas era insalvable. La salida de Montañés del retablo de Jerez y su sustitución por Arce podría interpretarse como una especie de claudicación, ante la acometida del nuevo lenguaje artístico.

Al comienzo de su etapa sevillana, Arce encontró cierto apoyo en algunos de los miembros de la comunidad flamenca establecida en la ciudad. También me he referido a algunos de los individuos que formaban parte de ella. La fundación pía que en el colegio de Santo Tomás tenía las naciones alemana y flamenca reunía a algunos de los comerciantes más poderosos del momento. Tampoco hay que olvidar al colectivo de pintores de esa procedencia. Con uno de ellos, Cornelio Schut acabó emparentando⁵⁴.

Los lazos más estrechos los mantuvo con escultores y ensambladores coetáneos y los que serían sus discípulos y seguidores. Con unos y otros forjó el cambio artístico de mediados de siglo. Entre los arquitectos tuvo predilección por Blas de Escobar, con el que trabajó en diversas ocasiones y a lo largo de un amplio periodo de años. Le siguió a Cádiz y la baja Extremadura, para construir en equipo algunos de los más importantes retablos del momento⁵⁵. Martín Moreno es otro arquitecto-ensamblador que se incluye en el círculo de relaciones de Arce. Como Escobar también contribuyó a la renovación del retablo a mediados del siglo, pero al contrario que él tuvo más suerte en sus relaciones con la clientela sevillana. Gozó del aprecio de Ramírez de Arellano, para el que hizo trazas, y de otros patronos con capilla en la Catedral. Suyo es el retablo de la capilla de San Pablo o la Inmaculada. En él trabajó como escultor un maestro cercano a Arce, aunque se había formado en el ámbito montañésino, Alonso Martínez⁵⁶. El tallista Pedro de Borja se mueve en este mismo medio artístico. En su producción se ve claramente el quiebro de la línea evolutiva del arte sevillano que pasa de las formas manieristas a las barrocas. La cercanía de Borja a Arce es tal que en alguna ocasión se han confundidos sus obras.

Más significativa es la influencia del flamenco en Andrés Cansino, con quien se relaciona en torno a 1655. Ello podría explicar el estilo de Ruiz Gijón, reconocido discípulo de Cansino. También se ha relacionado con Arce a Juan de Remesal, hijo. El último de los aprendices de Arce fue Sebastián Gines, posiblemente hijo del

54. D. T. Kinkead, "Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo", *Archivo Hispalense*, nº 185 (1982), págs. 37-54. L. Alonso de la Sierra y F. Quiles, "Nuevas obras de Cornelio Schut el Joven". *Norba-Arte*, XVIII-XIX (UNEX, Cáceres, 1998-1999), págs. 83-104

55. Escobar también formará equipo con Pedro Roldán para trabajar en Montilla. El nexo de éste con Arce podría establecerse, al menos, por esta vía.

56. A. Recio, "José de Arce", *op. cit.*, pág. 149.

montañésino Gaspar de Gines⁵⁷. Queda conocer la relación de Arce con Roldán, que a la vista de las obras y las concomitancias estilísticas, debió de producirse en la década de los 50⁵⁸.

Por otro lado, los vínculos con Jerez no los perdió en años, en la medida en que uno de sus discípulos se encargaría de continuar difundiendo su estilo. Me refiero a Francisco de Gálvez, cuya obra de la Cartuja de Jerez le ha vinculado directamente con Arce⁵⁹. El contrato de aprendizaje confirma esta opinión. Fue firmado en 1655, cuando el joven tenía sólo 14 años⁶⁰.

De lo mucho que se ha escrito sobre José de Arce se saca en claro la idea de que su obra cambió el rumbo del arte escultórico sevillano. Más allá de ello queda por desentrañar la compleja realidad socio-artística, en la que Arce jugó un papel protagonista.

57. En el padrón municipal de 1665, fue consignado como residente en la casa de José de Arce, en la calle Aire: "Seuastian xines su aprendis español soltero de catorse" A. H. M. S. Sec. 4^a, t. 26, padrones, 1665.

58. Recibo establece la conexión entre las esculturas del Sagrario y las de la Catedral de Jaén (151). Angulo fue el primero en advertir esa relación.

59. E. de los Ríos Martínez, *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*, Cádiz, 1991, pág. 44.

60. AHPS, PN., 12942, 1655-II, fol. 1117; 15-VI. En el poder se decía que lo ponga "con maestro del dho oficio con el que asentare y consertare en la dha ciudad". De este dato se desprende, asimismo que Gálvez firmó el contrato cartujano con tan sólo 23 años. Vid. H. Sancho Corbacho, "Artífices sevillanos del siglo XVII", en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, I, Sevilla, 1982, pág. 633; J.L. Romero Torres, "El escultor flamenco..." *op. cit.*, doc. 5.



Jodocus Haaerts. *S. Giuliano dei Fiamminghi*, 1634. Roma.



Jodocus Haaerts. *S. Giuliano dei Fiamminghi*, 1634. Roma.