

JOSÉ DE ARCE EN LA CATEDRAL DE SEVILLA Y EL TRIUNFO DEL DINAMISMO BARROCO EN LA ESCULTURA HISPALENSE

POR ÁLVARO RECIO MIR

Estudio documental y analítico de los varios conjuntos escultóricos realizados por el flamenco José de Arce para la catedral de Sevilla en los años cincuenta y sesenta del siglo XVII. De igual forma, se trata su papel protagonista en la escuela escultórica hispalense, así como su amplia huella en la misma.

Analytic and documentary study about the different sculptures carried out by the flamish José de Arce for Seville's Cathedral throughout the fifties and sixties in the seventeenth century. Likewise, it deals with his leaving role in the sevillian school of sculpture, as well as the remarkable trace left in it.

En la historiografía de la escultura sevillana, tan falta por cierto de una total y urgente renovación, se ha convertido en tópico ponderar la figura de José de Arce, a la par que destacar el escaso conocimiento que de él tenemos. Ya Angulo –en un pionero y apretado estudio que sigue siendo el más completo análisis de Arce– dijo que era “*uno de los escultores más importantes que trabajaron en Sevilla durante el siglo XVII, y, sin embargo, puede afirmarse que apenas es conocido*”¹.

Por desgracia, sigue siendo un maestro poco conocido a pesar de las obras que últimamente de él se han documentado y se le han atribuido. En líneas generales sabemos de Arce que nació en Flandes hacia 1607, encontrándose ya en Sevilla en 1636. Al año siguiente concierta el ciclo escultórico de la Cartuja de Jerez y en 1641 Montañés le traspasa la conclusión de la imaginería del retablo mayor de San Miguel de dicha localidad, lo que le lleva a establecerse en ella. En 1649 vuelve a Sevilla,

1. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *La escultura en Andalucía*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1931. Sin paginar, comentarios a las láms. 201 a 206 del Vol. III.

donde permanece hasta su muerte en 1666. De esas casi dos décadas finales sabemos que en 1650 trabajó para la Merced Descalza de Cádiz y que el año siguiente hizo un retablo para el templo de San Agustín de la misma ciudad, habiendo desaparecido tales obras; en 1655 firmó el Cristo de las Penas de la hermandad sevillana de la Estrella; dos años más tarde cobró la desaparecida “urna” o paso procesional de la hermandad de la Humildad y Paciencia de Carmona (Sevilla), así como los evangelistas y padres de la Iglesia de las tribunas del Sagrario de la catedral y, por último, en 1661 finiquitó gran parte de las esculturas del retablo mayor de la colegiata de Zafra (Badajoz)².

Precisamente será de esta última etapa de la que en esta ocasión nos ocuparemos. En ella resultó esencial su fructífera relación con el Cabildo catedralicio hispalense, para el que realizó varias series escultóricas a lo largo de una década, lo que debió suponer para Arce su confirmación como el más importante escultor de la ciudad.

1. Evangelistas, padres de la Iglesia y Fe del Sagrario

Sin duda la empresa más ambiciosa de toda su carrera fue el aludido ciclo del Sagrario, de cuyas esculturas ya Ceán en su modélica *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* indicó que en 1657 “las trabajó en piedra Josef de Arce”. Apenas nada más se sabía al respecto, pero la documentación catedralicia añade que “se concertaron todos los santos y escudos que hizo de piedra para dentro del Sagrario

2. Además del trabajo fundamental de Angulo citado en la nota anterior, véase: LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928. Págs. 25 y 26; SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*. Vol. III de Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Sevilla, 1931. Págs. 78-90; SANCHO, Hipólito: *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*. Jerez, 1939. Págs. 21 y 22; JIMÉNEZ-PLÁCER, F.: “Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez”. *Archivo español de arte*, tº XIV, págs. 345-364. Madrid, 1940-1941; RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*. Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1991; RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: “Nuevas aportaciones documentales a la vida y obra de José de Arce en Jerez de la Frontera y en Cádiz”. *Archivo español de arte*, nº 268, págs. 377-390. Madrid, 1994; TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “El flamenco José de Arce, autor del Cristo de las Penas (1655)”. *Boletín de la Hermandad de la Estrella*, nº 6, pág. 4. Sevilla, 1997; LERÍA, Antonio: *Cofradías de Carmona. De los orígenes a la Ilustración*. Carmona, S&C, 1998. Pág. 102; MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando de la: *Carmona en la Edad Moderna. Religiosidad y arte, población y emigración a América*. Sevilla, Muñoz Moya, 1999. Pág. 141; RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: “El “Cristo de las Penas” de José de Arce: una meditación acerca de la melancolía y la muerte”. *Boletín de la Hermandad de la Estrella*, nº 10, págs. 16-18. Sevilla, 2001; ROMERO TORRES, José L.: “Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)”, en *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002. Págs. 751-761 y RUBIO MASA, Juan C.: “José de Arce y la cuestión de la autoría de la escultura del retablo mayor de la Colegiata de Zafra”, en *Symposium Internacional Alonso Cano... op. cit.* Págs. 763-772. A lo largo de este artículo aludiremos a otra bibliografía, tanto antigua como moderna, que completará esta primera y rápida aproximación a Arce.

Nuevo y más la fee de ensima de la media naranja de dicho sagrario” por 17.500 reales, que le fueron abonados del 13 de agosto de 1657 al 8 de febrero de 1659³.

Estas labores hay que incluirlas en el marco de la conclusión y, sobre todo, de la “barroquización” del Sagrario que dirigió con firmeza el canónigo Alonso Ramírez de Arellano, arcediano de Sevilla y mayordomo de fábrica. En septiembre de 1655 el Cabildo decidió terminar la obra del Sagrario “*por hallarse piedra bastante*”, que en parte se emplearía en las esculturas de sus tribunas –uno de los ejes de la referida “barroquización”–, las cuales serían entonces encargadas a Arce por el diligente mayordomo de fábrica. El verano siguiente el Cabildo le ordenó a éste que “*acave de todo punto*” el Sagrario, pero en febrero de 1657 surgieron discrepancias sobre las esculturas, ya que el arcediano Rodrigo de Quintanilla apuntó que “*no parecían bien*”. El Cabildo no atendió esta apreciación y confió a Ramírez de Arellano la conclusión del edificio “*por la mucha inteligencia que tenía de semejantes obras*”⁴.

En el análisis de estas esculturas hay que partir de su complejidad técnica, que carecía de precedentes en la ciudad. Ello es predicable tanto de su fabuloso tamaño, que se calcula en “*más de veinte pies de estatura*”, casi seis metros de altura, como de su materialidad pétreo y enorme volumen, al estar talladas “*de entero relieve*” en una caliza de no excesiva calidad, seguramente procedente de las canteras gaditanas de Espera⁵. De esta forma, Arce talló las esculturas por partes, ensamblándolas luego y, debido a su enorme peso y alto emplazamiento, arriostrándolas a los muros del Sagrario con potentes tirantes de hierro. Sobre ello la documentación catedralicia recoge diversos pagos a los herreros Marcos de la Cruz y Matías Gómez. Al primero se le abonaron en 1658 grapas, pernos y almas de hierro para cuatro de los santos,

3. La cita de Ceán aparece en CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804. Pág. 174 y el concierto con Arce en el Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante A.C.S.) Libranzas de fábrica 04494 (475), Libro de cuentas particulares de fábrica de la catedral 1654-1661, sin foliar. Hasta ahora sólo se conocía un pago a Arce, el primero, del 13 de agosto de 1657, que ascendió a 68.000 maravedís y que fue “*en cuenta de lo que a de aver por ocho figuras de piedra que hace para encima de los barandales del Sagrario*”, sin hacer referencia a la Fe de la cúpula. Véase GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1889-1892. Vol. 2º, pág. 579.

4. Sobre la conclusión del Sagrario y el trascendental papel de Ramírez de Arellano hemos tratado en “Génesis del ornato barroco sevillano: causas y significación”, en *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla, Giralda, 2001. Vol. 1º, págs. 941-961 y “*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”. *Archivo español de arte*, nº 301, págs. 55-70. Madrid, 2003.

5. El tamaño de estas esculturas es referido en ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* Madrid, 1796. Segunda edición a cargo de Antonio María Espinosa y Cárcel. Vol. 5, pág. 154 –donde también se refiere su “*entero relieve*”– y TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y León*. Sevilla, 1677. Pág. 213. En cuanto a la procedencia de la piedra remitimos a JÁCOME GONZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús: “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (2ª serie)”. *Revista de historia de Jerez*, nº 7, págs. 103-136. Jerez de la Frontera, 2001. Pág. 109.

mientras que el año siguiente Gómez cobró por mil cien libras de hierro que pesaron numerosas grapas grandes y pequeñas, pernos y barras para “*asir los santos*”⁶.

El tratamiento de la piedra responde al estilo abocetado, de inspiración pictórica, que Arce desarrolló en la madera y que en las obras del Sagrario llega en ocasiones a desdibujar sus perfiles, como ocurre en los rostros, efecto potenciado porque, al parecer, las esculturas no fueron enlucidas. No obstante, combinó este abocetamiento general con detalles de gran precisión, en los que se empleó con pericia el trépano, como en los “bordados” de las mitras y “encajes” de las albas. Además, siguiendo su tónica, articuló estas figuras mediante grandes planos, de forma que las pesadas telas que las recubren dibujan pocos pero profundos pliegues, lo que propicia un contrastado efecto de clarooscuro.

El estilo de tan expresivas y plásticas obras es plenamente barroco, de forma que el innegable movimiento de sus sincopados volúmenes contrasta vivamente con su clásico y geométrico marco arquitectónico, que gracias a ellas quedó “barroquizado”. El carácter solemne, concentrado y en tensión de los santos es potenciado por sus agitados y violentos gestos. Mientras tanto, sus composiciones se ven animadas por las diversas posturas que adoptan, a lo que se suman los flameantes paños que las recubren. Éstos, de sinuosos contornos, además de adquirir un notable protagonismo, les imprimen un claro impacto emocional, a lo que deben sumarse los destellos dorados – hoy muy apagados – de buena parte de sus atributos iconográficos y textos latinos. Todo ello hace que estas esculturas produzcan una impresión sobrecogedora, multiplicada por su elevado emplazamiento, que las convierte en vigilantes atalayas del espacio arquitectónico y, sobre todo, del fiel, que abrumado las percibe lejanas y gigantescas.

Las ocho figuras se agrupan en cuatro parejas, formada cada una por un evangelista y un padre de la Iglesia Latina, lo que permite combinar sus posturas y crear diversas composiciones. La primera pareja, a los pies del lado del evangelio del edificio, la forman San Ambrosio y San Marcos, de miradas y actitudes divergentes. El primero, de composición completamente abierta al desplegar los brazos, es representado como obispo de Milán, revestido de pontifical, blandiendo su cruz patriarcal y sosteniendo un gran libro. Es esta escultura una de las mejores para estudiar la técnica de Arce, ya que combina los amplios planos de su capa pluvial con la minuciosidad de su mitra, de la cenefa de su capa y del menudo plegado de su alba, de forma que logra diferenciar la variada textura y consistencia de los tejidos. (*Lám. 1*)

San Ambrosio cuenta con dos textos, uno en el libro y otro en la cartela. El primero, tomado del libro sexto de su *Expositio Evangelii secundum Lucam*, dice: “LIB. VI. Cap. IX. Si tu manus non extendas (tuas, ut acci)pias tibi escas, deficiēs in via; nec poteris in eum culpam tuam referre”, es decir, Si no extiendes tus manos, ¿cómo conseguirás los alimentos que escasean en el camino?; no podrás echarle la culpa a éste. Por su parte, el texto de la cartela es: “TOM. X. HOM. L. SI QUOTIDIANUS

6. A.C.S. Libranzas de fábrica 04494 (475), Libro de cuentas particulares de fábrica de la catedral 1654-1661, sin foliar. También son de hierro, pero dorado, algunos atributos iconográficos de estas esculturas.

EST PANIS CUR POST ANNUM ILLUM SUMIS”, Si el pan es cotidiano, ¿por qué tardas un año en tomarlo?, procedente de la también obra ambrosiana *De sacramentis*⁷.

San Marcos, a su abierta composición, suma un gran movimiento, ya que, al pisar el fiero león del tetramorfos apocalíptico, se proyecta en el espacio. Arce lo representó con una pluma y su Evangelio, del que en la cartela y en el propio libro se recogen los versículos 22-24 del capítulo 14, relativos a la Última Cena. El texto de la cartela dice: “CAP. XIV. ACCEPIT IESUS PANEM ET BENDICENS FREGIT ET DE DIT EIS”, Tomó Jesús el pan y lo bendijo, lo partió y se lo dio a ellos. Mientras tanto, en el libro se lee, en la hoja izquierda: “CAP. XIV. Sumite hoc est corpus meum et accepto calice ait illis”, “Tomad, este es mi cuerpo”, y tomó el cáliz y se lo dio a ellos, y en la hoja derecha: “Hic est sanguis meus novi testamenti qui pro multis effundetur”, Esta es mi sangre de la nueva alianza que va a ser derramada por muchos. (*Lám. 1*)

La segunda pareja, próxima a la cabecera en el lado del evangelio, es quizás la más interesante y la forman San Agustín y San Juan, dispuestos de forma convergente. El primero, discípulo de San Ambrosio, es representado muy solemne como obispo de Hipona, revestido de pontifical, con báculo y mitra y alzando un corazón flameante, señal de su encendido amor a Dios. No cuenta con más texto que el de su cartela, que dice: “DE SACRAM. CAP. III. MUTET ERGO VITAM QUI VULT ACCIPERE VITAM”, Así pues, cambiará la vida del que quiera recibir la vida, tomado del sermón CXV de los *Sermones de tempore* del propio San Agustín. (*Lám. 2*)

Por su parte, San Juan, muy parecido al de la Cartuja de Jerez, es un joven imberbe que sostiene una pluma y un cáliz del que sale un dragón satánico, por él exorcizado con la señal de la cruz, contando además con el águila apocalíptica. Su cartela recoge el versículo 51 del capítulo sexto de su Evangelio, relativo a la Promesa de la Eucaristía: “CAP. VI / HIC EST PANIS / DE COELO DESCENDENS”, Este es el pan que desciende del cielo. (*Lám. 3*)

La tercera pareja, en el lado de la epístola y próxima a la cabecera, la forman San Mateo y San Gregorio, también de disposición convergente. El primero, muy aparatoso, sostiene una pluma y su Evangelio, que es apoyado sobre el ángel del tetramorfos. En la cartela está su único texto, tomado del versículo 26 del capítulo 26 de su Evangelio y también relativo a la Última Cena: “CAP. XXVI / ACCIPITE ET COMEDITE / HOC EST CORPUS MEUM”, Tomad y comed, este es mi cuerpo. (*Lám. 4*)

San Gregorio Magno es representado como papa, con la tiara de las tres coronas y la cruz pontificia, bendiciendo y con un libro que apoya sobre su cartela. En ésta aparece el texto latino que le acompaña: “TOM. III. HOMIL. XXII. ORE AD

7. Las inscripciones latinas de estas esculturas, que cuentan con numerosos errores y una laguna que se señala con un paréntesis, son recogidas con sus términos desarrollados, separados, corregidos y completos, respetándose el uso de mayúsculas y minúsculas. En los textos de los padres de la Iglesia también son imprecisas y erróneas las alusiones a sus fuentes, que anteceden a cada frase y que hemos respetado, pero especificando la verdadera fuente en cada caso. En cuanto a la traducción expresamos nuestro agradecimiento a los profs. doña M^a José del Pozo Moreno y don José M^a Garrido Luceño por su colaboración, igual que al prof. don Daniel López-Cañete por su ayuda en la localización de las fuentes.

REDEMPTIONEM SUMITUR”, Por la boca se toma la redención, del libro II, homilía XXII de las *Homiliae in Evangelia* de mismo San Gregorio.

Por último, la cuarta pareja, en el lado de la epístola y próxima a los pies, está integrada por San Lucas y San Jerónimo, de nuevo de disposición convergente. El evangelista responde a su iconografía tradicional, con la pluma, el libro y el toro del tetramorfos. Su configuración es muy semejante a la de San Mateo, pero su figura adquiere mayor proyección espacial al apoyarse sobre un prominente risco. En la cartela de San Lucas está su texto, del versículo 17 del capítulo 22 de su Evangelio y una vez más relativo a la Última Cena: “CAP. XXII/ ACCIPETE ET DIVIDITE/ INTER VOS”, Tomad y distribuid entre vosotros. (Lám. 5)

San Jerónimo es representado como cardenal, sosteniendo una pluma y un libro. En su cartela leemos “TOM IV. Si digne hauriamus, iudicium mortis effugimus”, Si sufrimos con dignidad, nos libraremos del juicio condenatorio, de su *Breviarium in psalmos*. Mientras tanto, en su libro encontramos el siguiente texto: “TOM. III. CAP. XIV. Formans sanguinem suum in calicem, vino et aqua mixtum, ut alio purgemur a culpis, alio redimamur a poenis”, Formando su sangre en el cáliz con la mezcla de agua y vino, nos limpiará las culpas y redimirá las penas, del capítulo XIV de su *Commentarius in Evangelium secundum Marcum*. (Lám.6)

Este conjunto escultórico, gracias a sus inscripciones, resaltadas por su brillante tono dorado, cobra un claro sentido eucarístico y configura un programa iconográfico acorde al marco arquitectónico en el que se encuentra, el Sagrario. A buen seguro que estos textos, así como los propios santos, fueron cuidadosamente elegidos por Ramírez de Arellano, cuya intención fue sumar las alusiones evangélicas a la instauración de la Eucaristía y las de la patrística animando a su práctica como medio de salvación.

Para completar el análisis de las esculturas del Sagrario es necesario abordar un asunto discutido, el de la fuente de inspiración de Arce, lo que enlaza con su formación, de la que, a pesar de que nada sabemos, se sospecha que pudo desarrollarse en Roma. En este sentido Angulo indicó que a la vista de sus obras cabría en principio relacionar a Arce con Bernini. No obstante, debido a que en 1636 ya estaba en Sevilla, de formarse en Roma sólo pudo conocer sus primeras obras, como el ciclo del cardenal Borghese y el San Longinos vaticano. Por ello planteó que quizás debería verse a Arce como un escultor, igual que su paisano Francisco Duquesnoy, formado en el barroco rubeniano y relacionarlo con la escultura flamenca. Así, para Angulo el San Andrés de la Cartuja de Jerez evoca al de Duquesnoy en el Vaticano, que por su cronología sí pudo conocer en su hipotética estancia romana. En la misma línea, Martín González apunta que Arce heredó el barroquismo de Rubens, sin dejar de reconocer la influencia que ejerció sobre él la escultura barroca italiana, que conocería “*si no en Italia, al menos en su patria*”. Por su parte, Esperanza de los Ríos abunda en la vinculación flamenca al relacionar el apostolado de la Cartuja de Jerez con unas estampas de esa procedencia⁸.

8. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *La escultura en Andalucía... op. cit.*; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J.: *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Cátedra, 1983. Pág. 167 y RÍOS MARTÍNEZ,

En cambio, la vinculación italiana fue enfatizada por M^a Elena Gómez-Moreno, que dijo de Arce que si no se formó en Italia recibiría el influjo de los seguidores de Bernini, en lo que fue pionero ya que “*hasta él no hay en España barroquismo propiamente dicho*”. En la misma dirección apunta Rodríguez de Ceballos al señalar que las novedades de Bernini o Algardi las trajeron a España extranjeros, como Arce, “*discípulo al parecer de Bernini a través de Duquesnoy*”. De igual forma, Gómez Piñol ha señalado recientemente el carácter romano de Arce y su conocimiento “*de la prodigiosa síntesis berniniana de valores dinámicos y emocionales*”⁹.

Evidentemente, estamos ante un asunto capital en la interpretación de Arce y que por ahora sólo puede ser planteado más que resuelto. A pesar de ello, opinamos que el arte de Arce cabe desde luego relacionarlo con Flandes, en la que recibiría su primera formación, y con Rubens, uno de los pilares del Barroco y que pudo conocer a través de estampas o directamente. No obstante, lo cierto es que la interpretación y el análisis de su escultura pasa por su relación con la del barroco romano. Quizás esta labor no deba orientarse a la búsqueda de detalles concretos de Bernini que tengan eco en Arce, sino a poner de manifiesto que su concepto de la escultura se correspondía ya no sólo con el berninesco sino con el de todo el barroco romano.

Tal concepto debió aprenderlo Arce en una estancia en Roma, citada por Palomino como enseguida veremos, y que resulta factible entre aproximadamente 1625 y 1635, tras una primera formación en Flandes y antes de instalarse en Sevilla¹⁰. Esos años fueron claves en la escultura romana, ya que en ellos se gestaron las novedades que se desarrollaron en lo que Wittkower llamó, en alusión a la plenitud del estilo, “*alto barroco*”. Entonces llegaron los primeros extranjeros al taller de Bernini, como el

Esperanza de los: “Nuevas aportaciones documentales...” *op. cit.* Pág. 378, donde se reconoce que Arce, más que copiarlos, “*parece inspirarse*” en los grabados referidos. Personalmente creemos que el carácter barroco es lo único común entre las esculturas y esos grabados, reproducidos en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M.: *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia*. Vitoria, EPHIALTE, 1992. Págs. 69-71.

9. GÓMEZ-MORENO, M^a Elena: *Escultura del siglo XVII*. Vol. XVI de *Ars Hispaniae*. Madrid, Plus Ultra, 1963. Pág. 281; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “La huella de Bernini en España”, en HIBBARD, Howard: *Bernini*. Bilbao, Xarait, 1982. Págs. XX y XXI y GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Escultura de San Isidoro”, en *San Isidoro Doctor Hispaniae*. Catálogo de la Exposición. Sevilla, Fundación el Monte, 2002. Págs. 312 y 313.

10. En este sentido, Romero Torres plantea la hipótesis de que entre su estancia romana y sevillana Arce pasase por Madrid, ROMEROTORRES, José L. “Alonso Cano...” *op. cit.* Pág. 753. Por nuestra parte, pensamos que dicho tránsito pudo realizarse directamente y a buen seguro auspiciado por algún miembro de la potente nación española en Roma. Sobre las estrechísimas relaciones hispano-italianas en ese momento recomendamos DANDELET, Thomas J.: *La Roma española (1500-1700)*. Barcelona, Crítica, 2002. En cualquier caso, no hemos encontrado rastro de su presencia en Roma, no pudiendo identificarse con ninguno de los artistas referidos en BERLOTTI, Antonino: *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*. Roma, 1880. No obstante, nuestra hipótesis romana no niega la posibilidad de que Arce se viese influido por Rubens, que tanta repercusión tuvo en toda Europa y, en concreto, en España, lo que es tratado en VOSTERS, Simon A.: *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid, Cátedra, 1990.

referido Duquesnoy. Si en ésta u otra *bottega* laboró Arce, es algo que –por ahora– no sabemos, pero sí resulta evidente que fue uno de los primeros difusores del eco berniniano, que sólo a partir de mediados de siglo se generalizó en toda Europa¹¹.

Volviendo a la producción de Arce, ya vimos que además de los evangelistas y padres de la Iglesia, esculpió también en piedra la “*fee de ensima de la media naranja de dicho Sagrario*”. Esta escultura no se ha conservado, ya que las dudas que siempre se tuvieron sobre la estabilidad del edificio llevaron a realizar numerosos cambios en el remate de su cúpula. No obstante, la documentación catedralicia da cuenta de algunos detalles de ella, como que al herrero Marcos de la Cruz se le pagó en 1658 su cruz, que pesaba cuatro arrobas, y su corona, que luego fueron recubiertas de planchas de cobre por Juan de León, el cual también realizó el cáliz que sostenía. Además, a manera de acabado, la escultura fue pintada y dorada por Alonso Pérez¹².

A pesar de su desaparición contamos con una variada iconografía que permite conocer el aspecto de esta imagen, que fue, igual que los evangelistas y padres, de un tamaño mucho mayor que el natural. En este sentido es muy gráfico el grabado de Matías de Arteaga de la fachada principal de la catedral que aparece en *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla* de Torre Farfán, quizás la reproducción más antigua de la obra y de la que dice su expresivo autor que era “*un coloso de gigantèa estatura, conforme al sitio, con el nombre y las insignias de la Fè*”¹³. (Lám. 7)

Gracias a esta y otras fuentes sabemos que la imagen seguía su iconografía habitual: una matrona que porta una cruz y ofrece su cáliz, ofrecimiento que aprovechó Arce para darle cierto dinamismo, potenciado por los grandes pliegues de su túnica. No obstante, en este caso parece que primó la axialidad sobre la masa plástica, aunque la obra seguía las mismas pautas estilísticas que las del interior del templo.

2. Portada de la Caridad de la sacristía del Sagrario

La actividad de Arce en el Sagrario no terminó con las anteriores obras, el éxito de las cuales le facilitarían jugar un papel protagonista en la portada principal de su sacristía, llamada de la Caridad, seguramente de nuevo por encargo de Ramírez de Arellano. Su vano lo corona un ático en el que aparecen las esculturas de las virtudes

11. A este respecto, Vlieghe dice que hasta después de 1660 la escultura flamenca no reflejó la vitalidad de Bernini, Vlieghe, Hans: *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*. Madrid, Cátedra, 1998. Pág. 389.

12. A.C.S. Libranzas de fábrica 04494 (475), Libro de cuentas particulares de fábrica de la catedral 1654-1661, sin foliar. Sobre los remates de la cúpula véase RECIO MIR, Álvaro: “Un proyecto de Blas Molner para el Sagrario de la catedral de Sevilla”. *Boletín de Bellas Artes*, nº 26, págs. 211-218. Sevilla, 1998.

13. TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la S. Iglesia... op. cit.* Pág. 214. Otras imágenes de esta escultura son, por ejemplo, la del grabado de Pedro Tortolero de la *Traslación del cuerpo de San Fernando a su nueva urna en 1729* o la del *Carro del pregón* de la Máscara de la Fábrica de Tabacos de Domingo Martínez.

teologales y una rica labor decorativa. Las esculturas ya las relacionó con Arce M^a Elena Gómez-Moreno, lo cual podemos ahora confirmar y ampliar, ya que de junio de 1659 a enero de 1660 cobró tres mil reales por el “*tallado y capiteles que hizo en la puerta de la sacristía nueva del Sagrario que sale a la Puerta del Perdón y otras cosas*”¹⁴. Pese a que el asiento documental no alude a las esculturas referidas, parece evidente que los dos capiteles de la portada no pudieron costar tan elevado precio y que las alusiones al “*tallado*” y “*otras cosas*” deben incluir con seguridad las virtudes que coronan esta puerta, así como su rica decoración, lo cual es confirmado por su estilo, forma, material y calidad. (*Lám. 8*)

Los capiteles, para los que Arce seguiría alguna lámina arquitectónica, son de orden compuesto y de una cuidada labra, con fina labor de trépano que deja sus caulículos al aire. También haría Arce el resto de la talla de esta portada, como los capiteles de las pilastras y su decoración. En este último sentido cabe resaltar diversos elementos, como los florones que flanquean a las virtudes, la turgente clave del arco que les sirve de fondo, así como la hojarasca que enmarca a la Caridad y, sobre todo, la ondulante tarja calada de la repisa que la sostiene, centrada por una cabeza de ángel. Estos elementos evidencian la mano de un maestro no sólo poseedor de una gran técnica, sino de un amplio e imaginativo repertorio decorativo, en el que fluyen con naturalidad cintas y formas cartilaginosa entrelazadas con flores, frutos y cabezas humanas, repertorio que luego popularizaría Pedro de Borja en sus yeserías.

Pese al interés de esta decoración, lo más destacado de la portada son sus tres esculturas: la Caridad, flanqueada por la Fe y la Esperanza¹⁵. La primera es un alto relieve que representa a una madre sentada en un trono que se insinúa al fondo y a la que acompañan tres niños, los cuales animan el grupo por su actitud juguetona. La configuración de la matrona es muy abierta y los niños completan su composición circular y que se proyecta en el espacio alcanzando una gran tridimensionalidad. Por su parte, la Fe y la Esperanza son bultos redondos de simétrica y abierta composición y que se apoyan en la arquitectura de la portada. La primera, quizás la mejor del grupo, es una hermosa doncella que blande una cruz, habiendo perdido el cáliz que a buen seguro alzaba con la mano izquierda. La Esperanza sostiene el ancla y en la mano izquierda portaba otro atributo que ha desaparecido. (*Láms. 9, 10 y 11*)

Estas imágenes, de espíritu sereno y meditativo, siguen un mismo biotipo femenino de formas amplias, redondeadas y elegantes, estando cubiertas por túnicas de pesados

14. La atribución aparece en GÓMEZ-MORENO, M^a Elena: *Escultura del siglo XVII... op. cit.* Pág. 282, mientras la referencia documental la tomamos de A.C.S. Libranzas de fábrica 04494 (475), Libro de cuentas particulares de fábrica de la catedral 1654-1661, sin foliar.

15. El estado de estas esculturas en el momento de escribir estas páginas es de un vergonzoso abandono. Hace no muchos años fueron cubiertas por una estructura que auguraba su necesaria restauración. Sorprendentemente, cuando fueron liberadas de la referida cubierta aparecieron no sólo sin restaurar, sino en parte blanqueadas y recubiertas de una burda instalación eléctrica para ahuyentar a las palomas, la cual, por cierto, no parece ser demasiado efectiva, ya que las imágenes están ostensiblemente manchadas por los corrosivos y ácidos excrementos de estas aves.

tejidos y voluminosos pliegues. Técnicamente, están enlucidas para homogeneizarlas con el resto de la portada, siendo este acabado muy superior al de las esculturas del interior del Sagrario y no ocultando el abocetamiento y la configuración de formas a partir de grandes planos propios de Arce.

3. Esculturas del tabernáculo del Sagrario

Tras la portada de la Caridad Arce recibió un tercer y último encargo para el Sagrario, del que tenemos pocos e indirectos datos, pero que son de gran interés al aclarar cómo se desarrolló su labor al servicio de la catedral.

En junio de 1666, a los seis meses de la muerte del escultor, su viuda Margarita Meneses escribió al cabildo *“que el señor don Alonso Ramírez, mayordomo que fue de fábrica, ajustó con el dicho, su marido, la escultura del banco del retablo del Sagrario Nuevo, en precio de 18.000 reales de vellón y aviendo cumplido con su obligación y entregando dicha obra a toda satisfacción no le quiso dar más que 15.700 reales, con que quedaron de resto 2.300 reales que se le está debiendo, por tanto suplica le pague la dicha cantidad”*. El cabildo acordó, ya que Arce *“no cumplió con la obligación de su contrato”*, no pagar la cantidad reclamada y que la causa *“siga su justicia”*¹⁶.

Margarita Meneses, en diciembre de ese mismo año, volvió a escribir al cabildo, indicándole que *“no quiere seguir pleytos sobre esta materia, sino poner su pretensión en manos del Cabildo, para que en consideración de ello se sirva de darle por vía de limosna la ayuda que fuere servido”*. Los capitulares en enero de 1667 mandaron librar mil reales a *“Doña Margarita Meneses, viuda de Josef de Arze, atento a lo bien que sirvió a la fábrica desta sancta ighlessia... hasta el día de su fallecimiento”*¹⁷.

De todo ello cabe empezar resaltando que la primera carta de Margarita Meneses confirma la vinculación directa de Ramírez de Arellano y Arce y que el mayordomo de fábrica dirigió personalmente la decoración del Sagrario. Por otra parte, también es interesante conocer que el flamenco trabajó para el Cabildo hasta el final de su vida. No obstante, la gran cuestión es saber a qué esculturas y retablo aluden estos documentos.

En este sentido hay que indicar que, antes incluso de terminarse el Sagrario, se pensó levantar en su cabecera un retablo. En esta ocasión el protagonismo de Ramírez de Arellano parece que fue mayor que nunca, acordando el Cabildo ejecutar el proyecto por él propuesto. Se trataba de un gran tabernáculo de diseño flamenco –en el que posiblemente Arce tuvo algo que ver– y cuyo banco marmóreo se realizó rápidamente.

16. A.C.S. Autos Capitulares de 1665 y 1666 (68), fol. 36 de la numeración de 1666.

17. La segunda carta de la viuda de Arce es referida en A.C.S. Autos Capitulares de 1665 y 1666 (68), fol. 68 vto. de la numeración de 1666 y la orden de pago en A.C.S. Autos Capitulares de 1667 y 1668 (69), fol. 2 vto. de la numeración de 1667. Pocos días después de acordarse, le fue abonada la cantidad a su beneficiaria, dato recogido en GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla del siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899. Vol. 1º, págs. 218 y 219.

No obstante, al resultar imposible su conclusión para la inauguración de templo, el 16 de junio de 1662, se realizaron sus tres cuerpos de manera efímera, de lo que se ocupó el arquitecto del Alcázar Sebastián de Ruesta. Pasada la referida inauguración, se decidió no seguir el proyecto de Ramírez de Arellano, barajándose otras posibilidades, pero al final se acordó no hacer nada y eliminar el banco de mármol ya levantado¹⁸.

Para este banco fue para el que Arce realizó las esculturas aludidas por su viuda, que debieron serle encargadas hacia 1660. Nada más sabemos de ellas, ni siquiera su número, iconografía o paradero, pero su altísimo precio –mayor que el de los evangelistas y padres de la Iglesia– evidencia su envergadura y nos hace sospechar que debieron ser de mármol, bronce o ambos materiales, con los cuales se ideó levantar el tabernáculo. Seguramente Ramírez de Arellano pensaría encargarle a Arce toda su estatuaría, lo que hubiese sido una de las más importantes empresas de su carrera, pero el opulentísimo proyecto fue abandonado. En cualquier caso, el mayordomo de fábrica no debió quedar contento con la labor del escultor en este caso.

Resulta realmente misterioso que se haya perdido todo rastro de estas esculturas, lo que apunta a su desaparición. Torre Farfán al describir el Sagrario alude a que su capilla mayor contaba con una “*costosa varanda, fabricada de preciosa escultura con engastes y remates de bronce*”¹⁹. Quizás se readaptase el banco del frustrado tabernáculo, y con él las esculturas de Arce, como separación del presbiterio de la nave del Sagrario. En cualquier caso, esta *baranda* tampoco se conserva.

Para concluir el análisis de la labor de Arce en el Sagrario cabe destacar que manifestó su dominio de la talla en piedra, la cual significativamente sólo cultivó –que sepamos– en estos encargos del Cabildo. Desde luego esta institución, especialmente Ramírez de Arellano, mostró gran apego a la piedra en la elaboración de los programas escultóricos del templo, a buen seguro atendiendo a su sólida y pétreo arquitectura. Este tipo de ciclos escultóricos de piedra fueron excepcionales en el barroco sevillano, vinculándose la escultura por lo general a la madera y al ámbito del retablo –de lo que Arce también es buena prueba–. Habría que esperar, y sólo por lo que se refiere a sus portadas, a las del Palacio Arzobispal y de San Telmo, ya a comienzos del siglo XVIII, para encontrar algo comparable a lo que en esta ocasión hemos estudiado.

4. Posible intervención en la reforma de la custodia de Arce

Además de las esculturas del Sagrario, Arce realizaría otras obras para la catedral. A este respecto es obligado acudir a la referencia que hace del mismo Palomino en *El museo pictórico* y que por su enorme interés recogemos completa:

18. Sobre este tabernáculo nos hemos ocupado extensamente en “*Aquella segunda fábrica...*” *op. cit.*

19. TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la S. Iglesia...* *op. cit.* Pág. 215.

“José de Arfe, insigne escultor, y nieto del insigne Juan de Arfe (el que escribió el libro de *Varia Commensuración*) fué natural de Sevilla, donde tuvo sus principios, con muy lucidas muestras de su ingenio. Pasó a Roma para perfeccionarse en su facultad; y lo consiguió con tales ventajas, que dejó en ella acreditado su nombre en repetidas obras. Volvió después de muchos años a su patria, donde además de otras muchas estatuas que ejecutó, inmortalizó su fama en las figuras de plata, que tiene la custodia de aquella Santa Iglesia, haciendo para ellas los modelos, por donde se vaciaron, y reparándolas después.

Son también obras de su ingenio las estatuas de los evangelistas, y doctores de mármol, que están en la capilla del Sagrario de aquella Santa Iglesia, figuras de más de veinte pies de alto, cosa superior. Murió en dicha ciudad, por los años de 1666, y a los sesenta y tres de su edad”²⁰.

Esta biografía resulta clave para la interpretación de Arce. Además, que mereciese la atención de Palomino a comienzos del siglo XVIII evidencia la gran reputación que alcanzó, la cual sobrepasó el ámbito sevillano y su propia época. Este prestigio ya lo mostraban referencias locales del siglo XVII, como las de Ortiz de Zúñiga y Torre Farfán —este último lo llamó “*Phidias de nuestro siglo*”—, y se prolongó considerablemente, ya que Arana de Varflora a finales del XVIII copia casi literalmente en *Hijos de Sevilla* la biografía de Palomino. Incluso Ceán en su *Diccionario* asume —no sin ciertas puntualizaciones— buena parte de los datos antes referidos, llegando, pese de su militante antibarroquismo, a elogiar a Arce²¹.

No obstante, es evidente que Palomino comete errores, en especial al denominar al escultor “*Arfe*” y crearlo nieto del orfebre del Renacimiento²². Sin embargo, ello no invalida esta biografía, sobre todo teniendo en cuenta la alta fiabilidad de su autor y su certeza en otros aspectos. Entre los datos que ofrece esta fuente destaca el de su estancia romana, que esta cita refuerza, refiriendo incluso la realización de numerosas obras en Italia de las que en la actualidad no tenemos referencias seguras.

La alusión a las esculturas de la custodia de Arfe la consideramos clave, igual que Palomino que la cita en primer lugar. Se referiría a las que el platero Juan de Segura le añadió en 1667-68 y que fueron, además de un basamento, una Inmaculada en

20. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1947. Pág. 943. Esta fuente, que sepamos, sólo había sido referida hasta ahora en CASTRO, Modesto de: *Apuntes sobre la obra y restauración del templo parroquial de San Miguel*. Jerez de la Frontera, 1872. Pág. XXI, Nota 7^a.

21. TORREFARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la S. Iglesia... op. cit.* Pág. 213; ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales... op. cit.* Vol. 5, pág. 154; ARANA DE VARFLORA, Fermín: *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, o dignidad*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1996. Pág. 5 y CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Págs. 46 y 47.

22. El error de Palomino en el apellido, quizás relacionado con las variadas transcripciones que se hicieron del mismo, se prolongó y aumentó en PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano: *Las iglesias parroquiales de Jerez de la Frontera*. Jerez, 1909. Pág. 31, donde al referirse al retablo mayor de San Miguel se alude al “*célebre escultor Juan de Arfe*”.

el primer cuerpo, doce ángeles con azucenas coronando ese cuerpo, otros tantos serafines en el cuarto y una Fe en el remate. Esta reforma supuso la “barroquización” de la custodia y fue paralela a la del Sagrario, que también fue rematado por una Fe, y a la de la Sala Capitular catedralicia, que a partir de entonces presidió una Inmaculada²³.

Pese a que Palomino dice que las imágenes de la custodia siguen modelos de Arce, hay que recordar que se realizaron entre 1667 y 1668, poco después de morir el escultor, y que la documentación catedralicia no refiere explícitamente su participación. Sin embargo, ello no impide que interviniese en la obra al final de su vida, momento en el que seguía como ya vimos trabajando para el Cabildo. Además, sabemos que al morir había en su taller diversos modelos escultóricos de cera, barro y yeso. Por otra parte, la colaboración de escultores en obras de orfebrería era entonces habitual, como lo prueba que en 1683 Juan Laureano de Pina se comprometiese a realizar las esculturas de la custodia de la Magdalena siguiendo modelos “*de mano de Roldán o de Francisco Gijón*”²⁴. También apoya la intervención de Arce en la custodia catedralicia la forma de dirigir el Cabildo sus empresas artísticas mediante numerosas consultas que dilataban su ejecución enormemente. De igual forma, cabe deducir la participación del flamenco en estas obras de su innovador estilo, difícilmente atribuible en exclusiva a Segura.

De lo que no hay duda es de la relación de estas esculturas y las de Arce. Así, la Fe sigue el modelo de la que coronó la cúpula del Sagrario. Su abierta composición, movimiento y el profundo plegado de sus paños son signos de un sentido barroco que coincide con el de Arce. Por su parte, la extraordinaria Inmaculada, de movidos e hinchados perfiles, sigue igualmente sus renovadores modelos, frente a los que aún repetían sus contemporáneos, basados en la estela de Montañés. En este sentido cabe destacar el carácter ascendente de la figura, pese a su contundente volumen, movido contorno y su configuración en forma de huso, lo que también enlaza con las composiciones de Alonso Cano y, sobre todo, con las que luego talló Pedro Roldán. Igual renovación suponen los ángeles y serafines de la custodia, que pese a su pequeño formato tienen una movida y variada morfología. (*Láms. 12 y 13*)

23. Sobre la reforma de la custodia véase SANZ SERRANO, M^a Jesús: *Juan de Arce y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978. Págs. 106-111; en cuanto al Sagrario remitimos a la nota 4 de este artículo y en relación a la Sala Capitular a RECIO MIR, Álvaro: “*Sacrum senatvm*”. *Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-ABENGOA, 1999. Págs. 184-186.

24. Los modelos de Arce son referidos en SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arte sevillano... op. cit.* Pág. 88 y la cita de Pina en QUILES GARCÍA, Fernando: “Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina en un proyecto común: la custodia de la Magdalena”. *Atrio*, 3, págs. 51-54. Sevilla, 1991. Pág. 53. La estrecha relación de la escultura con la orfebrería es tratada en HERNIMARCK, Carl: *Custodias procesionales en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. Pág. 46 y ss.

5. Otras obras documentadas y atribuidas

Es fácil imaginar el estupor que el innovador estilo de Arce causaría entre los más atentos y finos mecenas de la ciudad, y aún de fuera de ella. Así se explica que le encargasen la imaginería del retablo mayor de la colegiata de Zafra, que colocó en su emplazamiento en 1660 y que contrataría y realizaría poco antes. La documentación sólo alude al crucificado que remata la obra, pero por estilo son también de Arce los santos Pedro, Andrés, Pablo y Santiago, pudiendo incluso intervenir en su salomónica ensambladura. No tenemos tan clara su responsabilidad sobre las santas Catalina de Siena y Catalina de Alejandría que también se han incluido en su catálogo²⁵.

De igual forma debieron contratar a Arce los canónigos Fernando y Francisco de la Puente Verástegui para su capilla de San Isidoro, a los pies de la catedral. En 1661 solicitaron al Cabildo dicho ámbito, para el que encargaron a Bernardo Simón de Pineda su retablo, en el que sobresale un conjunto de excelentes esculturas ignoradas hasta que Gómez Piñol ha relacionado la del titular de la capilla, San Isidoro, con Arce, siendo lógico extender esta atribución a las restantes imágenes del retablo²⁶.

Tanto la intervención de Ramírez de Arellano en la concesión del *placet* para la construcción y decoración de la capilla, como la condición de canónigos de sus mecenas nos hacen sospechar que debió ser el mayordomo de fábrica quien recomendó a los Puente Verástegui la contratación de Arce. También resulta de interés en esta obra la colaboración Arce-Pineda, en relación a la cual cabe recordar que en la almoneda *post mortem* de los bienes del escultor el ensamblador adquirió diversos objetos²⁷.

Por su relación con el Cristo de las Penas de la hermandad sevillana de la Estrella, Romero Torres ha atribuido recientemente a Arce la imagen de Jesús Nazareno de la parroquia de San Isidoro del Campo de Santiponce (Sevilla), escultura de vestir que sigue las pautas técnicas y estilísticas del flamenco y cuya cronología fija “*circa* 1650-1660”, por lo que también pudo serle encargada a raíz de su fama como escultor de la catedral²⁸.

La actividad de Arce en su última etapa sevillana debió ser aún mayor de lo aludido hasta ahora. En este sentido Ceán en su *Diccionario*, tras mencionar sus esculturas de la Cartuja de Jerez, aludió a otras de él “*que se hallan en los templos de Sevilla:*

25. Sobre la obra de Zafra véase RUBIO MASA, Juan C.: *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2001. Págs. 200-203 y RUBIO MASA, Juan C.: “José de Arce...” *op. cit.*

26. GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Escultura de San Isidoro”, *op. cit.*

27. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arte sevillano...* *op. cit.* Págs. 88-90.

28. ROMERO TORRES, José L.: “Jesús Nazareno”, ficha del catálogo de la exposición *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002. Págs. 184-187. También le ha atribuido Romero Torres a Arce, pero en este caso en su primera etapa sevillana, el crucificado que retama el retablo de Santa María de la Oliva en Lebrija (Sevilla) y que tradicionalmente se creía iniciado por Alonso Cano y terminado por Felipe de Ribas, ROMERO TORRES, José L.: “Alonso Cano...” *op. cit.*

todas con buenos partidos de paños y naturales actitudes". En la misma línea apunta la referida biografía de Palomino, así como que trabajase para la catedral hasta el final de su vida y el inventario de bienes realizado a su muerte, en el que se enumeran distintas imágenes de tamaño natural, tanto de candelero como de talla completa, además de otras menores²⁹.

No es nuestra intención en este momento buscar las obras referidas por Palomino o Ceán o las aludidas en su inventario, pero sí nos gustaría al menos avanzar alguna hipótesis. Así, empezaremos retomando una histórica atribución relativa al retablo del Bautista de Santa Paula, que ha generado una notable polémica historiográfica. A pesar de que está documentado que sus esculturas fueron contratadas en 1637 por Felipe de Ribas, con la excepción del titular –tallado por Montañés–, Hernández Díaz mantuvo que eran obras de Arce, amigo de Ribas y cuya ejecución éste pudo traspasarle³⁰. Personalmente encontramos semejanzas con el estilo del flamenco, por ejemplo, en la virtud del ático del retablo que representa a la Oración, relacionable con la Fe de la portada del Sagrario, tanto por su similar composición como por su abocetado modelado.

De igual forma, cabría aludir a las santos Pedro y Pablo que están a los pies de la iglesia del sevillano convento de Santiago de la Espada, los cuales han sido vinculados a Felipe de Ribas³¹. No obstante, quizás sean más cercanos a Arce, tanto por su relación con el apostolado de la Cartuja de Jerez, como por su gran calidad y monumentalidad a pesar de su tamaño, así como por otros detalles, como sus alborotadas y esbozadas cabelleras y la articulación de sus pesadas túnicas mediante grandes planos.

Por último, mencionaremos el Niño Jesús de la Sacristía Mayor de la catedral, actualmente en el llamado pabellón de visitas de acceso al templo, que se ha relacionado –entre otros– con Francisco Dionisio de Ribas y con el que éste hizo para San Juan de la Palma³². A pesar de la semejanza de ambos, la obra catedralicia, por su abocetada factura y por la marcada diagonal que describe su composición, cabría quizás relacionarla también con Arce, tan estrechamente vinculado al templo.

En cualquier caso, estas propuestas no son más que hipótesis de trabajo, ya que el escaso conocimiento que tenemos de Arce, de su taller y entorno inmediato, así como

29. La alusión de Ceán aparece en CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico... op. cit.* Pág. 46; sobre el inventario véase SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arte sevillano... op. cit.* Págs. 86-88.

30. HERNÁNDEZ DÍAZ, José; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. y PITA ANDRADE, José M.: *La arquitectura y la escultura españolas del siglo XVII*. Vol. XXVI de *Summa artis*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996. Pág. 117. Sobre la polémica del retablo véase DABRIO GONZÁLEZ, M^a Teresa: *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985. Págs. 272-280.

31. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981. Pág. 181 y VALDIVIESO, Enrique y MORALES, Alfredo J.: *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, Guadalquivir, 1991. Págs. 229 y 232.

32. DABRIO GONZÁLEZ, M^a Teresa: *Los Ribas... op. cit.* Págs. 476 y 477.

de la escultura sevillana de su época obliga a ser muy cautos al respecto. De igual forma, la indudable solidez, coherencia y unidad de la escuela escultórica hispalense dificultan —en ocasiones hasta la exasperación— la distinción de autorías³³.

6. Significación y proyección de Arce en la escuela escultórica sevillana

La innovadora actividad hispalense de Arce en los años centrales del siglo XVII coincidió con un innegable cambio de gusto en el ambiente artístico de la ciudad, en el que su obra debe enmarcarse. En efecto, en los años cincuenta y sesenta de dicha centuria la tradición local, de honda raíz clásica, evolucionó hacia un nuevo concepto artístico de carácter barroco. Artistas como Pedro de Borja en el ornamento, Francisco de Herrera “el Mozo”, Bartolomé Esteban Murillo o Juan de Valdés Leal en la pintura y Bernardo Simón de Pineda en el retablo, pusieron de manifiesto una nueva sensibilidad que se materializó en obras de un claro impacto ilusionista, en las que la profusión ornamental y la integración de las artes fueron los ejes fundamentales³⁴.

En la escultura fue Arce el que abanderó esta renovación que supuso la consumación de la plenitud barroca. En tal sentido es significativa su vuelta a Sevilla en 1649, ya que precisamente ese fatídico año moría Montañés. La escuela escultórica local se encontró entonces descabezada, ya que al fallecimiento del “dios de la madera” había que añadir el de Felipe de Ribas un año antes. Por ello es factible que Arce decidiese aprovechar esa circunstancia e instalarse en Sevilla para hacerse con el protagonismo de su gran mercado escultórico. Pero el papel que ejerció no fue el de mero sucesor de Montañés en la escuela sevillana, ya que le imprimió un nuevo sentido barroco en el que el dinamismo fue la más evidente seña de identidad. El panorama de la escultura hispalense de la primera mitad del siglo XVII había estado protagonizado por el reposado y existencial clasicismo de Montañés. No obstante, su actividad puede darse por agotada a comienzos de los años cuarenta, siendo su última empresa de interés su labor en el retablo de San Miguel de Jerez, que ni siquiera llegó a concluir y que traspasó a Arce en 1641. Consideramos este traspaso capital en la evolución de la escultura sevillana —y de su amplio y olvidado ámbito de influencia—, ya que creemos que en ese momento Montañés cedió el liderazgo de la escuela a Arce, que ya para entonces debía gozar de un enorme prestigio que mantuvo hasta su muerte. En ello debió ser decisivo el llegar a ser el principal escultor

33. Sobre este último asunto recomendamos GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio”, en *San Isidoro del Campo... op. cit.* Págs. 120-129.

34. Un esclarecedor análisis sociológico de la coyuntura artística sevillana de mediados del siglo XVII ha sido realizado en GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000. Pág. 104 y ss.

de la catedral, y con ella de toda la ciudad, de forma que su influencia y proyección debieron así multiplicarse³⁵.

Su gran aportación se cifró en el movimiento que imprimió a sus esculturas y que cabría relacionar con su teatralidad, inestabilidad y afán decorativo. No obstante, sus imágenes suman a estos valores formales otros de carácter emocional, logrados mediante un particularizado análisis psicológico de los personajes en ellas representados. Esto último resulta más evidente en sus obras de madera, pero también es predicable de las de piedra. Así la solemnidad, el carácter épico y en tensión que desprenden los evangelistas y padres del Sagrario, contrasta con el espíritu más humano, sereno y casi melancólico de la virtudes de la portada de la Caridad.

Pero la figura de Arce es también clave en la escultura sevillana del siglo XVII por otros motivos. De esta forma, cabe destacar que trabajó para los más importantes centros de producción artística del antiguo reino hispalense, lo que agrandó su estela. Igualmente, fue trascendental su relación con buena parte de los principales maestros de la centuria, lo que le convirtió en verdadero crisol de las variadas sensibilidades de la escuela escultórica, que él aglutinó y renovó profundamente.

En este sentido, a su referida vinculación con Montañés hay que sumar la que le unió a Alonso Cano, justo antes de la marcha de éste a Madrid en 1638. A pesar de que desconocemos el verdadero alcance de esta relación, debió ser muy estrecha, ya que el granadino fue, junto a Zurbarán y Francisco de Arce, fiador del flamenco en el importante contrato que firmó con la Cartuja de Jerez³⁶.

Intensa también fue su vinculación con los Ribas, lo que, como ya vimos, ha originado alguna controversia historiográfica. De esta forma, se ha llegado a plantear si Felipe de Ribas no estaría completamente dominado por la estética de Arce. Seguramente no sería así, pero en su obra y en la de los demás miembros de su familia sí debió dejar una profunda huella, como ya apuntó M^a Elena Gómez-Moreno. Así, el movimiento de esculturas como el referido Niño Jesús de San Juan de la Palma de Francisco Dionisio de Ribas, que por cierto supuso una total ruptura con el modelo montañesino, cabría explicarlo por su relación con Arce³⁷.

Nuestro escultor trabajó en el Sagrario a la vez que lo hacían Pedro de Borja y Alfonso Martínez. Ya apuntamos en este sentido el influjo que debió ejercer sobre el primero, del que sólo conocemos una escultura, su gran relieve de la Fe en los pies

35. De hecho su repercusión cabe buscarla en la orfebrería, como ya hemos visto, e incluso en la pintura, como sugirió el tantas veces citado Angulo, que apuntó la relación Arce-Valdés Leal, ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *La escultura en Andalucía...* op. cit., sobre la que luego volvió a insistir en RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "Posibles influencias de José de Arce en la pintura de Valdés Leal". *Archivo hispalense*, nº 195, págs. 103-108. Sevilla, 1981. En la actualidad, gracias a las esculturas que se van conociendo de Valdés Leal, sería más lógico centrar tal relación en el ámbito escultórico. Sobre Valdés escultor véase RODA PEÑA, José: "Valdés Leal, escultor. Aportación a su catálogo". *Laboratorio de arte*, nº 14, págs. 51-64. Sevilla, 2001.

36. Sobre la relación Cano-Arce véase ROMERO TORRES, José L.: "Alonso Cano..." op. cit. Págs. 753-6.

37. GÓMEZ-MORENO, M^a Elena: *Escultura del siglo XVII...* op. cit. Pág. 291.

del Sagrario, en el que la impronta del flamenco es acusada en su abigarrada y movida composición³⁸. Pero quizás este influjo habría que hacerlo extensivo a las labores decorativas de Borja, que creó todo un sistema ornamental a partir de un repertorio de carátulas, cintas, tarjas, niños y frutas. Arce en las cartelas de los santos del Sagrario y en la decoración de la portada de la Caridad plasmó unas pautas decorativas similares a las luego desarrolladas por Borja, que bien pudo inspirarse en él. Por lo que se refiere a Alfonso Martínez, desde Ceán se le ha tenido por un seguidor de Montañés. No obstante, el análisis de sus obras evidencia su escasa relación con él y una gran vinculación con Arce desde su etapa gaditana, lo que se desarrolló en la sevillana. En tal sentido son muy delatadoras las esculturas de Martínez en la portada de San Fernando del Sagrario, contemporáneas de los evangelistas y padres del flamenco y con los que guardan una enorme relación³⁹.

También se encuentra la impronta de Arce en otros escultores, como Jacinto Pimentel, que formado en Sevilla con Francisco de Ocampo, entró en contacto con él en Jerez. Así, recientemente se ha indicado que en su principal obra, el Cristo de la Humildad de San Agustín de Cádiz, sustituyó las formas montañesinas por otras más sueltas y cercanas a Arce. Aún más estrecha debió ser la relación de Arce con su discípulo Andrés Cansino, que se fija hacia 1655. En sus pocas obras documentadas cabe ver el eco del maestro, del que incluso compró algunas obras en su almoneda *post mortem*. No obstante, lo más interesante es que Cansino fue maestro de Francisco Antonio Gijón, de forma que esta cadena docente prolongaría la influencia de Arce⁴⁰.

En cualquier caso, donde la estela de Arce alcanzó mayor desarrollo fue en Pedro Roldán. Ya dijo Angulo que convendría “*aquilatar su influencia en la gestación del barroquismo pleno de la segunda mitad del siglo XVII, en el representado por Pedro Roldán*”⁴¹. En este sentido pensamos que Roldán al instalarse en Sevilla debió cuestionarse su formación granadina en el taller de Alonso de Mena, ya que las estáticas y rígidas composiciones de éste parece que apenas dejaron huella en sus obras. De esta forma, desde su primera gran obra sevillana, el relieve del retablo de los Vizcaínos –fechado precisamente el año de la muerte de Arce–, y aún antes, muestra un claro sentido dinámico que cabe interpretar como influencia del flamenco, a lo que Roldán

38. No es de extrañar que Ceán atribuyese esta obra a Arce, que luego documentó Falcón como de Borja. Véase CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Descripción... op. cit.* Pág. 174 y FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977. Pág. 52.

39. Sobre Alfonso Martínez y su relación con Arce remitimos a RECIO MIR, Álvaro: “Alfonso Martínez escultor en piedra en el Sagrario de la Catedral de Sevilla”. *Archivo hispalense*, en prensa.

40. La relación Arce-Pimentel se documenta en SANCHO, Hipólito: *Documentos... op. cit.* Págs. 32-34 y la influencia del primero sobre el segundo es referida en ROMERO TORRES, José L.: “Alonso Cano en el contexto...” *op. cit.* Págs. 756 y 757. Sobre la cadena Arce-Cansino-Gijón véase ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *La escultura en Andalucía... op. cit.* y BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982. Pág. 28 y ss. También seguiría la estela de Arce su otro discípulo conocido, Juan de Remesal, hijo del pintor homónimo y del que apenas nada sabemos.

41. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *La escultura en Andalucía... op. cit.*

añadió fuertes dosis de dramatismo, siendo precisamente esta capacidad para relacionar los numerosos personajes de sus composiciones, tanto en relieve como en bulto redondo, su principal aportación a la escuela escultórica hispalense.

La limitada bibliografía de Roldán ha puesto en evidencia su vinculación con Arce, como ocurre de forma llamativa en las esculturas del retablo de la parroquia de las Virtudes de Villamartín, Cádiz⁴². No obstante, esta relación debió ir más allá. Quizás en este sentido sea de especial interés la comparación de las esculturas de Arce del Sagrario con el ciclo más semejante de Roldán, el de la fachada de la catedral de Jaén, en el que encontramos su propia interpretación, también en piedra y de tamaño colosal, pero realizada dos décadas después, de los evangelistas y padres de la Iglesia sevillanos. Las esculturas jiennenses, arriostradas igual que las hispalenses, todavía parecen seguir las pautas compositivas de las de Arce, no introduciendo nuevos recursos estéticos y manteniendo una especial relación con el flamenco los evangelistas que flanquean el San Fernando central.

También interesante es la comparación de algún tipo iconográfico concreto, como la Inmaculada de la custodia que creemos inspirada por Arce, con la interpretación que hace Roldán del mismo asunto. Especial interés tiene en este caso su Inmaculada de los Trinitarios Descalzos de Córdoba, fechada en 1668, inmediatamente después que la de la custodia y que sigue un modelo similar, el cual ya nada tiene que ver con la tradición montañesina y sí con la renovación barroca auspiciada por Arce y que se proyectó en la escuela sevillana hasta las décadas finales del siglo XVII gracias precisamente a Roldán y a su fecundo taller.

42. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992. Pág. 139.



Lám. 1. Sagrario de la catedral de Sevilla. *San Ambrosio y San Marcos*, José de Arce, 1655-1659.

Lám. 2. Sagrario de la catedral de Sevilla.
San Agustín, José de Arce, 1655-1659.



Lám. 3. Sagrario de la catedral de Sevilla.
San Juan Evangelista, José de Arce, 1655-1659.



Lám. 4. Sagrario de la catedral de Sevilla.
San Mateo, José de Arce, 1655-1659.

Lám. 5. Sagrario de la catedral de Sevilla.
San Lucas, José de Arce, 1655-1659.



Lám. 6. Sagrario de la catedral de Sevilla. *San Jerónimo*, José de Arce, 1655-1659.



Lám. 7. Sagrario de la catedral de Sevilla, *Fe*, José de Arce, 1655-1659, desaparecida. Aguafuerte de Matías de Arteaga, TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor S. Fernando III de Castilla y de León*. Sevilla, 1671.



Lam. 8. Portada de la Catedral de la Ciudad de la Caridad de la Sacristía del Sagrario de la catedral de Sevilla.



Lám. 9. Portada de la Caridad de la sacristía del Sagrario de la catedral de Sevilla, Fe, José de Arce, 1659-1660.



Lám. 10. Portada de la Caridad de la sacristía del Sagrario de la catedral de Sevilla, *Caridad*, José de Arce, 1659-1660.

Lám. 11. Portada de la Caridad de la sacristía del Sagrario de la catedral de Sevilla, *Esperanza*, José de Arce, 1659-1660.



Lám. 12. Custodia de Arfe de la catedral de Sevilla. *Fe*, Juan de Segura ¿a partir de un modelo de José de Arce?, 1667-1668.



Lám. 13. Custodia de Arfe de la catedral de Sevilla. *Inmaculada Concepción*, Juan de Segura ¿a partir de un modelo de José de Arce?, 1667-1668.