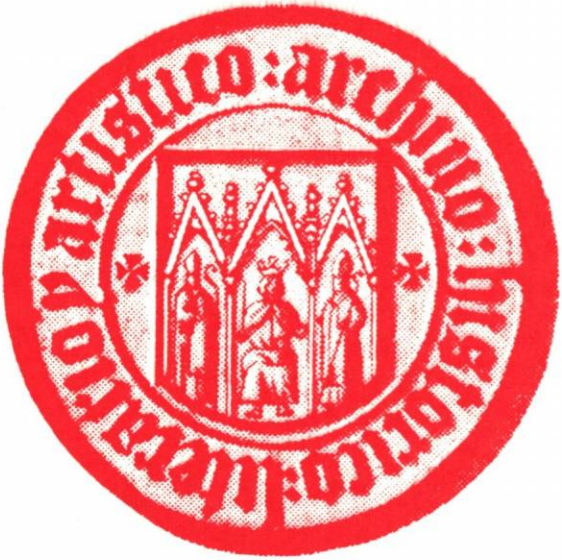
ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 1996

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Impreso en Tecnographic, S.L., Políg. Calonge, c/A, Parc. 12- SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
1996

TOMO LXXIX
NÚM. 241

SEVILLA 1996

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

1996 MAYO-AGOSTO Número 241

CONSEJO DE REDACCIÓN

ALFREDO SÁNCHEZ MONTESEIRÍN
Presidente de la Diputación Provincial

MANUEL COPETE NÚÑEZ
Diputado del Área de Cultura y Ecología

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
CARLOS COLÓN PERALES
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
JUANA GIL BERMEJO
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ
ANTONIA HEREDIA HERRERA
FRANCISCO MORALES PADRÓN
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA
JUAN MIGUEL SERRERA CONTRERAS
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN
FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
CARMEN BARRIGA GUILLÉN

Secretaría y Administración:
CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32
Teléfonos 95-455 00 28 y 455 00 29
41071 Sevilla (España)

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

TENORIO IGLESIAS, Concepción: *El Archivo del Hospicio Provincial y del Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos de Sevilla.* 11

DAZA, Salvador y REGLA PRIETO, María: *La Justicia en la época de Carlos III, a través de un célebre proceso criminal (Sanlúcar de Barrameda, 1774).* 47

SÁNCHEZ HERRERO, José y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia M.: *El Sínodo de Sevilla de 1490.* 69

LITERATURA

LEÓN GUSTÁ, Jorge: *Sobre el autor de la égloga "Paçed, mis vacas, junto al claro río...".* 97

BALTANÁS, Enrique: *Defensa de una mujer real en Bécquer: para una relectura de la rima XXXIV.* 111

CORREA RAMÓN, Amelina: *Introducción a una relectura del modernismo andaluz en poesía. Nómina de poetas.* 121

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: *José María Pemán, poeta neopopularista.* 147

ARTE

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *Los seguidores de José de Arce: Las esculturas de Francisco de Gálvez para la Torre-Fachada de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera.* 169

ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes: *Sobre la arquitectura y su apariencia (Análisis de policromías en la Casa de la Moneda de Sevilla).* 193

BARROS CANEDA, José Ramón: *El abastecimiento de aguas al Arsenal de la Carraca.* 219

TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL 235

CRÍTICA DE LIBROS

Cancionero sevillano de Nueva York, eds. Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, prólogo de Begoña López Bueno. Por Juan Montero 257

GARFIAS, Francisco: *Juan Ramón en su Reino.* Por Carmelo Guillén Acosta. 260

BARRIGA GUILLÉN, Carmen; HEREDIA HERRERA, Antonia; SILES SATURNINO, Reyes y ZAHINO PEÑAFORT, Luisa: *Hospitales y centros benéficos sevillanos. Inventario de sus fondos.* Por Vicenta Cortés Alonso. 262

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan y CALVO LAULA, Antonio: *In Vandalia Carmona.* Por Pablo J. Vayón Ramírez. 265

ARTE

LOS SEGUIDORES DE JOSÉ DE ARCE: LAS ESCULTURAS DE FRANCISCO DE GÁLVEZ PARA LA TORRE–FACHADA DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE JEREZ DE LA FRONTERA

El escultor flamenco Joseph Haerts, conocido en España como José de Arce, estuvo olvidado durante muchos años; en consecuencia apenas fue estudiado por los historiadores del Arte, hasta que nuestra monografía intentó sentar las bases para estudiar no solamente su obra, sino también para delimitar la importancia de su estela profesional, cuya trascendencia apenas había sido intuida hasta entonces (1).

Una vez asentadas las bases de nuestra investigación y conociendo algunos datos fundamentales acerca de las ciudades y fechas en que desarrolló su actividad, entre los años de 1636 en Sevilla, donde se le cita por primera vez; Jerez y Cádiz de 1637 a 1649 y desde este año hasta su fallecimiento, acaecido en 1666, en Sevilla, así como los nombres de algunos de los artífices con los cuales se relacionó, podemos iniciar el camino para delimitar sobre quiénes y en qué aspectos se hizo notar su huella, percibida por algunos investigadores, pero ignorada y confundida en la mayoría de las ocasiones, a causa de los habituales prejuicios.

---

(1) Un primer esbozo de la repercusión del escultor en su entorno fue nuestro artículo: "Posibles influencias de José de Arce en la pintura de Valdés Leal", en: Archivo Hispalense, nº 195. Exma. Diputación Provincial. Sevilla, 1982, p.p. 103–108, desarrollado posteriormente en: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo. 1636–1650.*– Cádiz: Diputación Provincial, 1991.

De esta forma, pretendemos hacerle justicia, restituyéndolo al lugar que le corresponde entre los escultores que marcaron definitivamente el camino que seguiría la escultura bajoandaluza en años posteriores.

No podemos ignorar que la llegada de Arce a nuestra región significó la entrada de un nuevo concepto de barroco, de carácter cosmopolita y culto, impregnado de diversas corrientes aceptadas e incorporadas al repertorio artístico fuera de nuestras fronteras desde tiempo atrás, sin relación alguna con los modelos sevillanos en uso y que entre algunos de nuestros artistas plásticos debió causar gran impacto, abocándolos a una nueva manera de concebir las formas y expresar los sentimientos, camino en el que continuaría hasta llegar al vertiginoso barroco del siglo XVIII.

Podemos, pues, apreciar en la obra de muchos escultores de su entorno como hay un antes y un después de Arce, entre ellos los Ribas, Alonso Martínez y Pedro Roldán. Otros, sin ser sus seguidores en sentido estricto, tomaron el relevo de la energía y dinamismo de sus figuras; entre éstos destaca sobremanera Luisa Roldán, quien, en su infancia, pudo conocerlo personalmente durante sus años de aprendizaje en Sevilla y, ya formada, acercarse posteriormente a su obra en Jerez y Cádiz; por supuesto, esto no disminuye la inigualable personalidad creativa de la escultora, sino que por el contrario, la potencia.

Un escultor de finales del XVII, en proceso de ser estudiado actualmente, es el flamenco Peter Sterling, avecindado en Sanlúcar de Barrameda y autor de diversas imágenes y retablos en dicha ciudad, así como en Jerez y Cádiz y cuyo estilo, no tan refinado, acusa, igualmente, un seguimiento de las pautas marcadas por Arce.

Francisco de Camacho y Mendoza apenas ha sido conocido hasta el presente, aunque trabajó mucho en Jerez, Sanlúcar y Rota a comienzos del siglo XVIII pero cuya obra, en el pasado, quedó desdibujada al ser confundida por erróneas atribuciones a La Roldana, quizás por compartir con ella ciertos rasgos cuyo ascendiente común radica en el conocimiento de la obra del escultor flamenco (2).

---

(2) SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: "Nuevas aportaciones a la obra del escultor Peter Sterling".– En: *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz,* nº 4; Cádiz, 1986, p.p. 49–53 y "Nuevas aportaciones a la escultura andaluza del XVIII".– En: *Boletín del Museo de Cádiz;* nº IV; Abril 1987, p.p. 129–134. Entre las obras documentadas de Camacho cita las tallas de Santo Domingo de Guzmán, de la Parroquia del mismo nombre de Sanlúcar de Barrameda y el San José

Francisco de Gálvez es otro escultor que, hasta el momento presente, no ha sido investigado, aunque tenga documentada la autoría de un importante grupo escultórico en piedra, el de la portada de la iglesia de la Cartuja de la Defensión de Jerez (3). Posteriormente documentamos otra obra suya, aunque ya desaparecida, para la Parroquia de San Miguel, en la misma ciudad; en este caso, se trataba de un tornavoz en madera que hizo en 1668, para completar un púlpito que se había realizado sobre trazas del Maestro Mayor de la ciudad, Diego Moreno Meléndez (4). Unos años más tarde volvió a trabajar para dicha parroquia, siendo este trabajo el que pretendemos dar a conocer en nuestro artículo.

Nos referimos a las diez esculturas que complementan la torre–fachada de la mencionada Parroquia y acerca de las cuales, hasta el presente, no existía una atribución clara, en parte por la dificultad de buscar la paternidad de unas tallas en piedra, material relativamente infrecuente en la escultura jerezana del siglo XVII y, en parte, por el mal estado de algunas de ellas, sometidas al continuo ataque de los elementos, por encontrarse el edificio en la zona más alta de la ciudad.

No nos ha llegado documento notarial alguno en que el Maestro Mayor de la Ciudad, Diego Moreno Meléndez, determinase las condiciones de obra y aclarase la autoría de las trazas de dicha torre–fachada, así como la posible distribución en ella de las esculturas que damos a conocer, aunque el constante seguimiento que de las obras hizo el maestro, su estricto control acerca de los acarreos de piedra, sobre cada uno de los pasos que se dieron en la construcción y sus características arquitectónicas, nos han permitido excluir dudas con respecto a su segura responsabilidad en ellas.

El momento exacto en que comenzaron las obras podemos precisarlo gracias, en este caso a la abundante documentación notarial existente al res-

---

con el Niño de la Parroquia de la O en Rota. Similar a éstas y en el plano de las atribuciones, el Señor del Prendimiento, de la Parroquia de Santiago de Jerez. También ejerció actividad como retablista, que estudia AROCA VICENTI, Fernando: "Aportaciones al estudio de los retablos del siglo XVIII en Jerez".– En: *Revista del Centro de Estudios Históricos Jerezanos* (En Prensa).

(3) SANCHO CORBACHO, Heliodoro: "Artífices sevillanos del siglo XVIII", en: *Homenaje al Profesor Hernández Díaz,* T. I, Sevilla, 1982, p. 633.

(4) RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "Las intervenciones de Alonso Cano y Francisco de Gálvez en los púlpitos de las Parroquias de Santiago y San Miguel de Jerez de la Frontera", en: *Laboratorio de Arte,* nº 9. Sevilla: Departamento de Historia del Arte, 1996; p.p. 139–152.

pecto, así a como los asientos de los Libros de Fábricas y Visitas de la Parroquia que nos ha permitido seguir paso a paso todo el proceso de su construcción (5).

La torre fue sacada de cimientos en 1675, según consta en la Visita de 1 de Abril de 1676, donde se anotaban todos los gastos de cimentación y el comienzo de la fachada, así como la compra de material para proseguir los trabajos, todo ello bajo la asistencia de Diego Moreno como maestro mayor y director de la obra (6).

En la fecha del 28 de Octubre de 1676, el cantero Francisco de Rebollar, habitual proveedor de piedra para la torre, concertaba con el mayordomo de la Parroquia, Don Alonso Pérez de Guzmán, la venta de diez piedras de martelilla para la hechura de las diez esculturas que se habían de colocar en la portada que se estaba haciendo (DOCUMENTO 1). Siete de éstas tendrían unas medidas de siete palmos y dos dedos de largo y tres palmos y tres dedos de grueso; otras dos tendrían unas dimensiones de dos varas y media tercia de alto, por tres palmos y medio de ancho y tres de grueso; por último, la que restaba, sería de dos varas y tercia de alto por cinco palmos de ancho y tres y medio de grueso. Sin embargo, las medidas de las esculturas tal como nos han llegado, son iguales de cuatro en cuatro, siendo diferentes dos de ellas. Aunque las imágenes tardarían más de un año en concertarse, las obras continuaban a buen ritmo, constándonos así en los numerosos contratos notariales en que se suceden, sin interrupción, las sacas de piedra franca, palomera o de pendientes, para las distintas partes de la torre, solicitadas siempre de cien en cien carretadas, pues según las palabras del mayordomo, nunca debía faltar la piedra para trabajar (7).

Con este ritmo en las obras, llegamos a la fecha del 15 de Agosto de 1677, en que el citado mayordomo de la parroquia, Don Alonso Pérez de Guzmán, comparecía ante el escribano Felipe Martín de los Cameros para concertar con el escultor Francisco de Gálvez, la hechura de las imágenes (DOCUMENTO 2).

---

(5) RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez en la arquitectura jerezana del siglo XVII*.– Tesis Doctoral, Sevilla, 1994. Sevilla: Consejería de Cultura (En Prensa).

(6) Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera. Parroquia de San Miguel. Libro de Fábrica y Visitas. 1673–1676. Visita del 1 de Abril de 1676, fº. 143 y fº. 150.

(7) RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez*.... Capítulo IV.

A la sazón, el contratado se encontraba avecindado en Jerez, en la calle Por–Vera de la collación de Santiago. El avecindamiento del escultor en Jerez podía responder a una condición inexcusable establecida para los escultores foráneos que trabajaban para San Miguel, sin duda para que la fábrica pudiese mantener un férreo control sobre su ritmo de trabajo, evitando así, los retrasos y problemas suscitados cuando Martínez Montañés trabajaba en el retablo mayor. Esta condición la cumplió Arce de igual manera, cuando en 1641 concertó su trabajo para concluir dicho retablo, permaneciendo en la ciudad hasta 1649.

Gálvez se obligaba a realizar las hechuras de los cuatro Doctores de la Iglesia Latina: San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio y San Gregorio, cada uno de ellos con sus respectivos atributos, así como las de los cuatro Evangelistas, así mismo, con sus símbolos parlantes; el grupo se completaría con la imagen de San Pedro con sus llaves y revestido como Papa y con San Miguel Arcángel, titular de la Parroquia, con el Diablo a sus pies y ataviado a la romana.

En las medidas de las imágenes, habría de atenerse al tamaño de los huecos que las contendrían, en palabras del documento "*... del alto y medida que le perteneciere a cada nicho de la portada que es esta haciendo...*". Todos los elementos materiales para realizarlas, la piedra, ya adquirida, los betunes, pernos y portes, correspondería pagarlos a la iglesia, cobrando el escultor exclusivamente por su trabajo y el de sus oficiales; el precio de ajustó en mil doscientos reales de vellón, igual que había cobrado en la Cartuja, pero en este caso añadía "*... cien reales más por cada una por tener estas más que hacer y han de llevar más manifatura...*", de los cuales ya se le habían adelantado quinientos; el resto lo cobraría semanalmente los sábados, recibiendo ciento cincuenta reales si trabajaba con un oficial y cien si lo hacía solo. El escultor se obligaba a comenzar su trabajo a primeros de Septiembre del año en curso y lo llevaría a cabo en un almacén bajo situado en la misma iglesia.

El programa iconográfico se llevó a cabo fielmente; la distribución de las imágenes se adaptó al diseño arquitectónico del primer y segundo cuerpo de la torre y al atrio que conduce al interior de la iglesia, así como al punto de vista del observador.

El primer cuerpo de la portada de la parroquia está diseñado, como sabemos, a modo de arco de triunfo, enmarcado por columnas pareadas, en cuyos intercolumnios se abren cuatro hornacinas, dos a cada lado, aveneradas y

rematadas con frontón triangular, en cuyas enjutas aparece la decoración floral esquemática, adaptada al espacio triangular de éstas, habitual en los diseños de este Maestro Mayor; apoyan sobre peanas con decoración de hojas de cardo inspiradas en las de tradición medieval. Están separadas por el escudo parroquial, inscrito en un marco cuadrado con los ángulos ingleteados.

En ellas se albergan las tallas de los Padres de la Iglesia Latina, en tamaño inferior al académico; a la izquierda del espectador, se encuentran San Gregorio, arriba y San Ambrosio (Lám. 1), abajo; en la derecha, arriba San Jerónimo y abajo, San Agustín (Lám. 2); en el segundo cuerpo, en un nicho avenerado, el Arcángel San Miguel (Lám. 3), en actitud de blandir una espada ya desaparecida y ostentando el símbolo de la Parroquia en su escudo.

En el vestíbulo de acceso al edificio, en un tamaño próximo al natural, se encuentran los Evangelistas; a la izquierda y conforme se ingresa, Lucas (Lám. 4) y Juan (Lám. 5) y a la derecha, Marcos (Lám. 6) y Mateo (Lám. 7); sobre el dintel, en un tamaño menor, San Pedro.

Para realizar este grupo, su autor se inspiró directamente en las figuras que Arce realizó para el Sagrario Catedralicio de Sevilla en 1657, siendo de interpretación más libre las imágenes de San Pedro y San Miguel (8).

La impresión que causaron aquellas esculturas sevillanas en sus contemporáneos quedó reflejada de este modo: "*... Las estatuas de estas imágenes tienen más de veinte pies de alto, con lo superior que la escultura labra de relieve entero y en que dexo a la posteridad su mejor memoria Joseph de Arce, Phidias de nuestro tiempo...*" (9).

Arce situó las figuras por parejas, con la siguiente distribución: Junto al altar, en el lado de la Epístola, San Mateo y San Gregorio (Lám. 8); en el tramo siguiente, San Lucas y San Jerónimo (Lám. 9). En el primer tramo del Evangelio, San Agustín y San Juan (Lám. 10) y a continuación San Marcos y San Ambrosio (Lám. 11) (10).

---

(8) Mi agradecimiento, aunque tardío, al doctor José María Medianero que, hace algún tiempo, tuvo la gentileza de realizar las fotografías del Sagrario de la Catedral Hispalense que ilustran este trabajo.

(9) TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas al nuevo Culto del Señor Rey Fernando III.*– Sevilla, 1671, p. 213.

(10) Estas figuras tienen una medida de tres metros, están realizadas en piedra enlucida y jamás estuvieron policromadas, según el testimonio de Fernando Torres Farfán; portan atributos

Las jerezanas, como sus modelos, están realizadas en piedra sin policromar, llevando algunas de ellas, en su origen, atributos de metal, en parte desaparecidos. Las actitudes y gestos se corresponden con los de Arce, siendo la diferencia de tamaños y el mal estado de la piedra en la portada jerezana lo que las distancia de aquellas, distorsionando y mermando la calidad de su ejecución y expresividad, posibilitando que la semejanza entre ambas obras, notable por lo demás, haya pasado desapercibida para los historiadores de la escultura andaluza, e, incluso, haya recibido los habituales denuestos por parte de alguno de ellos, presa de prejuicios contra todo lo que significase barroco (11). En este caso, a diferencia de las catedralicias, no se han agrupado por parejas los Santos Padres con los Evangelistas, pero esto no impide observar las semejanzas.

San Gregorio Magno (540–604), revestido de pontifical, adelanta una mano en actitud de impartir su bendición; su modelo hispalense, adelanta la mano derecha y con la izquierda, sostiene el báculo con gesto laso, apoyándose sobre un grueso libro sostenido por la gran tarja que lo flanquea. El gesto de la escultura jerezana es similar, si bien el movimiento de los brazos es más simétrico, al carecer del soporte de la gran cartela de su modelo, aunque como aquél, adelanta la rodilla izquierda para imprimirle un movimiento similar que se hace extensivo al ropaje y a la capa pluvial, que cae hacia detrás, mientras que en la figura de Arce, cubre parte del brazo extendido al bendecir.

San Ambrosio (Tréveris, 340–Milán, 397), aparece revestido como Arzobispo de Milán y cubierto por una recamada mitra; lleva una espesa y movida barba e inclina la cabeza y adelanta la rodilla derecha formando "*contrapposto*" y dándole movimiento al roquete, rematado por encajes muy bien trabajados. Lleva los brazos abiertos por completo en el mismo gesto acogedor y declamatorio de su modelo, y como él, debió llevar una cruz arzobispal metálica, hoy perdida.

---

metálicos y las barras que los entiban proceden de la fundición de una reja del ahora desaparecido convento de San Francisco (FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*.– Sevilla, 1975, p. 50.

(11) "*Flanquean la portada de almohadillado arco... cuatro hornacinas cobijadas bajo frontones triangulares en las que se colocaron las estatuas de los cuatro Padres Latinos...En lo tocante al atrio mejor es no recordarlo con sus evangelistas mal colocados, peor ejecutados y de una falta de proporciones molesta a los ojos, su bóveda con barrocas entalladuras y el desgraciado San Pedro que con vestiduras pontificales es aun más ridículo de proporciones comparado con los evangelistas de los costados.*" (SANCHO DE SOPRANÍS, Hipólito: *Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez*.–Jerez, guión: Cuadernos de Estudio, 1934, pp. 71–72.

En la hornacina superior del intercolumnio derecho, San Jerónimo (Iliria 331–420) también con ropas sacerdotales (fue secretario del Papa San Dámaso, por cuyo encargo escribió varias de sus obras, entre ellas, su revisión de la Biblia conocida como la *Vulgata*), pero con la cabeza descubierta y como su precedente lleva el cabello corto y rizado y ondulada barba–rio, de la misma tipología que la del Moisés de Miguel Angel y similar a la de algunas figuras de Arce: el Santo Tomás de la Cartuja de la Defensión o la del Rey Mago arrodillado en adoración del retablo parroquial.

El de Arce sostiene la pluma con la mano derecha girando el cuerpo hacia la mano izquierda con la que sostiene el libro donde está escribiendo, apoyado sobre la gran cartela; la cabeza gira hacia la derecha y avanza la rodilla de ese lado, impulsando todo su cuerpo con un dinámico giro, acentuado por el movimiento de la barba y los labios entreabiertos, como en todas las demás figuras. En la imagen jerezana, el giro se ha suavizado, pues, al no contar con el elemento estático de la cartela, el escultor se ha visto obligado a que el Santo tome el libro con las dos manos y se adelante sobre él, mientras que avanza la rodilla derecha como soporte; a sus pies, aparece uno de sus atributos, el león.

Por último, San Agustín (Tagaste, 354–Hipona, 430) con atuendo de obispo y cubierto con la mitra, es muy similar a su modelo sevillano, en cuanto a cabellos y barba, así como en el movimiento de su rodilla izquierda adelantada y la caída de la capa; difieren, sin embargo, en el atributo iconográfico que porta cada uno de ellos. El del Sagrario, de expresión pasional, adelanta su mano izquierda ofreciendo al espectador un corazón en llamas, símbolo del Amor a Dios: "*...Ama y haz lo que quieras...*", mientras que el de Jerez sostiene en su mano el más conocido de una pequeña iglesia, símbolo de su obra "*La Ciudad de Dios*", sin duda, para identificarlo más fácilmente.

En cuanto a los Evangelistas del vestíbulo, la fuente de inspiración no es menos clara. Los nichos donde se albergan son, como los del exterior, avenerados y se rematan con frontón triangular, apeando sobre ménsula de volutas con decoración vegetal.

El primero de la izquierda, conforme se accede desde el exterior, es San Lucas, cuyo rostro difiere de su modelo, pero en el cual la disposición del manto es idéntica a él, como en las otras tres figuras. Su triple plegado en "*tridente*" lo empleó Arce constantemente en el Apostolado de la Cartuja Jerezana, incorporándolo Gálvez a su lenguaje en estas cuatro figuras.

En el Sagrario, el Evangelista apoya su pie izquierdo en un soporte para usar su rodilla como sustento del Libro en el que se dispone a escribir, mientras sostiene la pluma en la mano derecha, apoyada sobre la cartela; el rostro, con expresión extática, espera la inspiración Divina; el Toro, símbolo de los sacrificios en la antigüedad, por comenzar su Evangelio en el Santuario donde el Sacerdote Zacarías ejerce su ministerio, está a sus pies. Todo esto, si bien simplificado en la escultura jerezana, ha sido recogido en sus puntos fundamentales: manto, libro, pluma y toro.

San Juan es interpretado fielmente, en su tipo físico, posición de brazos y ropajes, compartiendo la disposición del cáliz en la mano izquierda y el Águila, símbolo de la poderosa fuerza de su visión mística, a sus pies, su manto ondulante y gesto inspirado; San Mateo, es también fiel al original en su tipo físico, de larga cabellera agitada en amplios mechones.

En cuanto a su símbolo iconográfico, el Hombre Alado, por comenzar su relato con la generación temporal de Cristo, Arce representa un "*putto*" que soporta el Libro sobre su cabeza, a modo de atlante.

Gálvez, menos audaz, lo sitúa al lado del Evangelista, en actitud de llamarle la atención, aunque físicamente es muy semejante a su modelo.

En cuanto a San Marcos, el tipo es similar a los de Arce en rostro y cabellos, así como el movimiento del manto y la enérgica y venosa mano que sostiene el Libro. Difieren, totalmente en la actitud, que Arce compone con los brazos completamente abiertos, rostro enérgico y exaltado y el León, animal del desierto, donde comienza su Evangelio con la predicación del Bautista, de manso aspecto sirve de apoyo a su pie derecho. Mientras, el de Jerez observa una actitud más sosegada y recogida, concentrada sobre el Libro.

En cuanto a las dos figuras restantes, no se inspiran en ningún modelo evidente. El San Pedro que completa el vestíbulo queda restringido a un espacio demasiado reducido, por lo cual pierde la majestuosidad de su figura revestida de pontifical y en actitud de bendecir, aunque completa el significado iconográfico de este espacio.

En cuanto al titular de la Parroquia, el Arcángel San Miguel que campea airosamente en el exterior, es la escultura más personal de Gálvez en este recin-

to, si bien no dejan de notarse en él el recuerdo de otras imágenes similares, como las mismas figuras angélicas que realizó Arce en el retablo mayor de esta parroquia. Representado como "*archiestrategos*" de las milicias celestiales, viste coraza toracata y calza "*joros*" bizantinos con vistoso camafeo en forma de máscara; el manto cae sobre la espalda, entre sus dos alas; a los pies, el Diablo vencido y el gesto de blandir su desaparecida espada y sostener en primer término el escudo, con el símbolo de la Parroquia, aluden al hecho de armas en época de la Reconquista que constituye la leyenda fundacional de ésta (12).

En nuestra opinión, para comprender la lectura que nos puede ofrecer el conjunto de estas imágenes, es preciso desentrañar antes el de su modelo sevillano, dadas las similitudes entre ambos.

En la iconografía del Sagrario catedralicio, los Evangelistas simbolizan el mensaje de Jesucristo, del cual fueron los primeros emisarios y los Padres de la Iglesia, los portavoces de la tradición eclesiástica, representados unos y otros como base de la ortodoxia y la unidad católica frente a la disgregación y la Herejía de erasmistas, alumbrados y protestantes.

La elección de este programa iconográfico podría estar relacionada con el de la Cátedra de San Pedro del Vaticano, en cuyo ábside se erigió ésta entre los años de 1656 a 1666, pero cuyos diseños previos datan de bastantes años antes. En ella, Bernini situaba la Silla de San Pedro sostenida por los principales Padres de las Iglesias Latina y Griega: San Agustín, San Ambrosio, San Atanasio y San Juan Crisóstomo, que apoyaban el derecho de Roma a la universalidad y sostenían la Cátedra de forma simbólica, como afirmación de la primacía del Papado y una apoteosis de la Iglesia Triunfante.

Su difusión por Europa pudo tener diversas vías, bien mediante estampas o bien mediante la obra de los numerosos ayudantes, escultores de primera fila la mayoría de ellos y, en muchos casos, de origen flamenco, que colaboraron con Bernini en la realización del trabajo, entre ellos y durante diez años, el escultor valón Jean Delcour, aunque en España, esta difusión apenas es bien conocida y, en la mayoría de los casos, es bastante tardía (13).

---

(12) GRANDALLANA Y ZAPATA, Luis de: *Noticia histórico–artística de algunos de los principales monumentos de Jerez*.– Jerez: Gautier, Editor 1885, (Reimpresión: Jerez: B.U.C.,1989) p.p. 17–19.

(13) WITTKOWER, Rudolf: *La escultura: Procesos y principios*.– Madrid: Alianza, 1980, p.p. 199–206. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: *La huella de Bernini en*

Ignoramos por el momento, si Arce tuvo ocasión de conocerla de forma más o menos directa, pues de momento no es posible demostrar que viajase a Italia en algún momento de su vida profesional, aunque en otros trabajos nuestros sugerimos que, a través de su matrimonio con la hija de un activo comerciante de Lubecq, afincado en Jerez, pudo mantener el contacto con las novedades artísticas del resto de Europa, mediante estampas y otros materiales gráficos, como queda demostrado a través de su utilización de estampas flamencas para inspirarse en la ejecución del Apostolado de la Cartuja jerezana de la Defensión (14).

De la Cátedra participa, además en una interesante cuestión hasta el momento poco utilizada en nuestro país y, mucho menos, en Andalucía. Nos referimos a la técnica de colorear la escultura sin emplear policromía alguna, sino mediante sabias combinaciones de luces y sombras, lo cual justifica el movimiento extremo de sus figuras y de sus vestidos, así como la ubicación de éstas a contraluz, para crear los contrastes necesarios y el uso de instrumentos, como el trépano, para agudizar la intensa expresión de miradas y bocas que dan acusada individualidad a los personajes y profundidad a los encajes y plegados de los vestidos.

Por otra parte, también es importante barajar el posible conocimiento, directo o a través de estampas, de algunas obras de Rubens, o de los bocetos para éstas; nos referimos a la serie de tapices sobre el Triunfo de la Iglesia para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, cuyos bocetos realizó el pintor por encargo de la Infanta Isabel Clara Eugenia, Gobernadora de Flandes y cuyos cartones y tablas permanecieron en los Países Bajos hasta 1648, en que Felipe IV solicitaba su envío al Archiduque Leopoldo, aunque llegaron incompletas y que se encuentran hoy en el Museo del Prado (15).

Tampoco podemos olvidar que la obra de Rubens caló rápida e intensamente entre los artistas flamencos de su generación, muchos de los cuales

---

España, VII–XXX; introducción a Howard Hibbard: *Bernini*.– Bilbao: Xarait Ediciones, 1982. BAZIN, Germain: *Barroco y Rococó*.– Barcelona: Destino, 1992, p.p. 79–80.

(14) RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "Nuevas aportaciones documentales a la vida y obra de José de Arce en Jerez de la Frontera y Cádiz", en: *Archivo Español de Arte*, nº 268. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Historia del Arte *"Diego Velázquez"*. Madrid, 1994, p.p. 377–390.

(15) DÍAZ PADRÓN, Matías: "Pintura en la época de Calderón", en: *El arte en la época de Calderón;* Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, pp. 85–86.

trabajaron en su gran taller, llegando a influir no sólo en los pintores, sino también en los escultores, entre los cuales se encuentra el escultor y arquitecto de Malinas, Luc Faydherbe (1617–1697), quien en 1636 trabajó en Amberes como ayudante del pintor, con quien mantuvo una gran amistad (16).

De igual manera, las esculturas catedralicias participan del carácter intensamente plástico, de formas opulentas y ropajes amplios, dotados de auténtico "*peso barroco*", de escultores como Artus Quellin II, cuyo padre, Artus Quellin I (1609–1668), formado en Roma con François Duquesnoy y Algardi, combinó las influencias de éstos con la de Rubens, tras su regreso a Amberes en 1639 y, naturalmente, con las imágenes infantiles de Duquesnoy y con sus formas, más próximas al espíritu barroco y flamenco que caracterizan su última etapa, inmediatamente anterior a su muerte en 1643. También hemos de tener en cuenta que Jerome, hermano del anterior, residió en nuestro país desde 1622 hasta 1641, con cuyo estilo se han relacionado varias piezas de marfil en diversas ciudades del Arzobispado Hispalense (17).

En cuanto a Francisco de Gálvez, se ignora todo acerca de su biografía, formación e influencias, salvo que en 1664 era vecino de la sevillana calle de la Alhóndiga (18) y vecino, por tanto de la collación de Santa Catalina, donde también residió Arce a su llegada a Sevilla. El escultor flamenco, sin embargo, en el año de 1664 residía en la calle del Aire, collación de Santa María la Mayor (Catedral) donde estaba avecindado, posiblemente, desde que trabajaba para la Fábrica catedralicia y en ella permaneció hasta su muerte, en Enero de 1666, a la edad de cincuenta y nueve años (19).

---

(16) MURRAY, Peter and Linda: *Diccionario de Arte y Artistas*.– Barcelona: Parramón, 1978. BAZIN, Germain: *Barroco*... p.p. 79–80. WITTKOWER, Rudolf: *Arte y Arquitectura en Italia 1600–1750*.– Madrid, Cátedra, 1979, p.p. 272–278. ROSENBERG, Jakob: *Arte y Arquitectura en Holanda: 1600–1800*.– Madrid, Cátedra, 1981, p.p. 431–440.

(17) MURRAY: *Diccionario* ...p. 454. BAZIN, Germain: *Barroco*...p.p. 79–80. MARCOS, Margarita Estella: *La escultura barroca de marfil en España*.– Madrid, 1984 T. I, p.p. 88–89, cita, en concreto, el Cristo de la Iglesia de Santa Ana de Guadalcanal (Sevilla).

(18) SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Artífices Sevillanos*... p. 633.

(19) Archivo Municipal de Sevilla. Sección Escribanía del Cabildo XVII. Tomo 26 (P); S/F. En el Padrón de 1665 en la calle del Ayre se registra la presencia del Joseph de Arce, flamenco, *"de sincuenta y –58– ocho"* y de Sebastián Coines, su aprendiz, español, soltero, de catorce años. Agradecemos al Doctor Alfonso Pleguezuelo la aportación de este dato.

Es posible que Gálvez conociese bien una obra que debió causar honda impresión en la ciudad o, incluso, formase parte del taller que debió trabajar en ella y que manifiestamente se interpretase en Jerez, ya que la iconografía pudo ser establecida previamente por las autoridades de la parroquia, con un significado simbólico muy similar al posible original y reforzado además por la presencia del Arcángel San Miguel como defensor de la Iglesia frente a los infieles y, de forma semejante a la simbología de la Cátedra berninesca, sus Evangelistas ejemplificasen el apoyo de los primeros seguidores de Cristo a la Iglesia capitaneada por San Pedro y, en consecuencia, a la autoridad papal representada por sus seguidores en Roma.

Esperanza de los RÍOS MARTÍNEZ

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1:

Compra de piedra de Martelilla para hacer las esculturas de la portada de San Miguel.

1676– Octubre–28. A.P.N.J.F. Felipe Martín de los Cameros. Ofº. 22, T. 724; fº. 465.

"Sepase como yo Francisco de Rebollar vecino que soy de esta ciudad de Jerez de la Frontera en la collación de San Miguel calle de Bizcocheros otorgo en favor de la fábrica de la Parroquia de Señor San Miguel y de Don Alonso de Guzman Presbítero su mayordomo que esta presente de poner en esta iglesia en la parte que el susodicho me ordenare diez piedras de martelilla las siete de siete palmos y dos dedos de largo y tres palmos y tres dedos de ancho y tres palmos de grueso y dos de a dos varas y media tercia de alto de tres palmos y medio de ancho y tres de grueso y la una de a dos varas y tercia de alto cinco palmos de ancho y tres y medio de grueso que las dichas piedras son para hacer diferentes imagenes de Santos en la portada de la dicha iglesia de San Miguel y las tengo que entregar a contento y satisfación del maestro que las a de hacer luego que se me avise por el precio en que se apreciaren las dichas piedras por personas y maestros peritos puestos uno por cada parte y a buena cuenta confieso haber recibido de Don Alonso de Guzman mil reales de vellón de que me doy por entregado a mi voluntad (...) hecha la carta en Jerez de la Frontera en las casas de morada de mi el presente escribano público en ventiocho días del mes de Otubre de mil y seiscientos setenta y seis años siendo testigos Juan Rodríguez y Diego Domínguez y Alonso Gonzalez vecinos de esta dicha ciudad y yo el presente escribano doi fe de que los conozco y lo firmaron de sus nombres."

Firmado: Francisco de Rebollar. Alonso Pérez de Guzman. Felipe Martín de los Cameros.

DOCUMENTO 2:

Francisco de Gálvez contrata con la fábrica las esculturas para la portada de San Miguel.

1677–Agosto–15 A.P.N.J.F. Felipe Martín de los Cameros, Ofº. 22, T. 729; fº. 281–282 vtº.

"Sepase como yo Don Francisco de Gálvez maestro escultor que soy vecino de esta ciudad de Jerez de la Frontera en la collación de Santiago calle de la Por–Vera otorgo por esta presente carta que me obligo en favor de la fábrica de la iglesia parroquial de San Miguel de esta dicha ciudad y por ella y en su nombre el licenciado Don Alonso Pérez de Guzmán Presbítero su Mayordomo que esta presente de hacer diez estatuas que han de ser los cuatro doctores de nuestra Santa Madre Iglesia que son San Agustín San Jeronimo San Ambrosio y San Gregorio con sus insinias y los cuatro Evangelistas así mismo con sus insinias el Angel el León el Águila y el Toro y así mismo San Pedro Apostol y el Arcángel San Miguel con todo lo que le toca libro llaves y demonio a los pies y estas estatuas han de ser de piedra de Martelilla del alto y medida que le perteneciere a cada nicho de la portada que se esta haciendo en la dicha iglesia. La piedra betunes pernos y portes son de costa y cuenta de la iglesia en que yo solo he de poner mi trabajo y el mis oficiales y por cada una se me ha de dar lo que se me dio por las estatuas que hice para el Convento de la Cartuja extramuros de esta ciudad y cien reales mas por cada una por tener estas más que hacer y han de llevar más manifatura y me obligo de comenzar esta obra a primeros de setiembre en este presente año y a buena cuenta de lo que importare he recibido de Don Alonso Perez de Guzman quinientos reales que se me dio por entregado a mi voluntad (...) y en comenzando esta obra como no la deje de la mano me ha de dar cada sabado como tenga oficial ciento y cincuenta reales y si no lo tuviere me ha de dar cien reales y esta obra la tengo que hacer en el almacen bajo de la dicha iglesia parroquial del Señor San Miguel y me obligo de hacer las dichas estatuas en toda perfecion y en la forma que en esta escritura se contiene (...) y asi lo otorgamos en la dicha ciudad de Jerez de la Frontera en quince dias de agosto de mil y seiscientos y setenta y siete años a lo que fueron presentes por testigos Francisco Gutierrez y Manuel Guerrero y Juan Nuñez, vecinos de esta dicha ciudad de Jerez y los otorgantes a quienes yo el presente escribano doi fe que conozco y lo firmaron de sus nombres en este registro."

Firmado: Don Alonso Pérez de Guzmán. Don Francisco de Gálvez. Felipe Martín de los Cameros.

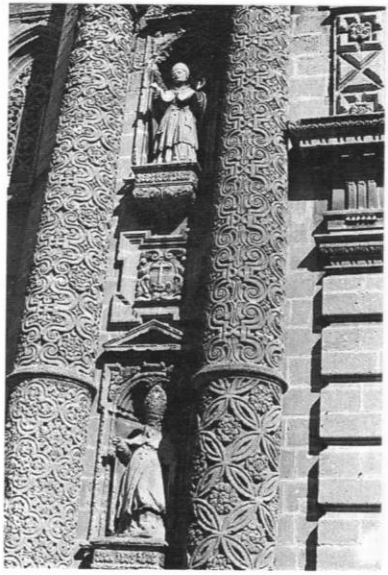
APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1:

1677-Agosto-15. APNJ. Felipe Martín de los Camarros. OP. 22, T. 720; f°. 281-282 vt°.

"Sepan cuanto yo Don Francisco de Galvez maestro escultor que soy vecino de esta ciudad de Jerez de la Frontera en la collación de Santiago calle de la Por-Vera otorgo por esta presente carta que me obligo en favor de la fábrica de la iglesia parroquial de San Miguel de esta dicha ciudad y por ella y en su nombre el licenciado Don Alonso Pérez de Guzmán Presbítero su Mayordomo que está presente de hacer diez estatuas que han de ser los apostoles doctores de nuestra Santa Madre Iglesia que son San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio y San Gregorio con sus imágenes y los cuatro Evangelistas así mismo con sus insignias al Ángel al Lobo el Águila y el Toro y el mismo San Pablo Apóstol y el Arcángel San Miguel con todo lo que le toca labrar de dentro a los pies y otras estatuas han de ser de piedra de Marchilla del alto y medida que le pertenecen a cada uno lo de la peana que se ha de hacer haciendo en dicha iglesia la piedra bonaca porque y porque son de costa y cuenta de la iglesia y no solo le de poner en trabajo y el mis oficiales y por cada una se me ha de dar la que se me dio por las estatuas que hice para el Convento de la Cartuja extramuros de esta ciudad y quien reales mas por cada una por tener estas mas que hacer y mas de labrar y mas pesadas y me obligo de continuar esta obra y primera de escribirlo en este presente año y a buena cuenta de lo que importare lo recibido de Don Alonso Pérez de Guzmán quaresmero reales que se me dan por entregado a mi voluntad y en conformando esta obra como la dejo de la mano me ha de dar cada sabado como tenga oficial cierto y concierta reales y no de menos me ha de dar reales y esta obra la tengo que hacer en el alamedas hasta de la dicha iglesia parroquial del Señor San Miguel y me obligo de buscarlas dichas estatuas en toda perfección y en la forma que en esta escritura se contiene (...) y así lo otorgamos en la dicha ciudad de Jerez de la Frontera en quince días de agosto de mil y seiscientos y setenta y siete años a lo que fueron presentes por testigos Francisco Gutierrez y Manuel Cincuerro y Juan Nuñez, vecinos de esta dicha ciudad de Jerez y los otorgantes a quienes yo el presente escribano doi fe que conozco y lo firmaron de sus nombres en este registro."

Firmado: Don Alonso Perez de Guzmán. Don Francisco de Galvez. Felipe Martín de los Camarros.



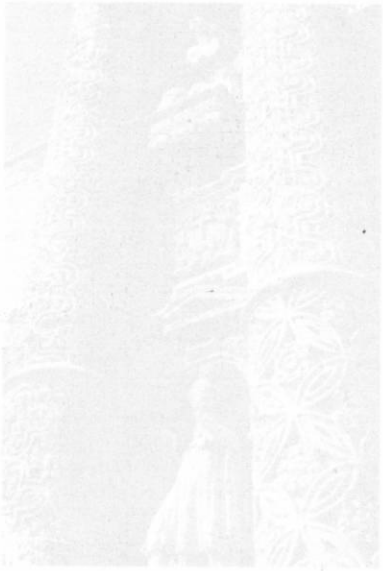
Lam. 1. Francisco Gálvez. San Gregorio y San Ambrosio. Parroquia de San Miguel de Jerez.

Lám 2. Francisco Gálvez. San Jerónimo y San Agustín. Parroquia de San Miguel de Jerez.

Lám 3. Francisco Gálvez. San Lucas. Parroquia de San Miguel de Jerez.

Lám 4. Francisco Gálvez. San Juan. Parroquia de San Miguel de Jerez.

Lám. 1. Francisco Gálvez. San Gregorio y San Ambrosio. Parroquia de San Miguel de Jerez.



Lám. 2. Francisco Gálvez. San Jerónimo y San Agustín. Parroquia de San Miguel de Jerez.

Lám. 3. Francisco Gálvez. San Lucas. Parroquia de San Miguel de Jerez.

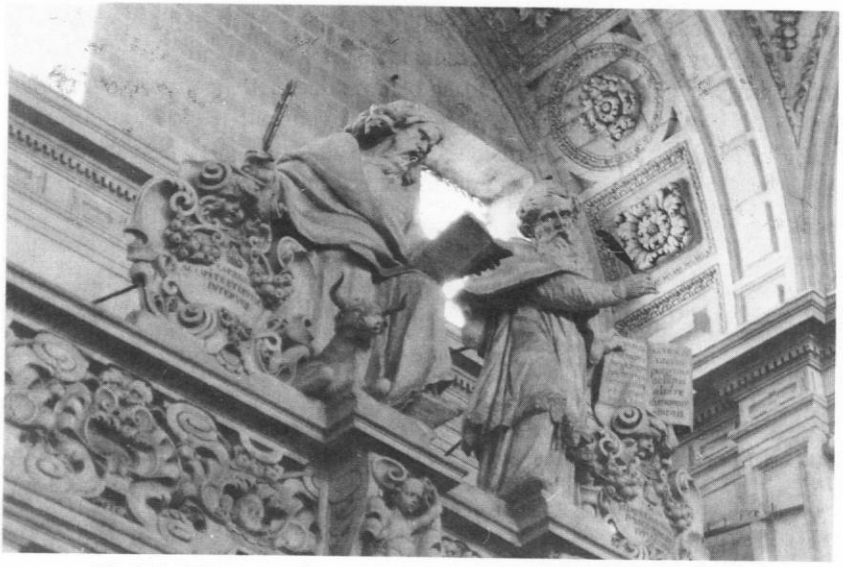
Lám. 4. Francisco Gálvez. San Juan. Parroquia de San Miguel de Jerez.

Lam. 5. Francisco Gálvez. San Marcos. Parroquia de San Miguel de Jerez.

Lam. 6. Francisco Gálvez. San Mateo. Parroquia de San Miguel de Jerez.

Lám. 7. Francisco Gálvez. San Miguel. Parroquia de San Miguel de Jerez

Lám. 8. José de Arce. San Mateo y San Gregorio. Parroquia del Sagrario. Sevilla

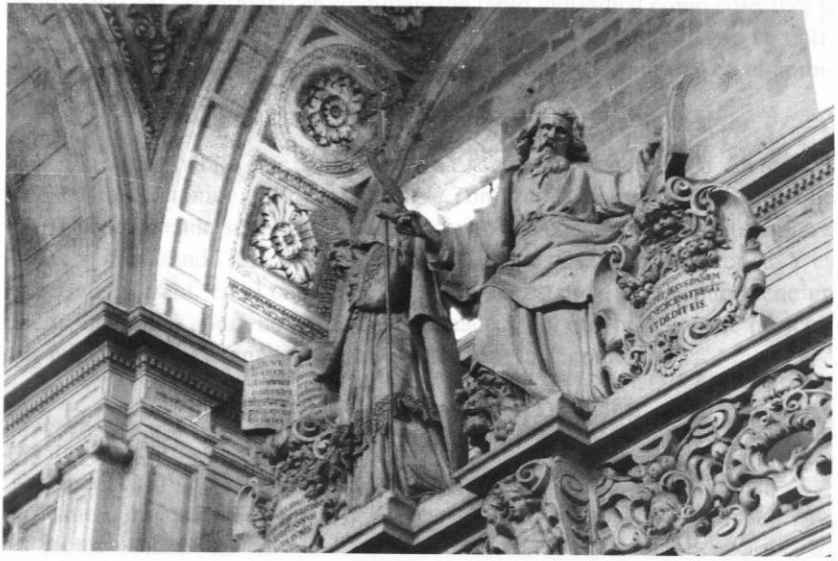


Lám.9. José de Arce. San Lucas y San Jerónimo. Parroquia del Sagrario. Sevilla

Lám. 8. José de Arce, San Esteban y San Lorenzo, Ferroplata del Segundo, Sevilla

Lám. 9. José de Arce, San Lucas y San Jerónimo, Ferroplata del Segundo, Sevilla

Lám.10. José de Arce. San Agustín y San Juan. Parroquia del Sagrario. Sevilla



Lám.11. José de Arce. San Marcos y San Ambrosio. Parroquia del Sagrario. Sevilla

Lám.10. José de Arce. San Agustín y San Juan. Parroquia del Sagrario. Sevilla

Lám.11. José de Arce. San Ildefonso y San Ambrosio. Parroquia del Sagrario. Sevilla