

EL ARQUITECTO DE RETABLOS CRISTÓBAL DE GUADIX: ADICIONES Y COMENTARIOS A SU PRODUCCIÓN

POR FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA

Cristóbal de Guadix (1650-1709) fue uno de los principales representantes de la arquitectura de retablos sevillana de finales del XVII y principios del XVIII. En estas líneas documentamos una nueva obra, el retablo mayor de las dominicas de Arahal, al tiempo que damos a conocer nuevos datos sobre otras creaciones y la biografía del artista. Además, evaluamos las aportaciones más significativas que observamos en sus retablos, profundizando en el origen de las mismas.

Cristóbal de Guadix (1650-1709) was a main artist in the sevilian altarpieces architecture of the seventeen century end and begining of eighthen century. In these words we document a new work, the main altarpiece of Arahal dominics convent, just as shows news over his life and creations. Besides, we test the originalty we can watch in the altarpieces he made, deepen in the source of them.

Desde que en las décadas de los veinte y treinta de la pasada centuria, una serie de señeros y conocidos investigadores pusieran de relieve la significación de Cristóbal de Guadix en el panorama de la retablística barroca sevillana¹, poco más se ha avanzado en el conocimiento de este arquitecto de retablos. Al margen de noticias biográficas, de obras desaparecidas y datos que ampliaban lo ya conocido², no hemos vuelto a

1. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Arquitectos... vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, pág. 57. Id.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, págs. 269-271. BAGO Y QUINTANILLA, M. de: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. V, Sevilla, 1932, págs. 22-24. MURO OREJÓN, A.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. IV, Sevilla, 1932, págs. 103-104. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Papeletas para la historia del retablo en Sevilla, durante la segunda mitad del siglo XVII", *Boletín de Bellas Artes*, nº 3, 1936, págs. 5-11 y 19-29.

2. VALVERDE MADRID, J.: *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, Córdoba, 1974, págs. 134-135. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "El templo hispalense de San Vicente", *Boletín de Bellas Artes*, nº 5, 1977, págs. 118-119. SANCHO CORBACHO, H.: "Artífices sevillanos del siglo XVII",

gozar de incorporaciones notables a su repertorio artístico, si exceptuamos el retablo en el que hoy recibe culto el crucificado de la Hermandad del Calvario, en la Magdalena, y cuya autoría ha pasado desapercibida para muchos estudiosos, habida cuenta de la limitada difusión del medio en el que se insertó su documentación³.

En aquellas lejanas décadas, se forjó la imagen y el perfil del maestro que todavía hoy sigue vigente: el seguimiento de los principios compositivos y ornamentales instaurado por Bernardo Simón de Pineda y Francisco Dionisio de Ribas, así como su destreza y habilidad para la concepción de grandes máquinas plenamente barrocas, caracterizadas todas ellas por el desarrollo de la calle central y la incorporación del orden gigante salomónico (San Vicente, Sta. María de Jesús, Castilleja de la Cuesta) en las que se incorporan subestructuras muy escenográficas. Los trabajos señalados son más que suficientes para evaluarle positivamente y tenerle entre los protagonistas del pleno barroco sevillano, como uno de los últimos representantes de la modalidad salomónica en el retablo⁴.

Sin embargo, un análisis pormenorizado de la información exhumada en los archivos, pone de manifiesto las grandes lagunas que pesan sobre esta atrayente personalidad, que vivió y desarrolló su quehacer artístico en uno de los períodos más intensos y fructíferos del "gran taller sevillano". Junto a Bernardo Simón de Pineda, fue coetáneo de Murillo, Valdés Leal, Pedro Roldán, Francisco Antonio Ruiz Gijón, el joven Duque Cornejo, etc. A la falta de datos hay que sumar lo poco que resta de la abundante producción que dejó en tierras sevillanas. En las últimas décadas del XVII y a lo largo de buena parte del XVIII asistimos a la renovación de numerosos retablos confeccionados en el XVI o principios del XVII. Serán sobre todo los correspondientes a órdenes religiosas, impulsoras de la reconversión de sus templos en clave barroca, los afectados por esta puesta al día. Buena parte de la producción de Guadix estuvo destinada a comunidades conventuales que confían en el retablo, escultura y pintura para conmemorar los hitos más destacados de su santoral. Otro segmento también importante entre la clientela de Guadix, serían las hermandades y cofradías, demandantes de retablos de limitadas proporciones en los que rendir culto a sus devociones particulares. El caso del retablo de San Vicente es único en lo que a parroquias de barrio respecta, contagiadas la mayoría del declinar económico que afecta al grueso de su feligresía. Se hizo realidad merced al tesón de sus promotores que no cesaron en la recaudación de las limosnas precisas para su puesta en práctica.

Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz, t. I, Sevilla, 1982, págs. 634-636. CARO QUESADA, M. S.: *Noticias de escultura (1700-1720)*, Sevilla, 1992, págs. 108-115.

3. CUÉLLAR CONTRERAS, F. de P.: "El retablo de la capilla del Stmo. Cristo del Calvario y un antiguo testimonio de su hermandad. Años 1707 y 1675", *Tabor y Calvario*, nº 16, Abril-Junio de 1991.

4. En los últimos años han analizado su obra, FERRER GARROFÉ, P.: "Cristóbal de Guadix", Catálogo de la exposición *Sevilla en el siglo XVII*, Sevilla, 1983, págs. 166-167. DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: "El retablo en la escuela sevillana del seiscientos", *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88-89, págs. 204-206. HALCÓN, F.: "El retablo salomónico", *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, págs. 40-45.

Una de esas lagunas a las que aludíamos afecta a los primeros treinta años de su existencia. Después de su nacimiento en 1650 en la localidad cordobesa de Montilla, consta su matrimonio con María de Vayas en 1673, cuando contaba con veintidós años⁵, lo cual viene a demostrar que ya estaba en activo, y era capaz de mantener a una familia con los ingresos resultantes de su profesión. En esos instantes pudo intervenir en el taller de Pineda, colaborando en un proyecto de la talla del retablo mayor de la Caridad, obra que impactará su retina e inspira algunos de sus trabajos más señalados. Es muy elocuente que como testigo del referido enlace matrimonial, figurara “Bernardo Simón”, testimonio de las intensas relaciones que para esas fechas mantendrían ya ambos retablistas. Se ha propuesto su formación con el citado artífice⁶, sin embargo falta el testimonio documental que lo certifique. Aunque esta idea es posible, no vamos a descartar que dependiera de otro maestro como Francisco Dionisio de Ribas⁷, Fernando de Barahona o Francisco de Ballesteros, maestro este último que atiende múltiples solicitudes de magisterio, en la década de los sesenta. Pero en ningún caso puede descartarse el evidente magisterio de Pineda, aunque no fuera a través de una relación formal de aprendizaje. En ese decenio debió permanecer vinculado a Bernardo Simón, así como al grupo de escultores del taller de Roldán y discípulos de Arce, como luego veremos. El vacío documental de estos años y buena parte de la siguiente década, es síntoma de ausencia de proyectos de envergadura en su quehacer. Su hora llegó hacia 1690, no faltando continuos encargos a partir de entonces. Hechos que contribuirían a abrirle un hueco en la reñida competencia del panorama sevillano, serían la desaparición en 1679 de Francisco Dionisio de Ribas y Fernando de Barahona en 1693, artífices que monopolizaban buena parte de la demanda retablística. Así, para el montillano, se haría más llevadera la rivalidad del rutilante taller de Pineda, que ahora actúa en solitario como garante de máxima calidad en el ensamblaje y talla de máquinas retablísticas. Guadix viene a aprovechar estas ventajas, consolidando su presencia y su nombre.

LOS PRIMEROS AÑOS DE SU ANDADURA ARTÍSTICA

Entre las escasas noticias anteriores a 1690 hemos de destacar aquellas que nos informan de los primeros tanteos profesionales. Las obras de las que tenemos más temprana referencia son pasos procesionales, en 1677 y 1678, para las cofradías de

5. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Papeletas...”, op. cit. pág. 19. HERNANDO CORTÉS, C.: “Datos documentales sobre artistas sevillanos”, *Archivo Hispalense*, nº 221, 1989, pág. 203.

6. FERRER GARROFÉ, P.: op. cit. pág. 166. HALCÓN, F.: op. cit. pág. 40.

7. Dabrio ve correspondencias entre los retablos de este autor y algunas creaciones de Guadix. DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: op. cit. pág. 204. Los típicos moldurones de ovas, o cuentas, las cornisas recorridas por canecillos, las tiras de cuero recortadas que componen la talla de bancos y otras partes de los retablos formando arabescos, son elementos presentes en Guadix que recuerdan idénticos motivos de la obra de Felipe y Francisco Dionisio de Ribas.

la Carretería y Exaltación, respectivamente⁸. Hay que subrayar su intervención, en calidad de fiador, en el contrato que firma en 1681 el escultor Felipe Martínez, hijo de Alonso Martínez, con la hermandad del Cristo de la Sangre y San Juan Bautista, para tallar el paso, urna y crucificado, este último identificado hoy con el titular de la hermandad de las Siete Palabras⁹. Al margen de su indudable participación en el ensamblaje y talla del paso, el documento es importante pues relaciona a Guadix con los seguidores del escultor flamenco José de Arce, conectando así con una corriente de singular trascendencia en la escultura y retabística sevillana de la segunda mitad de siglo.

El primer trabajo documentado, de cierta envergadura, sigue siendo la sillería coral de la parroquia de San Martín, de 1683¹⁰, compuesta por veintiuna sillas. Tres años más tarde, en 1686, acomete un retablo para la Cofradía de la Sta. Cruz de San Juan de La Palma¹¹ y en 1689 el retablo de la capillas de las Nieves, del gremio de zapateros, en San Nicolás. De este último, desaparecido a mediados del XVIII, hoy podemos confirmar su contratación en 3.000 reales, y su ejecución en el plazo de seis meses. Las medidas eran de tres varas de ancho y cuatro de alto, según exponían las trazas salidas de su mano, como ocurre en la mayoría de los proyectos en los que participa. No eran de su incumbencia las esculturas, una de las cuales corrió a cargo de José Naranjo¹². Como puede observarse, estamos ante obras muy limitadas en tamaño y, lógicamente, en calidad artística.

Quizás la mejor demostración de la posición e integración gremial que goza Guadix en estas tempranas fechas la tenemos en 1685, cuando en solitario alza su voz para denunciar la intromisión de un maestro estofador y dorador, como era José López Chico, en la ejecución de una obra de ensamblaje y escultura. Se trata del proyecto de monumento para la parroquia onubense de Almonte, contratado en un principio por el citado dorador, que se hace pasar ante el cliente por escultor. La denuncia de Guadix no se hizo esperar, alegando el lógico perjuicio que causa a los de su profesión y exigiendo el puntual cumplimiento de la normativa, de manera que el proyecto se sometiera a pregón público. Reproducimos lo esencial de su demanda:

8. Guadix intervino en distintas ocasiones en la manufactura de pasos y canastillas procesionales para algunas hermandades, junto a escultores como Luis Antonio de los Arcos. En esta ocasión no vamos a entrar en esa faceta artística del montillano, para la que remitimos al modélico trabajo del profesor Roda; RODA PEÑA, J.: "El paso procesional. Talla, dorado y escultura decorativa", *Sevilla penitente*, vol. II, Sevilla, 1995, págs. 3-80. De la cita, págs. 11-13.

9. TORREJÓN DÍAZ, A.: "El crucificado de las Siete Palabras y el escultor Felipe Martínez", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 530, Abril 2003, págs. 219-221.

10. SANCHO CORBACHO, H.: op. cit. pág. 634.

11. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Papeletas..." op. cit. pág. 10.

12. Citado por HERNÁNDEZ DÍAZ (Ibidem, pág. 10), sin especificar el contenido del documento, que podemos considerar hasta hoy inédito. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA (A.H.P.S.) secc. Protocolos Notariales, leg. n° 17.099 (1689), fols. 925-926. (Compromiso fechado el 19 de Agosto de 1689). Fue finalizado el 18 de septiembre de 1690. Sobre este último dato y la intervención de José Naranjo como escultor, véase RODA PEÑA, J.: "La primera obra documentada del maestro escultor José Naranjo", *Laboratorio de Arte*, n° 6, 1993, págs. 297-303.

Es llegado a mi noticia que para la Parr^a de la V^a de Almonte se haze un monumento de madera, concertado en çinco mill Reales, para lo qual se a hecho manifestacion de una planta, dibujada para el dho. monumento, la qual presenta Joseph Lopes suponiendose ser m^o escultor, no siendolo sino solo maestro de dorador, lo qual es en gran perjuicio de los maestros del arte de escultura y engaño de la misma obra, y para que lo referido sese y las obras las hagan los maestros a quien le toca de madera al escultor y en lo demas al dorador y pintor, contradigo la dha. Planta y obra, la qual se a de hechar en pregon, para que los maestros del arte descoltura desta ciud. Vean la dha. Planta y hagan la postura o baja que combenga¹³.

Finalmente serían atendidas las súplicas de Guadix, recayendo la obra en Bernardo Simón de Pineda, como ya hemos analizado detenidamente en otras ocasiones¹⁴. Queremos insistir en lo consolidado que parece estar el retablista en el ambiente artístico sevillano, tanto como para resucitar las viejas polémicas que hacia 1621-23 habían enfrentado a Martínez Montañés con el gremio de pintores y estofadores. Eso sí, ahora los términos del enfrentamiento son justo los contrarios.

Antes de seguir abordando algunos aspectos de la obra del retablista, quiero recalcar en una cuestión que hasta estos momentos no ha sido convenientemente enjuiciada, como es la atribución de un retablo en su localidad natal, Montilla, correspondiente al principal de los altares de la capilla del Nazareno, en la iglesia del extinto convento de San Agustín. A pesar de la falta de consistencia de esta atribución,¹⁵ algunos historiadores del arte la han admitido, dándola incomprensiblemente por buena¹⁶. Lo cierto es que únicamente se basa en la asociación de Guadix con los soportes salomónicos y en una gratuita suposición de momentáneo retorno a su localidad natal, sin que exista apoyatura documental alguna. A ello podemos sumar el esquema formal del retablo, en principio asimilable a las realizaciones del maestro, pero que también puede inscribirse en los esquemas habituales de los talleres cordobeses de finales del XVII

13. Archivo Diocesano de Huelva (A.D.H.), secc. Justicia, caja 3, nº 34 y 35. La alegación está fechada en Sevilla, el 13 de Agosto de 1685. Anteriormente nos hemos referido a este caso, sin que hubiéramos reproducido en su integridad las palabras de Guadix, que ahora damos a conocer en toda su extensión. HERRERA GARCÍA, Fco. J. y QUILES, F.: "Retablos y esculturas sevillanos en Almonte. Datos sobre el arte en un centro artístico terciario durante los siglos XVII y XVIII", *Atrio*, nº 7, 1995, págs. 47-49. HERRERA GARCÍA, F. J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001, págs. 146-147.

14. HERRERA GARCÍA, F. J. y QUILES, F.: op. cit. págs. 47 y 49. En este artículo dimos a conocer más documentación sobre este caso. Todo el proceso y los pasos de ejecución del monumento figuran recogidos en GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y CARRASCO TERRIZA, M.J.: *Catálogo monumental de la provincia de Huelva*, vol. I, Huelva, 1999, págs. 40-41.

15. La atribución se debe a GARRAMIOLA PRIETO, E.: *Montilla. Guía histórico artística y cultural*, Córdoba, 1982, pág. 91. Las obras de la capilla finalizaron en 1689 y en ese mismo año se sitúa la incoherente atribución a Guadix.

16. RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, pág. 109. AA. VV.: *Guía Artística de Córdoba y provincia*, Córdoba, 1995, pág. 447. En esta última obra y página citada figura reproducido el retablo en cuestión.

o principios del XVIII. Consta de cuerpo estructurado por cuatro salomónicas, con tercio inferior cilíndrico, calle central más ancha, sin que invada el remate y sencillo ático con hornacina prevista para contener un crucificado. Son muchos los retablos cordobeses que podrían emparentarse con el mayor de la capilla montillana. En los instantes finales del XVII conocemos retablistas como Acisclo Manuel Balén¹⁷, Bartolomé de Mendicutia, Leonardo Antonio de Castro, Acisclo José Gigante, Jerónimo Sánchez Rueda, Jerónimo Caballero e incluso Francisco Hurtado Izquierdo, cuyas creaciones se caracterizan por la barroquización de esquemas manieristas, mediante la introducción de salomónicas unido a una talla abundante y carnosa¹⁸. Por todo ello, no admitimos la aludida atribución.

LA MADUREZ ARTÍSTICA. EL RETABLO MAYOR DE LAS DOMINICAS DE ARAHAL

Nada de lo poco que se ha documentado antes de 1690 tiene que ver con los retablos para los que fue requerido a partir de ese año, inaugurando así dos décadas de frenética actividad. En primer lugar, en Febrero de 1690 contrata el retablo mayor del convento de Sta. María de Jesús¹⁹ y tres meses más tarde se compromete con la parroquia de San Vicente a llenar el presbiterio de su iglesia con una obra señera y original²⁰. Tanto empeño pone de relieve lo nutrido de aprendices y oficiales que debía estar su taller. Por otra parte, vamos a verle actuar en unión del escultor más encumbrado del momento, Pedro Roldán, con el que colabora en Santa María de Jesús. Concebidos como grandes empresas artísticas, las labores pertinentes se prolongan hasta finales del XVII o, incluso, primeros años de la siguiente centuria, en el caso de San Vicente²¹.

17. Llamamos la atención sobre este autor, cuya única obra conocida es el retablo mayor de la Asunción de Luque (1683). Con este puede relacionarse el mayor del convento de San José de Aguilar de la Frontera (1694-97), no obstante más avanzado al hacer uso de soportes triples para enmarcar la hornacina central, tal como había ensayado Blas Escobar en Sta. Ana de Montilla (1652), y de una talla más suelta. En la misma línea citamos el retablo del Rosario de la parroquia de Nra. Sra. de la Purificación en Puente Genil (c. 1680) y el de la Iglesia de la Concepción ("Hospitalito"), de Écija.

18. Del todo insostenible es la suposición de que el tallista natural de Sevilla, Gaspar Lorenzo de los Cobos, llegara a Montilla de la mano de Guadix, cuando éste acomete el retablo mayor del Nazareno, en 1689. El primero tan sólo contaría con cinco años de edad. RAYA RAYA, M. A.: op. cit. pág. 109. Sobre Gaspar Lorenzo de los Cobos, afincado en Montilla en los primeros años del XVIII, véase RIVAS CARMONA, J.: "Gaspar Lorenzo de los Cobos, un sevillano en el barroco cordobés", *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, vol. I, Sevilla, 1982, págs. 713-722. RAYA RAYA, M. A.: op. cit. págs. 109-112.

19. 1690-II-22. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Martínez Montañés...* op. cit. págs. 269-271.

20. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "papeletas..." op. cit., págs. 20-25. En Agosto del mismo año contrata un retablo menor, el destinado a la capilla de San Antonio, en San Buenaventura de Sevilla. *Ibidem*, pág. 10.

21. Para San Vicente conocemos el lento destilar de limosnas, que se prolonga hasta 1705. Véase HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: op. cit. pág. 26. SANCHO CORBACHO, H.: op. cit. págs. 634-635. En 1704 concertó Guadix con Marcelino Roldán las esculturas de cuatro ángeles con símbolos martiriales, así como

Otras noticias referentes a retablos mayores, por desgracia todos ellos desaparecidos, salvo el contratado en 1702 para las mínimas de la Consolación hoy en la Concepción de Castilleja de la Cuesta²², nos hablan de obras de envergadura: retablos de San Antonio de Lora del Río (1694)²³, Sta. Bárbara (1696)²⁴ y Visitación (1698)²⁵, ambos en Écija y Villalba del Alcor (c. 1704-6)²⁶. Tal como han expuesto quienes nos han antecedido, los retablos de San Vicente, Sta. María de Jesús y mínimas, ilustran muy bien los presupuestos estéticos y las formas de hacer de Guadix. Son suficientes para tenerle entre los grandes retablistas del barroco sevillano. Han dado pie a distintas atribuciones, algunas inconsistentes según hemos visto, otras certeras como seguidamente demostraremos. Entre estas últimas, la obra que mayor proximidad muestra a lo conocido de Guadix, es el retablo mayor de las dominicas de Arahal (láms. 1, 2 y 3), según manifestó Hernández Díaz hace años²⁷. Tal sospecha ha podido ser confirmada documentalmente.

Fue concertado el 26 de Enero de 1693, por un importe total de 34.000 reales de vellón, estableciéndose el plazo de terminación en el mes de octubre siguiente²⁸. Otra vez se deja constancia de la autoría de la traza, que corre a cargo del montillano y, al parecer, en el momento de rubricar la escritura, el banco ya estaba finalizado e instalado en el presbiterio. Como siempre, debieron tener lugar variaciones y replanteamientos, respecto a las condiciones establecidas en el contrato. Las más llamativas son las referidas a las esculturas que debían ocupar cajas y repisas. En primer lugar se habla de un Calvario con el Crucifijo, La Virgen y San Juan, sin duda previsto para el ático, en

el perfeccionamiento de San Juan y la Dolorosa. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "El templo hispalense de San Vicente", *Boletín de Bellas Artes*, nº V, 1977, pág. 118. La Hermandad Sacramental aportó un total de 600 ducados de plata, a parte de la contribución particular de cada uno de los hermanos, quienes igualmente desarrollaron una intensa campaña de peticiones limosnarias. Quedó definitivamente instalado el retablo, el 26 de enero de 1705. E.M.M.J.D.: *Compendio de las antigüedades y grandezas de la insigne iglesia parroquial del Mártir San Vicente...* Sevilla, 1815, pág. 6.

22. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Papeletas..." op. cit. págs. 26-28. CARO QUESADA, M. S.: op. cit. pág. 238.

23. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Arquitectos...* op. cit. pág. 57. SANCHO CORBACHO, H.: op. cit. pág. 635.

24. Fue concertado el 3 de Octubre de 1696, en 24.000 reales de vellón. Las esculturas corrieron a cargo de Pedro Roldán. VILLA NOGALES, F. y MIRA CABALLOS, E.: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla, 1993, págs. 122-124.

25. MURO OREJÓN, A.: op. cit. págs. 103-104. Fue concertado el 16 de Febrero de 1698, en 7.000 reales. Las esculturas se encomiendan a Pedro Roldán.

26. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Papeletas..." op. cit. págs. 28-29. CARO QUESADA, M. S.: op. cit. págs. 112-113.

27. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A.: *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, pág. 47. HERNÁNDEZ, COLLANTES, SANCHO: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, vol. I, Sevilla, 1939, pág. 171.

28. Véase apéndice documental. No era la primera vez que fue reclamado desde Arahal. Recordemos que el 1 de Noviembre de 1689 había contratado con Francisco Antonio Calderón, mayordomo de la hermandad del Sto. Entierro, la confección de un sepulcro de madera de cedro, evaluado en 1.500 reales, y destinado al Yacente titular de la citada corporación. PASTOR TORRES, A.: "Venerable y fervorosa hermandad ... del Santo Entierro...", *Misterios de Sevilla*, t. III, Sevilla, 1999, pág. 146.

cuyo lugar aparece un lienzo de un Crucificado y a los lados dos esculturas de Arcángeles. Igual ocurre con otras dos imágenes, San Lorenzo y Sta. Catalina de Alejandría, cuyo rastro se ha perdido, eso si llegaron a confeccionarse. Distinto es el caso de las previstas para las calles laterales, Sto. Domingo y Sto Tomás de Aquino, y los medios cuerpos de Sta. Catalina de Sena y Sta. Rosa de Lima, encajadas en recuadros superpuestos a las anteriores. Estas últimas llegaron íntegras hasta 1936, año en el que las dos primeras (Sto. Domingo y Sto. Tomás de Aquino), fueron víctima del saqueo que sufrió el templo conventual, resultando dañadas hasta el punto de tenerse que rehacer con posteridad²⁹. Hoy lucen afeadas por multitud de repintes y desperfectos, pero evidencian vínculos con el taller de Roldán. Por el contrario, nada cita el instrumento notarial, del alto relieve de la Anunciación, quizás reaprovechado de una obra anterior o planteado después de rubricada la escritura. Lo que sí parece evidente es que fueron más de una las reformas que sufre el retablo en años posteriores. Sería en el XVIII cuando se interviene en el remate, quizás dotándolo del aludido lienzo y disponiendo el pabellón de telas encoladas, que bordea sus límites superiores. La talla observa igualmente tendencia a la hoja de cardo dieciochesca, por el contrario de la típica de finales del XVII, que observamos en el banco y cuerpo del retablo, integrada por carnosos frutos, hojas y tiras correosas. Las salomónicas presentan un revestimiento muy típico de pámpanos y racimos.

Fueron los innegables paralelismos que mantiene con el retablo del sevillano convento de Sta. María de Jesús, los que permitieron la antigua atribución y que pueden cifrarse en la organización de las calles laterales integradas por repisas con esculturas, coronadas por medios cuerpos que asoman de recuadros, como si de ventanas se tratara. Debe ser consecuencia de los esquemas compositivos puestos en práctica desde principios de siglo por Juan de Oviedo “el mozo” y luego por Alonso Cano en el retablo mayor de Lebrija³⁰. Pero no fue el de las franciscanas sevillanas el único referente que Guadix sigue. En efecto, la gran embocadura central, sobreelevada sobre la línea de cornisas y estas interrumpidas en el centro, no es sino una versión del esquema que podemos ver en el mayor de San Vicente, a su vez inspirado en la Caridad. Otros detalles como las ménsulas de talón que jalonan el friso, figuran igualmente en las producciones citadas de la capital. Estamos, por tanto, ante una consecuencia del reciente éxito del que disfrutaron las trazas y obras salidas del taller del arquitecto. Ha quedado acuñado su modelo de retablo mayor, repetido en múltiples ocasiones.

29. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A.: op. cit. pág. 47.

30. Quizás inspirándose en la portada de la edición de Vitruvio de Daniele Barbaro, copiada luego en la edición castellana de Alberti, a cargo de Fco. Lozano. Vid. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *El retablo sevillano del Renacimiento...* Sevilla, 1983, pág. 491. En la misma línea hay que tener en cuenta el retablo mayor de Villamanrique de la Condesa, de Juan de Oviedo “el mozo” y Diego L. Bueno (1612-1619).

RETABLO Y ESCENOGRAFÍA: ESTRUCTURAS INSERTAS

Conviene que nos detengamos en un rasgo peculiar de la retablística sevillana de estos años: la gran embocadura de la calle central que oprime a las laterales e incurSIONA en el remate. Sin duda, el esquema fue tomado de Pineda, en concreto del mayor de la Caridad, donde con especial maestría el retablista antequerano supo concebir un frente de escena con palmarios préstamos del mundo teatral. Pero Guadix no procura espacios escénicos, sino que busca ámbitos apropiados para cobijar subestructuras retablísticas o tabernáculos de honda significación eucarística. El retablo “dentro del retablo” venía siendo ensayado por los arquitectos de retablos hispalenses desde principios de siglo. Paradigmático en este sentido es el retablo del Bautista de Juan Martínez Montañés, en la iglesia de la Anunciación (1610-1620).

La evolución del retablo hacia planteamientos cada vez más complejos, propiciará la dualidad de escalas, así como la diferenciación entre marco externo y estructura inserta. El de las dominicas de Arahál ofrece un buen ejemplo de subestructura, a modo de retablo-hornacina, contenida en un marco de potente acentuación salomónica. Podríamos pensar que la hornacina flanqueada por columnas y el marco superior, de terminación curvilínea, proceden de un retablo anterior, ahora reutilizado, sin embargo la documentación nada cita al respecto, por lo que podemos suponer su concepción junto al resto del retablo, pensando en la significación del registro central, ocupado por la Virgen del Rosario. A ello podríamos añadir el tipo de talla, a base de hojas carnosas y tiras cartilaginosas, en línea con la citada ya. Las columnas cilíndricas parecen seguir el modelo de las que vemos en el baldaquino de la Caridad, en Sevilla.

En el retablo mayor de San Vicente (lám. 4) encontramos la segunda de las posibilidades: la embocadura como receptáculo de un tabernáculo, que comparte funciones eucarísticas y conmemorativas, al integrar sagrario sobre el altar y expositor en lo alto, mientras el tramo central sirve para la escultura del titular del templo. Es uno de los tabernáculos más grandiosos de cuantos encontramos en Sevilla y, en este sentido, no debemos olvidar que sería precisamente la Hermandad Sacramental la impulsora y patrocinadora del retablo, lo que viene a justificar el énfasis eucarístico, subrayado además en su día por la presencia de unos ángeles provistos de alas móviles, que cubrían y descubrían el ostensorio³¹. La tramoya teatral, incorporada a un retablo, permitía así acentuar el carácter misterioso de la pública manifestación del Santísimo. Encontramos en San Vicente la máxima expresión de las Sinodales que Niño de Guevara dictara a principios de siglo, al insistir en la decente colocación de la custodia o tabernáculo en el altar mayor del templo.

La evolución de la retablística sevillana y andaluza a lo largo de aquel siglo vuelve a ilustrarnos los antecedentes de este *in crescendo* que afecta al tabernáculo, desde

31. De este artilugio, concebido como “trono de Isaías” y compuesto por ángeles provistos de seis alas, así como de sus fundamentos bíblicos nos hemos ocupado ya, HERRERA GARCÍA, F. J.: “Líneas de investigación en la retablística iberoamericana: la función eucarística (El ejemplo de Sevilla)”, *III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, vol. I, Sevilla, 2001, págs. 691-712.

tempranos ejemplos en los que se puede observar ya el protagonismo del aparato eucarístico, como en el retablo mayor de San Lorenzo, cuyo tabernáculo fue confeccionado por Diego López Bueno entre 1616 y 1618. No podemos olvidar otros ejemplos muy influyentes como es el caso del mayor de la Catedral de Córdoba, de Alonso Matías (1618-27). También debió ser importante el tabernáculo y hornacina incorporados entre 1629-1631 por Alonso Cano al retablo de la parroquia de Lebrija, sustituido en el XVIII. Los citados son ejemplos de la creciente presencia de núcleos eucarísticos en el centro de los grandes retablos, antecedentes del ejecutado por Guadix para San Vicente. Quizás el principal modelo inspirador de este último estuvo en un retablo desaparecido con la Invasión francesa, pero cuya descripción permite intuir la inserción en la calle central de un destacado tabernáculo con un primer cuerpo de planta poligonal y otra circular en lo alto, simulando microarquitecturas de plan central. Nos referimos al retablo concertado en 1642 por Felipe de Ribas para el presbiterio del convento de San Antonio de Padua³². Al igual que en San Vicente, el tabernáculo adquiría individualidad respecto al retablo que le sirve de marco. No vamos a extendernos sobre la simbología del tabernáculo de planta centralizada que unifica en un mismo elemento sagrario, manifestador, y receptáculo para una escultura, pero conviene señalar que esta tendencia no fue exclusiva del área artística sevillana. En Castilla, la obra de los Churriguera ejemplifica igualmente la importancia simbólica y estructural de los tabernáculos. Más cerca, en Granada y Córdoba tenemos igualmente ejemplos al respecto³³.

En Sevilla, el ensayo de Guadix en San Vicente, pudo tener repercusión en otros grandes retablos como el mayor de San Jacinto, ejecutado a partir de 1704 para el templo de la Victoria de Triana, o el que preside la parroquia de Sta. María en Sanlúcar la Mayor. En ambos se evidencia la idea de la estructura tipo tabernáculo enmarcada en una hornacina de acento vertical.

LA INCESANTE ACTIVIDAD DE LOS AÑOS FINALES

Retomando las producciones de Guadix en la década final del XVII, apenas concluido el de las dominicas de Arahal, en Enero de 1694, acomete otra obra de envergadura, también desaparecida, al igual que el templo que la albergaba, correspondiente

32. Para todo lo referente a este retablo desaparecido véase DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, 1985, págs. 345-346 y 497. La descripción del tabernáculo comprendida en el contrato, indica: *...en el primer cuerpo del retablo se ha de hacer un templo de tres fachadas de seis varas de alto y un sagrario en medio, redondo, de cuatro fachadas de tres varas de alto, y este templo adornado de ángeles y serafines, lo más rico que pudiere ser, con tres puertas en las tres fachadas...* *Ibidem*, pág. 346. Dabrio propone los retablos de los Terceros, hoy documentado en fecha posterior, y mayor de San Miguel (desaparecido), como probables modelos del de San Vicente. *Ibidem*, pág. 449.

33. Sobre la significación del tabernáculo, la ambigüedad del término, su ocasional confusión con "baldaquino", etc. véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Avance de una tipología del retablo barroco", *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88-89, págs. 111-155.

al convento franciscano de San Antonio en Lora del Río. Para este recinto concertó el mayor de cuantos retablos lo ornaban. De sus dimensiones ofrece buena prueba el importe de su factura, 30.000 reales, incluyendo las esculturas. Piénsese que el de Sta. María de Jesús ascendió a 25.300 reales³⁴. Siguiendo con las grandes creaciones, dos años después, en 1696 se compromete en unión de Pedro Roldán a realizar el retablo mayor de la parroquia ecijana de Sta. Bárbara, igualmente perdido, y del que restan las esculturas de Sta. Bárbara y la Virgen del Patrocinio, salidas del taller del viejo escultor citado. Si en un principio estuvo prevista su finalización en apenas un año, una serie de cartas de pago nos hablan de la prolongación de las labores de talla y ensamblaje hasta su definitiva cancelación en 1700³⁵. Tanto la Sta. Bárbara como la Virgen del Patrocinio evidencian la mano de discípulos, debiendo intervenir en las mismas los más asiduos colaboradores de Roldán, en los años inmediatos al fallecimiento del veterano escultor, como Marcelino Roldán, Matías de Brunenque o José Felipe Duque Cornejo³⁶. Guadix tuvo trato con los dos primeros. Recordemos que en el testamento otorgado por Brunenque en 1701 consta el compromiso contraído con el retablista de Montilla, para entregarle *siete santos de a dos bars de alto en setesientos reales cada uno*³⁷, precio y dimensiones (tamaño natural), indicativas de su incorporación en un retablo de grandes proporciones, que no acertamos a relacionar con alguno de los confeccionados en estos años.

Vemos como el círculo de relaciones y correspondencias profesionales se cierra entre los distintos descendientes de Roldán, Bernardo Simón de Pineda y Cristóbal de Guadix. Este último maestro demanda y proporciona encargos al afamado taller de escultura, menudeando las relaciones con los citados escultores que, sin duda, llegaron a ser muy compenetradas. Un buen ejemplo de esta entente profesional y humana la tenemos en la visita que Roldán, Pineda, Valencia y Guadix cursaron en 1693 al retablo sacramental de Sta. Ana de Triana³⁸. La designación, que debió partir de la Hermandad o de instancias arzobispaes, pone de manifiesto la relevancia de este clan, como monopolizador de la retablistica y escultura sevillana del momento. La experiencia de todos ellos era indiscutible.

Está claro que la envergadura de la mayoría de obras citadas impedirían el puntual cumplimiento de los plazos. Tenemos datos de la acumulación de los trabajos y la prolongación en el tiempo de la mayoría de ellos. Ya vimos el caso de San Vicente. Algo parecido debió ocurrir con el mayor de Sta. María de Jesús, en principio previsto

34. SANCHO CORBACHO, H.: op. cit. pág. 635.

35. A través de los índices correspondientes al oficio 24 de los Protocolos Notariales de Sevilla, conocemos distintas cartas de pago que Guadix extendió al responsable de la obra, Luis Valdés, sin embargo los respectivos instrumentos notariales han desaparecido de los legajos donde figuraban insertos. Según los índices, estas eran sus referencias: Ofº 24 (1698), fols. 315 y 1297. Ofº 24 (1699), fol. 322. Ofº 24 (1700), fols. 194 y 985. Véase A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 18.648 s/f.

36. BERNALES BALLESTEROS, J.: *Pedro Roldán*, Sevilla, 1973, pág. 39.

37. CARO QUESADA, M.S.: op. cit, pág. 47.

38. MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Aparato para escribir la Historia de Triana y de su Iglesia parroquial*, Sevilla, 1816.

para concluir en ocho meses, pero no finalizado antes de 1697³⁹. Precisamente en este año, acomete otra obra de cierta envergadura, como fue la ejecución del último cuerpo del retablo de San Antonio de los portugueses, en San Francisco, cuyo importe estuvo previsto en 8.800 reales de vellón. Tal como sospechó Hernández Díaz⁴⁰, se trata del retablo contratado por Felipe de Ribas en 1642, nada más y nada menos que en 55.000 reales, lo cual da idea de sus dimensiones. Después de múltiples vicisitudes, entre las que no faltaron pleitos con el citado escultor, la obra no estaba terminada en los instantes finales del XVII, cuando se encomienda su remate a Guadix⁴¹, cuya intervención supone un avance respecto al proyecto de Ribas, pues el contrato especifica con claridad que ha de desarrollarse *conforme al diseño que para ello se ha hecho*⁴². Sin embargo, la definitiva conclusión del retablo se haría esperar hasta 1726, cuando fue dorado y la bóveda estofada por Domingo Martínez.

Los últimos retablos de Guadix de los que tenemos noticia son los elaborados en la primera década del XVIII. Todavía en los primeros años del siglo aborda empresas de consideración, como el retablo mayor del convento de la Consolación, hoy en la Concepción de Castilleja de la Cuesta, o el de la parroquia de la localidad onubense de Villalba del Alcor, desaparecido no hace tantos años. El primero de los citados ha gozado ya de cumplidos análisis, por lo que no vamos a insistir en sus cualidades.

Sí queremos reparar en la última de las producciones documentadas, el destinado a la capilla de la Orden Tercera del convento dominico de San Pablo, hoy ocupado por el Cristo de la Hermandad del Calvario (láms. 5 y 6). Su contrato fue rubricado el 22 de Marzo de 1707, dos años antes de fallecer el retablista, pudiendo de momento considerarse última de sus creaciones⁴³. Se trata de un retablo de mediano porte, evaluado en 11.925 reales, compuesto por calle central y entrecalles, limitadas mediante cuatro columnas. Estaba pensado para ubicar en el mismo esculturas y una gran "historia" en el remate, todo según fuera indicado por la congregación. El cuerpo central ha sufrido importantes reformas para ubicar al Cristo del Calvario. En origen exhibía una escultura de Sto. Domingo. Subsisten, por el contrario, las esculturas del remate.

39. Otra vez lamentamos la desaparición de los Protocolos Notariales sevillanos, de una serie de pagos y la cancelación del retablo de Sta. María de Jesús, instrumentos que hubieran sido importantes para profundizar en el conocimiento del proceso constructivo del retablo en cuestión. Los índices correspondientes indican la ubicación y los años de esas escrituras: 1697 (2), fol. 613 (obligación de Guadix con las monjas de Sta. María de Jesús); 1697 (2), fol. 423 (cancelación de Guadix con las monjas de Sta. María de Jesús). A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 18.391 (índices del oficio 6), s/f.

40. Este autor cita el documento pero nada dice de sus términos contractuales ni de su localización. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Papeletas...", op. cit, pág. 10.

41. En Agosto de 1697 la Hermandad acordó reunir fondos para finalizar el remate. CASTILLO UTRILLA, M. J.: *El convento de San Francisco, casa grande de Sevilla*, Sevilla, 1988, pág. 91.

42. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 13.057 (1697-IX-2), fol. 335 r-v.

43. CUÉLLAR CONTRERAS, F. de P.: op. cit. Curiosamente el documento transcrito por este autor ha desaparecido del legajo correspondiente en los Protocolos de Sevilla (op° 5, 1707, fol. 148). Hernández Díaz había cursado ya la atribución de este retablo a Guadix, HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "La parroquia sevillana de Sta. María Magdalena", *Boletín de Bellas Artes*, VIII, 1980, pág. 224.

En la hornacina allí dispuesta, entre salomónicas, figuran las esculturas de bulto de la Virgen con el Niño haciendo entrega del Rosario a Sto. Domingo, arrodillado al igual que Sto. Tomás, en el lado contrario. Quizás los elementos más llamativos, expresivos de la evolución y las nuevas constantes que afectan al maestro, son las columnas. En ellas la torsión salomónica ha quedado restringida al tercio central de los fustes. Esta reducción del, hasta hace poco, omnipresente salomonismo hay que ponerla en relación con las importantes novedades que ya se advierten en la retabística sevillana del momento, impulsadas por Jerónimo Balbás y Duque Cornejo, y uno de cuyos capítulos más significativos será el desplazamiento de los soportes torsos, ocupando su lugar los fragmentarios estípites. Igual ocurre con la talla, muy densa y abigarrada, todavía compuesta por tallos y hojas carnosas, tiras de cuero, pero mucho más menuda que la habitual una década antes. No faltan los detalles frecuentes en su gramática compositiva, como las molduras de ovas y dentellones, cuentas, canecillos recorriendo arcos y cornisas, pedestales con frondosas macollas y cartelas con serafines, etc. Es posible que el retablo quedara inconcluso en el momento de fallecer Guadix y fueran otros artífices, quizás sus hijos, los encargados de completar la talla proyectada sobre el medio punto de la capilla, a modo de remate.

ALGUNAS PROPUESTAS DE ATRIBUCIÓN

La constatación de la actividad del montillano en el templo de la Magdalena, (ex-convento de San Pablo) nos da pie a considerar su intervención en alguno de los retablos conservados en la misma iglesia. Hemos de recordar que la ejecución del retablo de la Orden Tercera (hoy Calvario), tiene lugar en los instantes que finalizan el grueso de las reformas proyectadas para el templo por Leonardo Figueroa, entre 1705 y 1709⁴⁴. En estos momentos debieron ejecutarse otros retablos repartidos por el crucero, todos de reducidas dimensiones, entre los que destacamos los ocupados actualmente por la Virgen de la Antigua (lám. 7) y un Sagrado Corazón moderno, situados en los brazos izquierdo y derecho respectivamente. El primero parece de mejor factura, por lo que servirá para centrar nuestros comentarios. Entre los detalles que nos remiten a Guadix podemos citar la cornisa elevada en curva y rota en el centro, así como la moldura que rodea el arco de la hornacina para culminar en una especie de peana, sobre la que apoya un San Miguel de bulto, motivo tomado de Pineda. Podemos añadir las gruesas molduras, integradas por cuentas y ovas, que bordean los nichos, así como el arco trilobulado del remate, las volutas de los capiteles vueltas hacia arriba, etc. todas ellas constantes que son frecuentes en las obras documentadas del maestro. En el centro destaca la escultura de bulto de la Virgen de la Antigua de Pedro Roldán y en las repisas laterales San Antonio Abad y un Sto. Obispo sin atributos, quizás San Blas.

44. SANCHO CORBACHO, A.: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1984 (reimp.), págs. 56-57.

El retablo de la Virgen del Amparo, de la misma parroquia, advierte unos caracteres también próximos a los descritos para Guadix, tal como observó Hernández Díaz⁴⁵. Sin embargo, es más esbelto y elegante en proporciones, estando concebido como una gran embocadura para el camarín de la efigie mariana. Su menuda talla está mejor lograda que la indicada en las obras comentadas. No podemos proponer su atribución con seguridad, conviene observar la directa inspiración en el retablo mayor de la Caridad, al menos en lo que al cuerpo se refiere, por lo que no estaría de más considerarlo obra del taller de Pineda.

Otra noticia, muy escueta y un tanto imprecisa habida cuenta, una vez más, de la desaparición del oportuno contrato de los fondos del Archivo de Protocolos Notariales sevillano, nos informa de la contratación en 1694 de un retablo para la Hermandad del Santísimo Cristo de la Expiración, que no puede ser otra que la establecida en el extinto convento de la Merced, actual Museo de Bellas Artes⁴⁶. Parece posible que el retablo en cuestión, del que no tenemos más datos, pueda tratarse el representado en una estampa de hacia 1700, firmada por Matías de Arteaga (lám. 8), y en el que figura el Cristo titular con una Inmaculada a los pies, y en las entrecalles los Evangelistas Juan y Mateo. El autor parece que pretendió la representación meticulosa del retablo, de pequeñas proporciones e inserto en una homacina de medio punto. Columnas salomónicas enteras flanquean el único cuerpo pero lo más llamativo es la gran abertura cruciforme que ocupa toda su altura para albergar al titular. Intuimos rasgos relacionables con las formas del montillano: los pedestales con serafines enmarcados por tarjas, las pilastras festoneadas, o el marco del Crucificado, compuesto por grueso moldurón ornamentado con las típicas formas aovadas. El sagrario, cuya media naranja sustenta la peana de la Inmaculada, sigue de cerca un modelo muy empleado entonces, lleno de significado Eucarístico y Mariano⁴⁷. Sin duda, este y otros retablos de la capilla, desaparecieron en 1810 con la invasión francesa⁴⁸.

LA EXTINCIÓN DEL TALLER. DESCENDIENTES

Por último, no queremos finalizar sin establecer algunas consideraciones sobre la suerte del taller de Guadix, después de su fallecimiento en 1709. Únicamente se

45. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "La parroquia sevillana..." op. cit., pág. 220.

46. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 18.648 (índices of° 24), año 1694. Dice la referencia: *Obligón. de retablo - Xtobal. de Guadix a la Hdad. Smo. Xpto. de la espiracion- 969*. No parece lógico que el documento estuviera referido a la Hermandad de la Expiración de Triana ("el Cachorro") cuyos instrumentos notariales fueron otorgados preferentemente en el oficio n° 23, correspondiente al barrio trianero.

47. Es el caso de un ejemplo estudiado por nosotros, como es el sagrario del desaparecido retablo de la Inmaculada, en la iglesia del excolegio jesuítico de San Hermenegildo, reproducido en una estampa de Lucas Valdés, fechada en 1712. HERRERA GARCÍA, F. J.: "Propaganda devocional y fuentes para la historia del arte. A propósito de una estampa de Lucas Valdés y dos escritos retóricos", *Laboratorio de Arte*, n° 13, 2000, págs. 103-121.

48. GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística de Sevilla*, Sevilla, 1844, pág. 152.

tiene constancia de un aprendiz, Félix Antonio de León, que abandonó la ciudad o cambiaría de profesión, pues no consta entre los arquitectos de retablos de la primera mitad del XVIII⁴⁹. Los únicos miembros del mismo que podemos considerar de momento, a falta de más datos al respecto, son sus propios hijos, Cristóbal y Vicente. Conocíamos su establecimiento en Écija a finales de la segunda década del XVIII, ciudad con la que su padre tuvo ocasión de establecer contactos, cuando ejecutó los dos importantes retablos para el convento de la Visitación y parroquia de Sta. Bárbara. En esta ciudad está empadronado en 1718 el primero de los citados, Cristóbal⁵⁰, quien dos años más tarde realiza algunas obras menores para la parroquia de San Juan⁵¹, y al que también se ha atribuido el retablo mayor de Sta. Florentina, ensamblado a partir de 1714⁵².

Cristóbal, al que podemos nombrar “el menor” como el mismo se autodenomina para distinguirse de su padre, había contraído matrimonio el 5 de Noviembre de 1701 con Francisca de Venegas⁵³. Salvo los datos expuestos en relación con Écija, nada más podemos añadir de momento sobre su actividad profesional. De Vicente podemos citar su colaboración con Matías de Brunenque, en 1709, reparando retablos y altares en la iglesia parroquial de San Pedro⁵⁴. Parece evidente que los hijos del maestro emprendieron la diáspora nada más fallecer su progenitor. El centro capitalino era muy competitivo y no tendrían otra opción que la huida, dirigiendo sus pasos a la Campiña, donde se adivinaban oportunidades de trabajo. Antes que en Écija, ambos hermanos establecieron su domicilio en Carmona, como hemos podido constatar en 1711, año en el que se declaran vecinos de la ciudad⁵⁵. Sin duda, desde allí procurarían extender su actividad a otras localidades del entorno, hasta el posterior establecimiento en Écija, pero nada ha podido documentarse con certeza. En cualquier caso, no parece que regresaran a Sevilla, donde a mediados de siglo no existen ensambladores, tallistas o arquitectos de retablos con el apellido “Guadix”.

49. No figura en un documento tan elocuente al respecto, como es el censo elaborado por el Cabildo Municipal en 1714. HERRERA GARCÍA, F. J.: *El retablo...* op. cit. pág. 177.

50. FERNÁNDEZ MARTÍN, M.: *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*, Écija, 1994, pág. 117. Al parecer, del matrimonio compuesto por Cristóbal de Guadix y María de Vayas, nacieron un total de 9 hijos. HERNANDO CORTÉS, C.: op. cit. pág. 203.

51. HERNÁNDEZ, COLLANTES, SANCHO: op. cit. vol. III, Sevilla, 1951, pág. 307.

52. HALCÓN, F: op. cit. (ficha del retablo mayor de Sta. Florentina de Écija), pág. 446.

53. 1701-XI-6. Cristóbal de Guadix *el menor en días del arte de ensamblador*, vecino de la collación de San Andrés, otorga carta de pago de 40 ducados a Don Andrés de Andrade, mayordomo de la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario del convento de San Pablo, cantidad correspondiente a una de las dotes para doncellas que administra la citada congregación y que le fue otorgada a Francisca de Venegas, con la que ha contraído el día anterior. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 8.171 (1701-2), fol. 1.596 r-v.

54. CARO QUESADA, M. S.: op. cit. pág. 48.

55. 1711-VI-5. Cristóbal y Vicente de Guadix, hermanos vecinos de Carmona, arriendan una casa en la collación de San Felipe por tiempo de un año. ARCHIVO MUNICIPAL DE CARMONA. Secc. Protocolos Notariales, escribano Juan García de la Cruz, 1711, fol. 316.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1693-I-24. Las monjas del convento de Nra. Sra. del Rosario de Arahal, otorgan poder a Marcos Francisco Rato, para que contrate el retablo del convento. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 8157 (año 1693), fols. 67-69.

Sepan quantos esta scrip^a. vieren como nos el combento y relixiosas de nuestra Señora del Rosario desta Villa del Arahal del horden de nuestro Padre Sancto Domingo estando juntas en una de las gradas del dho. convento para que fuimos llamadas a son de campana, como se acostumbra, con la yntervension y asistencia del Padre Fray Lorenzo Lopes predicador general y vicario del dho. convento (relación de monjas) Todas relixiosas profesas y de belo negro del Consejo del dho. Convto. por nos y enombre de las demas que del son y en adelante lo fueren por quien prestamos causion... Otorgamos nuestro poder cumplido como de derecho se requiere a Marcos Franco. Rato, maiordomo de este combento y vezino de ella, especialmente para que pueda obligarnos y a este dho. convento a pagar y a que pagaremos realmente y con efecto a Xptoal. de Guadis, maestro ensamblador de la ciudad de Sevilla y a quien su causa huviere, la cantidad de maravedís en que ajustare un retablo de madera que nos a de fabricar y labrar el dho. maestro que se a de poner en el Altar maior de este dho. Convento // Puesto y armado a su costa y riesgo en conformidad de la planta que para ello a dado dho. maestro a este convento donde se espresan y nominan las labores y forma de que se a de conponer, obligando a este dho. convento a que en lo que luego que aya cumplido y puesto en toda perfesion el dho. retablo en el altar maior deste dho. Convento dentro del tiempo que se assignare y ajustare, cuia cantidad pagaremos en el que se ajustare y resolviere en la parte y lugar a los plazos y con todas las demas condiciones que mas vien visto les fuere y que conduxere a su maior balidasion y firmesa ... y assi la otorgamos ante el presente sno. publico y testigos en la villa del Arahal en veinte y quatro dias del mes de henero de mill seiscientos y noventa y tres años...

Fol. 66 (al margen):

El dho. Christoval de Guadix otorgo carta de pago en este ofizio en catorze de abril deste año de veinte y dos mill Rs. por quenta del prezio deste rretablo en que se yncluyen los seis mill reales de q. en esta escritura se da por entregdo. y en qto. a dhos. veinte y dos mill reales la chanselo dejandola como la dejo en su fuerza y en (roto) para lo demas en ella contenido. Mexía.

1693-I-26. Cristóbal de Guadix contrata el retablo mayor del convento de Nra. Sra. del Rosario de Arahal. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 8157 (año 1693), fols. 66r.-71v.

Sepase como yo Christoval de Guadix, Maestro Arquitecto, vezino desta ciud. de Sevilla en la collazion de nuestro Sr. San Salvador. = Otorgo que estoy concertado con las muy reverendas madres Priora y relixiosas del Convento de nuestra Señora del Rosario de la villa del Arahal del horden de Santo Domingo y por la presente me obligo a hazer un retablo para

el altar Maior de dho. Convto. conforme a el dibujo y planta que tengo hecha que queda rubricado del preste. escrivo. publico, siendo la madera de que se componga a saver las colunas de pino de flandes = y las figuras de zedro y estas an de ser las siguientes = Un santo cruzifixo, nra. Señora y San Juan de cuerpos enteros = Santo Domingo y Santo Thomas, de aquino de Cuerpos enteros = San Lorenzo Martir y Santa Catalina Martir de cuerpos enteros = y Santa Catalina de Sena y Santa rosa de Santa María de medios cuerpos. = de cuyo retablo esta hecho y sentado en dho. altar maior el primero vanco = y el segundo me obligo a acavarlo y ponerlo en la misma forma para fin del mes de Julio = y el terzero y último cuerpo para fin de octubre ambos plazos deste año de mill seysos. noventa y tres, siendo su fabrica y labores en conformd. del dho. dibujo y a satisfazion de los Maestros deste arte que el dho. convto. nombrare y en caso que a los dhos. plazos no ubiere acavado los dhos. segundo y terzero cuerpo, o estandolo no fueren a satisfazion. de los dhos. Maestros como el primero que esta puesto consiento que el dho. convto. me pueda exr. o quien su causa hubiere por la cantd. de Maravs. que para el dho. retablo sea conforme a su planta o en mienda de lo defectuoso... = Cuyo prezio de dho. retablo esta ajustado en treinta y quatro mill reales de vellon por cuenta de los quales confieso // aver Rezevido del dho. Convento seis mill reales de von. de que me doypor pagado a mi voluntad... = Y los veinte y ocho mill Reales Restantes que me a de pagar en esta manera = nueve mill reales para fin de febrero = Tres mill para fin de Mayo = quatro mill para el dho. dia fin de Jullio que es para quando e de dar acavado y puesto el segundo cuerpo y estandolo para enpezar el terzero seis mill reales = Y los seis mill cumplimto. a los treinta y quatro referidos para fin del dho. mes de octubre quees quando e de haver puesto y sentado el dho. terzero cuerpo, todos plazos deste dho. año de mill seisos. y noventa y tres porque a cada uno e de executar a el dho. convto. y sus vienes en virtud desta escritura y mi juramto. o de quien mi derecho rrepresentare... E yo Marcos Francisco Rato, vezino de la dha. villa del Arahal residente en esta dha. ciud. en nombre del dho. convto. de nra. Señora del rosario en virtud del poder que las dhas. Priora y relixiosas del, me otorgaron. ante José de Acosta, escriv^o publico de dha. villa en veinte y quatro deste mes de que hago presentazon. y original aqui se ynserta y es como sigue. (aquí el poder).

Y usando del dho. poder que declaro no mesta revocado obligo a dho. convto. por sus vienes y rrentas espirituales y temporales avidos y por haver a la paga de las // dhas cantidades a los plazos y en la forma que en esta escritura se declara porque se le pueda executar en virtud desta escritura y el juramto. del dho. Sptoal. de guadix o de quien su causa hubiere en que en el dicho nombre difiero la prueba que se rrequiera para que aya lugar la via executiva = Y ambos otorgtes. por nos y en el dho. nombre consentimos que si para el cumplimto. desta escritura fuere nezario venir a esta ciud. o ir a la dha. villa del Arahal, se pueda ymbiar o venir persona la qual gane seis cientos maravedís de salario en cada un dia de todos los que se ocupare en las ydas y venidas estadas y bueltas y por los dhos. salarios y costas se nos pueda executar en virtud de esta escritura y el juramento de la persona que fuere o viniere a las dichas dilixenzias sin mas prueba ni declarazion aunque de derecho se rrequiera de que nos relevamos por nos y en el dho. nombre ... fha. la carta en Sevilla a veinte y seis dias del mes de henero de mill seiscientos y noventa y tres años = Y los otorgantes que yo el escrivano puco. doy fee conosco lo firmron. siendo testigos Joseph de olias y Leonardo de Rivera escrivanos de Sevilla.

FIRMAS: Xristobal de guadix. Marcos Franco. Rato. Diego Mexias sno. puco. Leonardo de Rivero sno. de sev^a. Joseph de Olía Mexía sno. de sev^a.

1693-IV-14. Cristóbal de Guadix otorga carta de pago por el retablo que realiza para el convento de Nra. Sra. del Rosario de Arahál. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 8157 (año 1693), fol. 288 r.-v.

Sepase como yo Xptoal de guadis, maestro ensamblador vezo. desta ciudad de Sevilla, otorgo carta de pago a el convento de monjas de nuestra Sra. del Rosario de la villa del Arajal, horden de Santo Domingo, por mano de Marcos Franco. Rato, maiordomo del dho. convto. de veinte y dos mill reales de vellon por quenta de maior cantidad que el dho. convento esta obligado a pagarme por el rretablo que estoi haziendo para el altar mayor del como parese de la escriptura que en rrazon de ello paso ante el presente sno. puco. en este preste. año, la qual en quanto a la dha. cantidad chancelo y conciento que a su margen se prevenga lo nesesario... los quales dhos. veinte y dos mill rreales confieso haver rresevido del dho. convento por la dha. mano de que me doy por pagado a mi boluntad... fha. la carta en Sevilla en catorze de Abril de mill seisos. y noventa y tres años...



Lám. 1. Cristóbal de Guadix (1693). Retablo mayor. Convento del Rosario (Arahal, Sevilla)



Lám. 2. Cristóbal de Guadix (1693). Retablo mayor (detalle). Convento del Rosario (Arahal, Sevilla)



Lám. 3. Cristóbal de Guadix (1693). Retablo mayor (detalle). Convento del Rosario (Arahal, Sevilla)



Lám. 4. Cristóbal de Guadix (1690-1705). Retablo mayor. Parroquia de San Vicente (Sevilla)



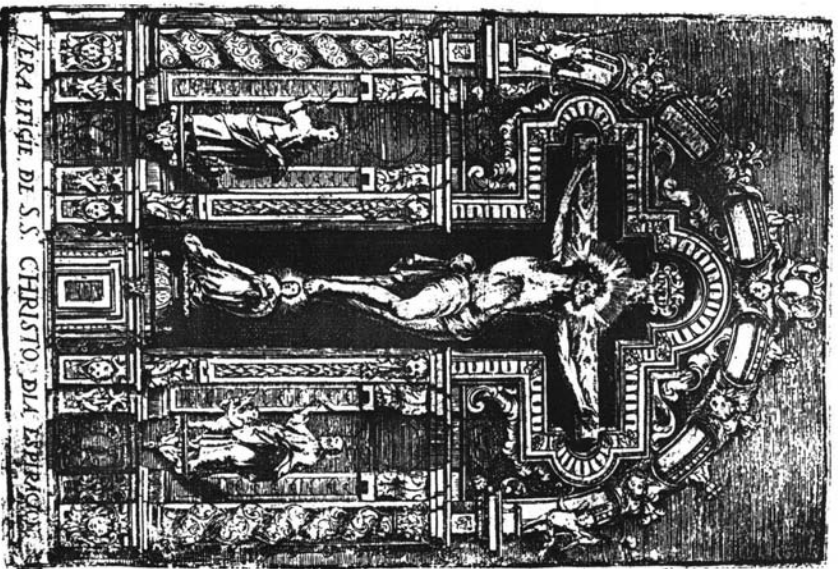
Lám. 5. Cristóbal de Guadix (1707). Retablo de la capilla del Calvario (detalle).
Parroquia de la Magdalena (Sevilla)



Lám. 6. Cristóbal de Guadix (1707). Retablo de la capilla del Calvario (detalle). Parroquia de la Magdalena (Sevilla)



Lám. 7. ¿Cristóbal de Guadix? (h. 1700). Retablo de la Virgen de la Antigua.
Parroquia de la Magdalena (Sevilla)



Lám. 8. Matius de Arceaga (h. 1700). Retablo del Cristo de la Expiación
(¿Cristóbal de Gaudix, 1694?)