

Sobre el escultor Roque de Balduque y sus trabajos para el IV conde de Ureña, don Juan Téllez Girón

ABOUT THE SCULPTOR ROQUE DE BALDUQUE AND HIS WORKS FOR THE IV CONDE DE UREÑA, DON JUAN TÉLLEZ GIRÓN



ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

RECIBIDO: 28-03-16 / ACEPTADO: 30-05-16

RESUMEN: En este trabajo se aporta documentación inédita sobre unos retablos que Roque de Balduque se comprometió a ejecutar para el IV conde de Ureña, don Juan Téllez Girón, en 1547, lo cual pone por primera vez en relación al artista con este noble y mecenas de las artes sevillanas del Renacimiento.

PALABRAS CLAVE: Escultura, Renacimiento, Sevilla, Roque de Balduque, IV conde de Ureña.

ABSTRACT: In this paper, we can find unpublished documentation about altarpieces made by Roque de Balduque for Count de Ureña the Fourth, Juan Tellez Giron, in 1547. It is the first time that the artist is related to the noble patron of the Sevillian arts of the Renaissance.

KEY WORDS: Sculture, Renaissance, Seville, Roque de Balduque, IV Conde de Ureña.

La escultura del Renacimiento sevillano tiene como uno de sus más ilustres protagonistas al flamenco Roque de Balduque (†1561). Su creatividad es bien conocida y valorada por la historiografía especializada en el tema, siendo considerado uno de los grandes escultores del segundo tercio del siglo XVI en el sur hispano.¹ No obstante, aún

1. Sobre Roque de Balduque se puede consultar GESTOSO PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899-1908, vol. III, p. 91. GARCÍA CHICO, Esteban. «Los Bolduque, escultores». *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, 1936-1939, t. 5, p. 37. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista». *Archivo Hispalense*, 1944, t. II-III, pp. 41-55 y 79-113. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres». *Archivo Español de Arte*, 1970, t. 43, nº 172, pp. 375-384. URREA, Jesús. «Precisiones y nuevas obras de Pedro Bolduque». *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, 1975, nº. 41, pp. 663-668. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. «Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América». *Anuario de Estudios Americanos*, 1977, t. XXXIV, pp. 349-371. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. «Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla». *Archivo Hispalense*, 1978, nº 186, pp. 179-182. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. *El retablo del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Exma. Diputación de Sevilla, 1983, pp. 134-159. TORRE RUIZ, María Faustina: «Una probable obra de Roque Balduque».

quedan sombras en su biografía, y especialmente en relación con algunas obras que reclaman su autoría. Y eso precisamente es lo que sucede con el retablo de la Deposición de Cristo Muerto que se ubica en el altar mayor de la capilla del Santo Sepulcro de la colegiata de Osuna (FIG. 1), una obra de gran calidad, fechada a mediados del siglo XVI, y que le fue atribuida, con sólidos fundamentos estéticos, por el profesor Palomero Páramo.² Pues bien, hasta el día de hoy, no se había hallado documentación alguna que relacionase a Balduque con don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña, patrono de dicha capilla y que hizo de Osuna, en esos años, el centro político, espiritual y cultural de su estado. Una circunstancia que también se repite con otros artistas cuya presencia en Osuna se hace evidente, como, por ejemplo, Diego de Riaño en la planificación de la fábrica de la colegiata, que aún espera el documento que así lo ratifique.³ De hecho, esta falta de testimonio escrito no exime de veracidad a muchas de estas atribuciones, pues conocida es la demanda de obras a artistas sevillanos por parte de don Juan para concebir el magnífico conjunto renacentista de Osuna, cuyos ejemplos documentados más sobresalientes son los retablos y pinturas de Juan de Zamora, Hernando de Esturmio o Nicolás de León. Por ello, si estilísticamente el aludido retablo se adecua perfectamente al quehacer artístico de Balduque, sólo cabe esperar la documentación que así lo confirme, o que, al menos, ponga en relación al citado señor con el referido escultor. Y esto último es lo que nos ha sucedido investigando en los fondos notariales sevillanos, donde hemos localizado un encargo artístico que por primera vez une a ambos personajes y afianza, por tanto, la atribución del referido retablo, además de permitir vincular otras creaciones con el obrador del escultor flamenco.

Este documento reproduce el convenio firmado entre Balduque y don Juan Téllez Girón, representado por su criado Alonso Montero, el 28 de marzo de 1547.⁴ En él

Atrio: revista de historia del arte, 1992, nº 4, pp. 31-33. ALBARDONEDO FREIRE, Antonio: «Un crucero del taller de Roque Balduque, procedente del monasterio de San Isidoro del Campo en la colección del Museo Arqueológico de Sevilla». *Laboratorio de Arte*, 2006, nº 19, pp. 85-99. GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de arte de la escuela sevillana de los siglos XVI Y XVII» en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 20-28; RECIO MIR, Álvaro. «Plétoa escultórica en los retablos de Roque de Balduque», en *El Retablo sevillano desde su s orígenes a la actualidad*. Sevilla: Exma. Diputación de Sevilla, 2009, pp. 100-106; «Una visión de la escultura sevillana del Renacimiento a partir del género del retrato», en *La escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Granada: Arco Libros, 2010, pp. 117-134. ALBARDONEDO FREIRE, Antonio. «El Calvario del Cabildo Bajo de la Casa Consistorial de Sevilla: una obra atribuible a Roque de Balduque». *Laboratorio de Arte*, 2012, nº. 24, t. 2, pp. 795-804. RODA PEÑA, José. «Crucificados escultóricos sevillanos entre el Renacimiento y el primer naturalismo barroco», en *En torno al Réquiem de Tomás Luis de Victoria. Ensayos sobre arte, música y pensamiento*. Conferencias FeMÁS, Sevilla: ICAS, 2015, p. 55.

2. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. *El retablo del Renacimiento...*, ob. cit., pp. 134-159.

3. NIETO, Victor, MORALES, Alfredo, CHECA, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 140-142; MORÓN, María Fernanda. «Las empresas artísticas de los condes de Ureña». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2005, nº 7, pp. 24-29.

4. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla (AHPSe. SPNSe). Legajo 6704, oficio 11, libro 1º de 1547, sin foliar.



FIG. 1. Retablo tabernáculo de la Deposición del Cristo en el Santo Sepulcro. Iglesia del Santo Sepulcro. Colegiata de Osuna. Roque de Balduque. Hacia 1550-1550. (Fotografía del autor).

se concretaba la hechura de dos retablos en forma de tabernáculo, al romano, que debían cobijar a su vez dos historias pasionistas, concretamente una Crucifixión y una Flagelación, cuyas figuras habían de ser de *relieve entero*, término que claramente alude en la época al bulto redondo. Unos retablos que se presentaban en dos papeles dibujados y eran de dimensiones diferentes. El primero sería el más grande, con una anchura de 9 palmos (1,87 m), 12,5 palmos de altura (2,6 m), y las figuras de 6 palmos (1,25 m). El de la Flagelación, compuesto por Jesús atado a la columna y dos sayones a ambos lados flagelándolo, tendría una anchura de 6 palmos (1,25 m), una altura 9 palmos (1,87 m) y las figuras serían iguales a las del anterior retablo. Esta imaginería se labraría en madera de cedro, mientras que los retablos en castaño. El precio total establecido estaba valorado en 26.750 maravedíes, de los cuales, un primer tercio se le entregaba en el momento de la firma de este concierto, el segundo pago cuando estuviesen las dos tercias partes acabadas, y finalmente el resto tras su terminación para ser recogidos en la casa del escultor. Los plazos de entrega establecidos eran diferentes: el retablo de la Flagelación para finales de mayo de este mismo año y el de la Crucifixión tres meses después, para agosto de 1547. Entre las diferentes disposiciones contractuales del concierto en caso de incumplimiento por ambas partes, destacaban los 50.000

maravedíes que se comprometía el comitente a pagar al escultor en caso de romper con lo acordado, y la disposición del flamenco a hacer la obra a su costa con otro escultor si no se ajustaba a lo convenido, poniendo además como aval y fiador a su amigo y afamado platero Juan Ruiz el Vandalino, aquel a quien Juan de Arfe atribuyó la verdadera entrada del Renacimiento en la platería andaluza.⁵

Si finalmente estas obras se llegaron a realizar y a entregar al referido conde de Ureña, no se especifica en el documento, aunque tampoco nada nos hace sospechar lo contrario, pues no existe en el contrato notarial referencia a su anulación. Por lo tanto, si el convenio llegó a buen término, se trataría de retablos muy tempranos dentro de la creatividad retablística de Balduque, coincidiendo con la contratación, en agosto del mismo año, del retablo mayor de la concatedral de Santa María de Cáceres, y documentalmente serían de los primeros ejemplos de la serie de tabernáculos que labró a partir de 1555.⁶ Pero, además, lo que más nos interesa, que es que por primera vez se pone en relación a la casa de Osuna con Balduque, lo que hace más verosímil si cabe la atribución del retablo del Santo Sepulcro, pues manifiesta unas características muy similares a estos contratados: un *relieve entero* dentro de un tabernáculo a la romana, coincidiendo también en el tiempo con el proceso constructivo y decorativo de la capilla funeraria, llevado a cabo entre los años 1545 y 1555.⁷ No obstante, lo interesante sería poder indagar sobre si aún se conservan estas obras, en cuyo camino a su identificación se nos impone una gran dificultad, pues en el documento no se dice nada sobre el destino de ambos retablos.

No obstante, la falta de referencia al lugar donde iban a ser ubicados los retablos de la Crucifixión y de la Flagelación aquí descritos, no es un escollo insalvable si tenemos en cuenta una serie de cuestiones históricas en relación a don Juan y su patrocinio artístico. El IV conde de Ureña tuvo una importante actividad de mecenazgo en todo su estado. Hombre de piedad innegable, desde el mismo momento en que se convirtió en titular de su señorío, su empeño fue el de fomentar la religiosidad de sus súbditos, promocionando numerosas fundaciones religiosas y la reedificación de las antiguas parroquias de la mayor parte de sus poblaciones, entre las que destacaban Morón de la Frontera, Archidona, Olvera y la Puebla de Cazalla, entre otras menores de esta área geográfica del centro de Andalucía.⁸ No obstante, Osuna, la capital y sede de sus dominios, tuvo un tratamiento especial por parte del conde. Lo convirtió en el centro religioso y cultural de su estado, erigiendo su iglesia colegial, fundando su universidad

5. Sobre Juan Ruiz El Vandalino ver CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Tabacalera, 1992, p. 382. SANZ, María Jesús. *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba: Cajasur, 2000, pp. 72-90.

6. PALOMERO, Jesús. *El retablo sevillano...*, ob. cit., pp. 133-134.

7. RODRÍGUEZ-BUZÓN, Manuel. *La Colegiata de Osuna*. Sevilla: Exma. Diputación de Sevilla, 1982, pp. 104-105.

8. MIURA ANDRADES, José María. «Las órdenes religiosas en Osuna y su entorno hasta fines del siglo XVI», en *Osuna entre los tiempos medievales...*, ob. cit., pp. 337-361.

y abriendo numerosos conventos.⁹ Pues bien, por esta razón, lo más lógico sería pensar en algún templo de Osuna como destino de estos retablos, cuanto más existía un condicionante que determinó la historia de unión y relación de los Girones con la mayor parte de las fundaciones religiosas ursaonenses. Desde finales del siglo XV tenían la prerrogativa de recepción de las dos tercias partes de los diezmos eclesiásticos de la población, quedando el resto en manos del arzobispado y cabildo catedralicio hispalense, una situación que comprometía a los condes de Ureña, los futuros duques de Osuna, a correr con el mantenimiento de la parroquia mayor de esta población, la colegiata.¹⁰ Por lo tanto, no es de extrañar que la mayor parte de los encargos conocidos de esta época en los que está presente don Juan Téllez Girón, sean para fomentar el ajuar de su templo mayor, o de sus fundaciones privativas, caso del Santo Sepulcro y la universidad, o los primeros cenobios abiertos en la villa. Entre los ejemplos documentados del compromiso con el adorno de la iglesia colegial se encuentra el retablo de la capilla sacramental que la casa condal encargó a Juan de Zamora en 1533, o la financiación del retablo mayor de la capilla universitaria, obra encomendada a Nicolás de León y Hernando de Esturmio en el mismo año que hacía lo propio con Balduque.¹¹ Por ello, el destino de los retablos creemos pudo ser alguna de las capillas del templo mayor, de la propia iglesia del Santo Sepulcro, o de alguno de los conventos fundados y construidos con anterioridad a 1547, como fueron el de Santo Domingo, en 1531, y el antiguo monasterio franciscano de la Madre de Dios, en 1534, en los que los condes mantuvieron su patronazgo sobre sus capillas mayores y dotaron a los mismos de ricos ajuares.¹² Sin embargo, a esta búsqueda deductiva se une la problemática del paso del tiempo y de la dispersión de mucho del patrimonio de estos templos, por los conocidos avatares históricos que afectaron, especialmente, a estas instituciones monásticas, como el referido convento franciscano de Madre de Dios, que en la actualidad no existe y sus bienes muebles se encuentran repartidos en diferentes iglesias ursaonenses y sevillanas.¹³ A pesar de ello, en esta búsqueda hemos podido comprobar la existencia de una

9. Sobre estas fundaciones de don Juan consultar: ARIZA, Arcadio. *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón IV Conde de Ureña, Osuna*, 1890. MORÓN, María Fernanda. «Las empresas artísticas de los Condes de Ureña», ob. cit., pp. 24-29.

10. SÁNCHEZ HERRERO, José. «Osuna. La villa y su gobierno ducal. La Iglesia y la religiosidad 1695-1739», en *Osuna entre los tiempos medievales...*, ob. cit., pp. 363-364.

11. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Oficina de la Andalucía Moderna, 1908, t. III, pp. 305-306; HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo VI, Sevilla: Laboratorio de Arte, 1933, pp. 102-103.

12. Tras ese año se comienzan a levantar los conventos de San Agustín en 1548 y franciscanos recoletos y mínimos al siguiente año, además de otras fundaciones que se llevaron a cabo hasta la muerte de don Juan en 1561. MIURA ANDRADES, José María: «Las órdenes religiosas en Osuna y su entorno hasta fines del siglo XVI», en *Osuna entre los tiempos medievales y Modernos...*, ob. cit., pp. 337-361.

13. LUENGO, Pedro. «La iglesia del convento de Madre de Dios de Osuna». *Archivo Hispalense*, 2010, XCIII, n.º. 282-284, pp. 487-498; ROMERO TORRES, José Luis, MORENO DE SOTO, Pedro J. *Martínez Montañés y Osuna*. Osuna: Patronato de Arte, 2011, pp. 89-93.

serie de esculturas que podrían adecuarse al referido encargo y que pertenecieron a las instituciones eclesiásticas mencionadas, de cuyo análisis se deducirá su adjudicación o no al quehacer artístico de Balduque.

De hecho, en la actual parroquia de Santo Domingo, antiguo monasterio de la orden dominica, se conserva una imagen de Jesús Flagelado que procedía del extinto cenobio franciscano antes mencionado, y que desde hace algunos años se viene atribuyendo a Roque de Balduque (FIG. 2).¹⁴ Como bien argumentó el profesor Gómez Piñol, el artificio de su forzada postura frontal, apoyado en una alta columna, y el patetismo goticista de la cabeza mirando hacia las alturas, mostrando un expresionismo de cierto recuerdo castellano, coincide con otros flagelados documentados de Balduque, como son los que aparecen en los retablos mayores de la concatedral de Cáceres y de la parroquia de Santa María la Coronada de Medina Sidonia, lo cual determina con fundamento la posible paternidad de esta obra.¹⁵ Un rostro (FIG. 3), que además se asemeja también al del Cristo muerto del retablo mayor de la iglesia del Santo Sepulcro ursaonense, lo que viene a reafirmar la atribución del mismo.

Por lo tanto, si tenemos en cuenta la argumentación anterior sobre el posible destino de los retablos concertados en 1547, entre los que se encontraba el convento franciscano, y la medida académica de la escultura, de 1,30 m, que se acerca a los 6 palmos del documento, cabe la posibilidad que se trate de la obra que buscamos. Y si bien hoy día aparece sola y exenta, un valor que singulariza el profesor Gómez Piñol, aludiendo al concepto de contemplación devota establecido en la época, más bien parece ser producto de su descontextualización en un templo al que llegó en la década de 1940.¹⁶ Y es que, en su origen, podría haber presidido el retablo encargado a Balduque, pues en el mismo documento se dice que las figuras debían ser de «relieve entero», esto es de bulto redondo, enmarcado el Cristo por sus dos verdugos, tal y como sucede en Cáceres y Medina Sidonia, posiblemente con un fondo arquitectónico, todo ello inspirado en estampas comunes en la época como la del alemán Martín Schongauer.

Con respecto al otro retablo concertado en 1547, el de la Crucifixión, entre las obras de posible adscripción a Balduque también hemos hallado un conjunto escultórico que se podría acercar a la somera descripción dada en el documento (FIG. 4). Se localiza concretamente en la sacristía de la iglesia del Santo Sepulcro, aunque igualmente descontextualizado, sobre una cómoda, y faltándole la originaria estructura arquitectónica, de la que tan sólo resta una sencilla predela. Sobre la misma, se levanta el trío de figuras del Calvario: la Dolorosa y San Juan, esculturas ahuecadas, que en origen

14. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, «Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas...», ob. cit., pp. 20-28. Una atribución refrendada por RECIO MIR, Álvaro. «Una visión de la Escultura Sevillana del Renacimiento...», ob. cit., p. 124.

15. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, «Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas...», ob. cit., pp. 20-28.

16. ROMERO TORRES, José Luis, MORENO DE SOTO, Pedro J. *Martínez Montañés...*, ob. cit., p. 93.



FIG. 2. Cristo atado a la columna. Iglesia de Santo Domingo. Roque de Balduque. 1547. (Fotografía del autor).



FIG. 3. Detalle del rostro del Cristo atado a la columna. Iglesia de Santo Domingo. Roque de Balduque. 1547. (Fotografía del autor).

estarían adheridas a un panel trasero, enmarcando al Crucificado, en este caso exento, clavado en una cruz de brazos rectos sobre un *podium* con labores platerescas, entre dos trozos de montículo rocoso donde aparecen los restos óseos alusivos a la tumba de Adán. Perfectamente podría tratarse del «*Crucifiamiento de Nuestro Señor Jesucristo con sus figuras*» del que habla el contrato, y además también las medidas se acercan a las demandadas, con unas imágenes que rondan el 1,20 m de altura, y una anchura de la predela que mide 1,80 m. Sin embargo, y a pesar de estas pruebas que podrían afianzar su relación con el retablo que estudiamos –pues evidentemente se trata de una obra de los años centrales del siglo XVI–, si analizamos los rasgos formales y estéticos de las figuras, no existen similitudes claras con los ejemplares conservados del taller del flamenco, especialmente con los coetáneos de Cáceres, Medina Sidonia y Alcalá del Río.¹⁷

17. RODA PEÑA, José. «Crucificados escultóricos sevillanos entre el Renacimiento y el primer naturalismo barroco», ob. cit., p. 55.



Fig. 4. Calvario. Sacristía de la Iglesia del Santo Sepulcro. Colegiata de Osuna. ¿Roque de Balduque?. ¿1547?. (Fotografía Pedro Jaime Moreno de Soto).



FIG. 5. Rostro del Crucificado del Calvario. Sacristía de la Iglesia del Santo Sepulcro. Colegiata de Osuna. ¿Roque de Balduque?. ¿1547?. (Fotografía Pedro Jaime Moreno de Soto).

El Crucificado ursaeonense se adecua al naturalismo idealizado del Renacimiento sevillano, de un modelado equilibrado y armónico, que lo aparta del prototipo de Balduque, el cual carga a estas imágenes de una mayor tensión corporal, especialmente describiendo unas angulosas extremidades, de recuerdo goticista, que aquí no aparecen. No obstante, su cabeza (FIG. 5) sí se acerca más al modelo de Balduque, ciertamente vigorosa, con largos y compactos mechones que dejan visible la oreja izquierda, y un rostro donde se advierte ese patetismo expresionista castellano, en su boca entreabierta y ojos hinchados. Tampoco se aparta del esquema del flamenco la resolución del paño de pureza, a manera de ancha banda plegada, aunque ha perdido el cabo lateral, y a pesar de no ser habitual que aparezca tallada la corona de espinas, existen algunas atribuciones al maestro que sí la llevan de la manera en que aquí está resuelta.¹⁸ Por lo tanto, si bien en el tratamiento corporal se muestra más avanzado, los últimos elementos señalados están en la órbita del escultor flamenco.

Algo parecido sucede con las imágenes de María y San Juan, que se apartan de los tipos a que nos tiene acostumbrado, de aptitudes más teatrales y expresionistas,

18. Hablamos concretamente del antiguo Cristo de la Sangre de Villamanrique y del Cristo de la Piedad de la parroquia de Santa Ana de Triana en Sevilla. *Ibidem*, p. 55.

aunque reproducen formas típicas del momento, recordando los modelos nórdicos y castellanos de mediados del siglo XVI, que también inspiraron al maestro flamenco. La Virgen en una actitud muy comedida, con sus manos orantes sobre el pecho recogiendo su manto plegado, y con un ligero quiebro en sus piernas, no muestra el arrebatado expresivo lleno de dolor en su rostro y en su postura de las imágenes marianas del retablo de Cáceres o del Calvario de Alcalá del Río. No obstante, el estofado del manto, a base de grandes florones, recuerda a otros empleados en la obra de Balduque, como el que presenta la Dolorosa y el San Juan del retablo del Cristo de los Martirios de la parroquia de Santa María de Carmona.¹⁹

Por su parte, San Juan sí expresa mayor piedad, especialmente en el giro de su cabeza mirando hacia Cristo, con su boca entreabierta y sus ojos llenos de dolor, llevándose además su mano hacia el pecho, en un gesto de cierto dramatismo, y portando con la otra el libro de su Evangelio dentro de su iconografía tradicional. Y si bien no recrea esos exagerados movimientos de brazos de los calvarios referidos, sino que presenta una postura mucho más envarada, el referido quiebro de su rostro y su llanto contenido son señales propias del seguimiento de los modelos castellanos, y que, en definitiva, también resultan comunes en la obra de Balduque, como se ven en el San Juan de la referida Deposición de Cristo Muerto del Santo Sepulcro de Osuna.

Ante esta situación, se nos plantean algunas posibilidades sobre la autoría de esta obra relacionada con este documento y por lo tanto con Balduque. La primera puede ser bastante verosímil, y es que fuese una obra de taller, donde tuviesen una participación muy activa sus oficiales, interpretando modelos del maestro. En este sentido, este tipo de actuaciones no eran extrañas en la época, especialmente con un encargo que debía ser entregado en agosto, momento en el que Balduque concertaba, concretamente el 22 de ese mismo mes junto a Diego Guillén Ferrant, el retablo mayor de la concatedral de Santa María de Cáceres. Y también por esta misma causa, podría haberse dado otra posibilidad, que es la del traspaso de esta obra a otro escultor ante la imposibilidad de cumplir los plazos. Ambas hipótesis explicarían las diferencias analizadas con respecto a los calvarios documentados de Balduque, aunque, bien es verdad, son difíciles de verificar ante la falta de apoyo documental.

Por ello, si bien no podemos asegurar con total rotundidad la vinculación de este Calvario con Balduque, de lo que no tenemos dudas es de la paternidad del Flagelado, posiblemente el único resto del retablo encargado de 1547, y que sería la prueba material documentada de una relación entre don Juan Téllez Girón y Roque de Balduque, la cual tuvo su momento culminante en la ejecución del bellissimo retablo mayor de la capilla del Santo Sepulcro, que probablemente labrara algunos años más tarde, tras su regreso de Cáceres, quizás coincidiendo con la ejecución de los retablos laterales que acogieron las pinturas de Hernando de Esturmio y Gerard Witwel de Utrecht,

19. RECIO MIR, Álvaro. «Plétora escultórica en los retablos de Roque de Balduque», *ob. cit.*, pp. 159-160.

encargados el entallador Bartolomé de Ortega en 1551.²⁰ Habrá que esperar por tanto a la aparición de nueva documentación para que todo este argumento pueda ser definitivamente ratificado.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1547, marzo, 28

**Conveniencia de dos retablos por el IV conde de Ureña a Roque de Balduque.
Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla.
Legajo 6704, oficio 11, libro 1º 1547, sin foliar.**

Conveniencia de dos retablos (al margen)

Sepan quantos esta carta vieren como yo roque de baldux flamenco entallador que soy de esta ciudad de Sevilla en la collación de la magdalena otorgo e conozco que soy convenido e concertado con el ilmo señor conde de ureña que esta ausente e con vos alonso montero criado del señor conde en su nombre que esta ausente en tal manera que yo sea obligado e me obligo de vos facer e labrar e dar fechas e acabadas en toda perfección dos historias la una de un crucificamiento de nuestro señor jesucristo con sus figuras e la obra de nuestro señor jesucristo como esta en la columna con dos sayones a los lados las cuales dichas dos historias he de hacer metidas en sus tabernáculos labrados al romano e de relieve entero las figuras conforme a los dibujos que estan fechos e dibujados en dos papeles que quedan en poder de vos el dicho alonso montero firmados al pie de sus nombres como los susodichos la cual dicha historia del crucificamiento a de llevar de ancho nueve palmos e las figuras de seis palmos cada una y de alto doce palmos e medio e sin el fronteficio e la dicha historia de la columna de seis palmos en ancho e las figuras de seis palmos cada una e de alto nueve palmos e las figuras e ambas historias an de ser de madera de cedro e las ornamentaciones de madera de castaño las cuales dichas obras e cada una de ellas tengo de dar bien hechas e acabadas conforma a las dichas muestras e según dictado y vista de oficiales que de ellos sepan en esta manera las dichas historia del señor de la columna en fin del mes de mayo e la historia del crucificamiento en final del mes de agosto luego y todo este año de mil quinientos e quarenta y siete años e las de hechas y acabadas en los plazos puestos en casa de mi el dicho roque de baldux pena que se la saquen e lleven e que por razón de las manos e maderas e de todo lo demas he de poner me de e pague el dicho señor conde e vos el dicho alonso montero su criado veinte e seis mil e setecientos e cincuenta maravedíes (...) la tercia parte de ellos me lo entrega al presente los cuales me aveis dado entregado para que empiece a hacer la obra y es en mi poder de que soy e me otorgo de vos por bien contento e entregado a mi voluntad (...) e la otra tercia parte me a ver e de dar quando esten fechas las dos tercias partes de toda la dicha obra y la otra tercia restantes me aveis de toda la obra fecha y acabada de toda la perfección la dicha obra y en esta manera e segund dicho es prometo e me obligo de no dexar de facer e acabar la dicha obra bien cumplidamente según el susodicho

20. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J., «Patrocinio y mecenazgo de don Juan Tellez Girón, IV conde de Ureña, en Osuna», *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, Murcia: Universidad, 2009, s. p.

declara e vos el dicho al^o montero en lo dicho que no la dieseis de recibir siendo de la forma y manera que son en los dichos debuxos esta traçado sopena de cinquenta mil maravedies de esta moneda que se agora usa que la parte de nos insolodium y parte a la otra de nos obrero que por ello esta bien e lo uviere por firme so montadas las costas que sobre ello se le recisbieren e demas que si a los dichos plazos e a cada uno de ellos no tuviere acabadas las dichas dos historias en la manera que dicha es que vos el dicho alonso montero (...) podais mandar e hacer otras dos historia de los susodichos a mi costa a los mejores precios que vos concertaredes e por lo que asi costaren me ejecuteis a me parte tambien y en el fiador que de quien sera declarado e quien quanto a lo que os oviere costado de labra seais vos el dicho alonso montero creydo por un juramento e solo el dicho vuestro juramento me podais ejecutar sin otra provanza diligencia alguna aunque de derecho se requiera e para que mas cierto e seguro seais que fare e cumplire todo lo susodicho según que de suso se declara vos doy conmigo por mi fiador a juan ruiz platero vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de santa maría e yo el dicho juan ruiz que a todo lo que dicho es presente soy otorgo e conozco que salgo e me constituyo por fiador del dicho roque de baldux e me obligo en tal manera que fara e cumplira e pagara asi lo que asi dicho es e de sus rentas obligados bien e cumplidamente sin falta dicha alguna y sino lo ficiere e pagare que yo como su fiador e juntamente con el demancomun e a vos el uno e cada uno de nos por el todo renunciando a la autentica presente de fideusoria y el beneficio de la revision e todas las otras leyes e fueros e derechos que fecho e hablan en razon de la mancomunidad e fianzas como en ellas se contiene lo dare e pagare todo al dicho señor conde e a vos el dicho alonso montero en su nombre luego que lo tal pareciere sin pleito ni dilecion alguna e yo el dicho alonso montero que a todo lo que dicho es presente e si do e soy en nombre del dicho conde mi señor otorgo e conozco que recibo (...) con los otorgamientos en ella contenidos e por esta presente carta prometo e me obligo que haciendo e cumplimiento vos el dicho (...) en la dicha obra vos la e de pagar el resto de los dichos maravedies en los dichos plazos e cumplir aver por firme todo cuanto en esta carta dice e bajo so la dicha pena en ser cumplida (... fórmulas...) fecha la carta estando en el oficio de mi el escribano publico susoescripto que es en la plaça de san francisco lunes veinte e ocho dias del mes de março año del nacimiento del salvador jesucristo de mil e quinientos e quarenta e siete años e los dichos roque de balduque e juan ruiz e alonso montero otorgantes lo firmaron de sus nombres testigos que fueron presentes juan gutierrez e lorenzo de montes escribanos de Sevilla.

Francisco Romano escribano público de Sevilla, Alonso Montero, Roque de Baldux, Juan Ruiz, Juan Gutierrez, escribano de Sevilla y Lorenzo de Montes, escribano de Sevilla (firmas y rúbricas).