

Acervo escultórico emigrado. Sobre algunas esculturas del Sagrario de Málaga y la obra de Juan Sáez de Torrecilla *

Emigrated Sculptural Heritage. On Some Sculptures in the 'Sagrario' of Málaga and the Work of Juan Sáez de Torrecilla

RAMÓN PÉREZ DE CASTRO

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. Plaza del Campus Universitario, s/n. 47011 Valladolid

ramon.perez@uva.es

ORCID: 0000-0002-5813-9094

Recibido: 17/01/2021. Aceptado: 24/09/2021

Cómo citar: Pérez de Castro, Ramón: "Acervo escultórico emigrado. Sobre algunas esculturas del Sagrario de Málaga y la obra de Juan Sáez de Torrecilla", *BSAA arte*, 87 (2021): 115-154.

Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.115-154>

Resumen: En 1945 se reabrió al culto la parroquia de Santa María del Sagrario de Málaga después de una completa restauración. En ella se instalaron varios retablos y esculturas procedentes de Becerril de Campos (Palencia). Este trabajo estudia aquellas obras emigradas, identifica su origen y analiza su contexto de creación, con especial atención a las tallas y tipologías relacionadas con Juan Sáez de Torrecilla. Gracias a ellas puede entenderse mejor el híbrido e interesante ambiente escultórico palentino en el tránsito entre los siglos XVI y XVII.

Palabras clave: Málaga; Becerril de Campos; escultura castellana; Contrarreforma; Juan Sáez de Torrecilla; Guglielmo della Porta.

Abstract: The parish of Santa María del Sagrario of Málaga reopened for cult in 1945, after its complete restoration. Inside it, several altarpieces and sculptures from Becerril de Campos (Palencia) were installed. This article studies those displaced works by identifying their origin and

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Recepción y proyección artísticas en Castilla y León (siglos XIII-XX). Su fortuna y su valor patrimonial" (VA061G19), financiado por la Junta de Castilla y León dentro del GIR *IDINTAR* de la Universidad de Valladolid. Agradecemos la colaboración y facilidades prestadas por los Delegados Diocesanos de Patrimonio de las Diócesis de Málaga (en la persona de D. Gonzalo Otalecu) y Palencia (D. José Luis Calvo Calleja). Igualmente, las más que atentas sugerencias del Profesor Sergio Ramírez González, de la UMA, así como a Pablo F. Amador Marrero y M.^a Eugenia Díaz-Empananza, quienes hicieron posible el ansiado encuentro.

analysing the context of their production, paying special attention to the images and typologies related to Juan Sáez de Torrecilla. Through these works, it is possible to obtain a better understanding of the hybrid and interesting Palencia sculptural landscape between the 16th and 17th centuries.

Keywords: Málaga; Becerril de Campos; Castilian sculpture; Counter-Reformation; Juan Sáez de Torrecilla; Guglielmo della Porta.

“Ya tiene Andalucía el Arte Castellano en Málaga” (“Consagración...”, 1945, p. 627)

INTRODUCCIÓN

Inmersos en un momento de reivindicación de un paisaje rural cada vez más despoblado surge inevitablemente para el historiador del arte la pregunta de cuál será el destino de tantos bienes patrimoniales que conforman el ingente acervo artístico que, amasado y decantado a lo largo del tiempo, aún conservan los núcleos rurales de nuestra región.

En esta pregunta, lanzada hacia un futuro incierto (aunque la expresión sea en sí mismo redundante) pocas veces se acude a la memoria. Sin embargo el proceso que vivimos está inmerso en un camino que lleva tras de sí muchas décadas de trayectoria.

Este trabajo pretende volver a reunir virtualmente algunas obras artísticas palentinas emigradas y conservadas en la iglesia del Sagrario de Málaga – concretamente los muy desconocidos retablos laterales– con su propia historia, desdibujando los cientos de kilómetros que las han separado desde los años 40 del siglo XX. Rehacer su contexto de creación, formular su correcta asignación y aportar los datos que sobre ellas poseemos ayudará a perfilar mejor el ambiente escultórico palentino en el quicial del siglo XVII intramuros y a revalorizarlas extramuros como un pedazo de Tierra de Campos a orillas del Mediterráneo.

1. CRÓNICA DE UN TRASLADO

Tras los sucesos, incendios y saqueos de 1931 y, especialmente, los acontecimientos vividos durante el primer año de la Guerra Civil, con una catedral convertida en albergue de refugiados, a partir de 1937 se abrió un proceso restaurador que, con tintes de reconciliación, terminaría teniendo un importante aporte artístico castellano.

La intención de dotar a algunos espacios desolados de un patrimonio mueble a la altura contó con la ayuda de instituciones públicas y privadas, donaciones particulares, bienhechores y el incansable trabajo de algunas personalidades que supieron sacar provecho de un contexto favorable.

En el verano de 1943 el sacerdote Francisco Sola Avilés, párroco del Sagrario malagueño, giró una visita a Palencia. No sabemos los motivos de su viaje pero cabe recordar la presencia en Málaga de algunos palentinos que pudieron servir como nexo, caso de Francisco Vighi, así como las relaciones que entre el clero pudieran haberse establecido durante el episcopado del recientemente canonizado Manuel González García (1935-1940) –el *Apóstol de los sagrarios abandonados*–, quien antes había ocupado la sede malagueña (1920-1935). Casual, fortuita o no, en este viaje Sola tuvo la oportunidad de admirar:

con piadosa envidia la riqueza y opulencia de retablos y ornamentación de aquellas vetustas iglesias castellanas, muchas veces en ruina, comenzó a indagar si por aquellos pueblos pudiera encontrar siquiera unas migajas desprendidas de aquella mesa tan ricamente abastecida.¹

La historia que sigue a continuación ha sido contada en líneas generales.² Sola se desplazó a Becerril de Campos y vio sus iglesias,³ desplegándose ante él un ingente catálogo artístico del que eligió los dos retablos mayores de San Pelayo y San Pedro y tres colaterales de esta última parroquia, “medio desvencijados, guarida de avechuchos y alimañas y en peligro de inminente destrucción por hallarse casi a la intemperie”.⁴

El malagueño, tras tomar unas fotografías (fig. 1), inició los trámites con el párroco y el vicario capitular D. Victoriano Barón, con el fin de obtener “a un precio equitativo y razonable dichos retablos, tan codiciados y solicitados por muchos”.

La diócesis palentina, tras casi tres años en sede vacante, esperaba la llegada del nuevo obispo, Javier Lauzurica y Torralba, que no se produciría hasta el 20 de noviembre. No sabemos si para entonces el acuerdo ya estaba cerrado y a cuanto ascendió la transacción, que hubo de registrarse en documentación a la

¹ “Consagración...” (1945): 627.

² Al respecto ver el esclarecedor trabajo de Ramírez González (2003). Las citas textuales proceden de “Consagración...” (1945), fuente empleada igualmente por Ramírez. Posteriormente, Sauret Guerrero (2003): 253, y para otros espacios de la catedral Ramírez González (2004). Sobre algunas obras también importadas que contribuyeron al exorno de la catedral, como el retablo procedente de Plasencia ver Urrea Fernández (2010).

³ La crónica del *Boletín Oficial del Obispado de Málaga* habla de siete templos; “Consagración...” (1945): 627. Becerril tuvo siete parroquias en la Edad Moderna (Santa Eugenia, Santa María de la Antigua, San Pedro, San Martín, San Miguel, San Pelayo y San Juan) de las cuales subsistían las seis primeras, pues la de San Juan desapareció en un incendio en 1770 y sus efectos fueron agregados a la de San Pedro. El séptimo templo que visitó pudiera ser la ermita de los Nazarenos. No obstante, para 1943 eran las de Santa Eugenia y Santa María las que reunían a la feligresía de la villa, desde 1917 unidas en la de Santa Eugenia.

⁴ A modo de síntesis, entre las escasas obras generales sobre el patrimonio de Becerril de Campos destacamos Redondo Aguayo (1953) y Martínez (1996).

que no hemos tenido acceso. En toda la tramitación, además del Vicario hubo de intervenir el sacerdote Ramón Revilla Vielva, autor de buena parte del *Catálogo Monumental*, miembro y secretario de la Comisión Provincial de Monumentos (institución que parece aletargada al menos documentalente entre 1942 y 1946)⁵ y cuyo papel como perito en la enajenación del patrimonio artístico diocesano y su relación con el anticuario Arcadio Torres va siendo mejor conocida.⁶

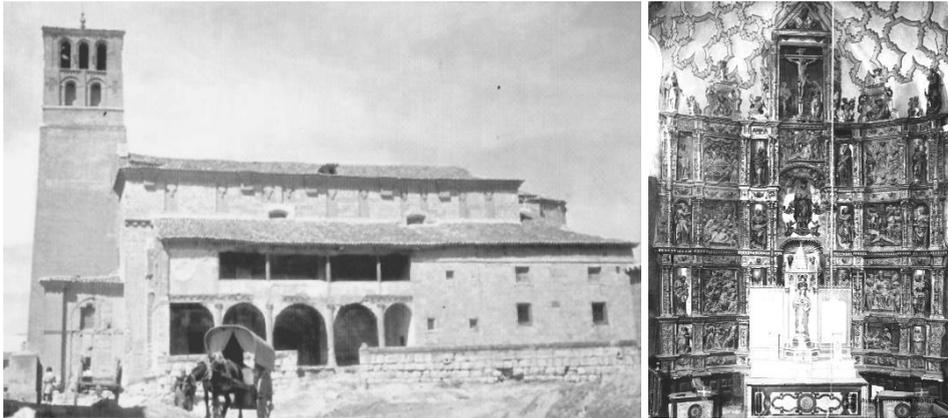


Fig. 1. Exterior e interior de la iglesia parroquial de San Pedro de Becerril de Campos, con el retablo mayor antes de su traslado. Foto (interior): Moreno, Archivo Municipal de Málaga

Siendo esta la operación más enjundiosa –o mejor, voluminosa– que se llevó a cabo con el patrimonio becerrileño, no fue ni mucho menos la única. Sus imponentes templos fueron despojándose durante esa década y con relativa rapidez de buena parte de su legado artístico: el retablo de San Miguel salió al mismo tiempo que los de Málaga (1943) con dirección a Venta de Baños, adquirido por la empresa azucarera Ebro para instalarlo en la parroquial de su nueva barriada;⁷ los de San Martín se dispersaron fundamentalmente en Madrid; Becerril recibió la frecuente visita de anticuarios y coleccionistas y sus obras

⁵ Sancho Campo (1998): 41. Tras la marcha de Navarro García y tras dos décadas de participación de Revilla Vielva en la Comisión, es nombrado en 1946 secretario de la misma y presidente el entonces obispo Lauzurica. Sorprende la mínima referencia que en el tomo correspondiente del *Catálogo Monumental* publicado ese año se hizo de las iglesias de San Pedro y de San Pelayo de Becerril; más todavía cuando se citan las obras como existentes aún en sus templos. Nadie corrigió el error. Solo en el pie de foto que acompaña la vista del retablo de San Pedro se consigna “trasladado a Málaga”; Navarro García (1946): 31-33 y lám. 43.

⁶ Martínez Ruiz (2010): especialmente 225-226; (2011): 154-156, quien señala que Ramón Revilla perpetuaba de esta forma el *modus* practicado desde décadas atrás por su tío Matías Vielva Ramos, canónigo, presidente de la Comisión y tasador habitual. Al respecto, ver el reciente estudio de Martínez Ruiz (2021).

⁷ Por fortuna, tras el cierre del templo, el retablo ha vuelto a Becerril y se ha instalado en el museo parroquial de Santa María.

pasaron a integrar las colecciones Godia, Marés o Adanero y finalmente llegaron a algunos museos nacionales e internacionales. Algunas obras pasaron al Museo Diocesano y al obispado, y muchos zócalos de azulejería se reutilizaron en construcciones contemporáneas de la capital. Otras simplemente se perdieron. Con mayor o menor flujo, la sangría siguió durante décadas –robos incluidos– hasta los años 80 y sus ecos aún se rastrean periódicamente en las subastas de arte.⁸ Paradójicamente, las reformas que en los templos pudieron hacerse con el montante de tantas ventas no impidieron la ruina total o parcial de todos y cada uno de sus edificios, incluidos los que seguían abiertos al culto. El patrimonio mueble fue desalojado progresivamente y reunido sin orden ni concierto en la parroquia de Santa Eugenia y en la ermita de los Nazarenos. A causa de la ruina de esta última –aún nos recordaba en una de tantas conversaciones uno de sus últimos párrocos– las esculturas de Alejo de Vahía, algunas tablas y otros objetos encontraron asilo provisional en viviendas particulares.

Por desgracia, lo acontecido en Becerril no fue una excepción sino la confirmación de un enorme y generalizado desastre patrimonial que afectó a toda la región, incluida la propia catedral: retablos de Noreña, catedral de Santander, Nueva Montaña, Palacio de Saldañuela de Burgos, Santa Teresa de Madrid, Museo Marés... Solo con levantar la vista a izquierda (Paredes de Nava) y derecha (Villaumbrales) ya tenemos una muestra bien elocuente de lo acontecido, quizá solo silenciado por el tiempo y a –a pesar de todo– la deslumbrante riqueza artística que aún conservan esas localidades.

Volviendo al tema que nos atañe, los retablos de Becerril fueron desmontados y enviados por ferrocarril en dirección a Málaga. En todo el proceso así como en su restauración participó el escultor José Navas Parejo, quien ultimó la instalación en 1945.⁹

⁸ Por ejemplo, es lo que ocurrió con el bello relieve de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* retirado de una subasta en Bilbao en 2013 y que hoy puede contemplarse reintegrado en su conjunto en el citado museo parroquial.

⁹ El retablo de San Pelayo se colocó en una de las capillas de la catedral y quedó inaugurado el Jueves Santo de 1945. El altar mayor del Sagrario fue bendecido el 24 de julio de ese año, celebrándose entonces la primera misa, a la que siguió otra de pontifical al día siguiente. Los retablos laterales del Sagrario se colocaron al mismo tiempo, “todos restaurados y flamantes como si acabaran de salir de las manos mágicas de sus autores”; v. “Consagración...” (1945): 628. Parte del proceso y de los resultados los conocemos a través de varias fotografías del Legado Temboursy depositadas en la Biblioteca Provincial Cánovas del Castillo de Málaga, que se pueden consultar online. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.malaga.es/mictemboursy/es/micrositios/inicio.cmd> (consultado el 2 de junio de 2021). El propio Juan Temboursy participó activamente en el proceso y tal vez llegó a ver los retablos en Becerril, pues “pudo investigar el erudito académico D. Juan Temboursy” (“Consagración...” [1945]: 629) que el retablo de San Pedro se terminó en 1595.

Lógicamente, son los dos retablos mayores becerrileños las máquinas que han recibido una mayor atención por parte de la historiografía¹⁰ y por ello –y por la falta de espacio– quedan fuera de nuestro objetivo en este momento. Solo queremos avisar que a pesar de su estilo, el sagrario del retablo de San Pedro no corresponde al resto del conjunto, pues fue una obra adquirida en el siglo XVIII a la parroquia de Fuentes de Valdepero.¹¹

Ahora cumple centrarnos en los otros tres retablos secundarios y algunas esculturas que les acompañaron desde Becerril hacia tierras malagueñas y sobre los que no existe prácticamente ninguna referencia.¹²

2. LOS RETABLOS LATERALES DE LA IGLESIA DEL SAGRARIO DE MÁLAGA

Tanto Redondo Aguayo como las fuentes andaluzas coinciden en que fueron cuatro los retablos procedentes de la iglesia de San Pedro de Becerril que se trasladaron a Málaga,¹³ de los cuales uno claramente identificado es el retablo mayor. Actualmente, en las paredes de la nave única se conservan otros seis de diversa procedencia. La *crónica* de la inauguración indica que el ubicado a los pies, junto a la pila bautismal, vino de Santo Domingo de Archidona y es prácticamente idéntico al que con el mismo origen se encontraba en el Arco del Cristo de la Alcazaba de Málaga.¹⁴

Siguiendo desde los pies, en el lado de la Epístola encontramos el altar del *Cristo Mutilado o de la Clemencia*,¹⁵ de factura moderna y diseñado por Francisco Palma Burgos (1948), que alberga la imagen del crucificado que subsistió del antiguo retablo mayor. El remate de aquel antiguo conjunto con la figura de *Dios Padre* también se encuentra en la misma nave.

¹⁰ Sin querer ser exhaustivos, señalamos para el de San Pedro: Portela Sandoval (1977): 164-166; Parrado del Olmo (1981): 94-97; Urrea Fernández (2012), quien aporta el resto de la bibliografía existente; y últimamente Parrado del Olmo (2017): 113-111. Para el de San Pelayo (fundamentalmente atentos a las pinturas sobre tabla del Maestro de Becerril): Angulo (1937); Mateo Gómez / Mateo Viñes (1999); Alcalde Martín (2001); Fiz Fuertes (2002). La amplia bibliografía existente por lo general no se ocupa del mueble y sus vicisitudes.

¹¹ El retablo de San Pedro poseyó un sagrario anterior realizado o muy transformado por José Díez de Mata y Tomás de Amusco en 1687. En 1732 se adquirió el que se conserva por 800 reales a la iglesia de Fuentes de Valdepero (donde estaría sin uso tras la construcción de un nuevo retablo mayor). Es una obra palentina de finales del tercer cuarto del siglo XVI y que armoniza perfectamente con el conjunto; Archivo Parroquial de Becerril de Campos (en lo sucesivo APBC), San Pedro, 2º fábrica, cuentas 1687, y 4º fábrica, cuentas 1732, s. f. En este último año también se arregló el retablo mayor y se compusieron algunas de sus cajas pues se estaban desmoronando.

¹² Por ejemplo, Camacho Martínez (dir.) (1997): 97-99.

¹³ Redondo Aguayo (1953): 177.

¹⁴ Tras la restauración de la Alcazaba fue devuelto a Archidona en 1986 y en él se aloja la imagen de la *Virgen de la Victoria* de la cofradía de la Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén.

¹⁵ Atribuida a Jerónimo Gómez de Hermosilla; al respecto Sánchez López (2000) o Lara Garcés (2015): 54-56.

El segundo retablo está dedicado al *Corazón de Jesús*. Aunque muy modificado, su cuerpo principal se identifica con el que observamos en dos fotografías de 1938 del archivo Temboursy y procede asimismo de Archidona.¹⁶ Es una obra del tercer cuarto del siglo XVII y conserva los lienzos originales de la *Asunción*, *Anunciación* y *Nacimiento*, así como sendos escudos con la cruz dominica.

El último de los retablos de este lado –el actual de *San José*–, procede de Becerril de Campos, como delata su diferenciado estilo.

Por este mismo motivo, denotan su procedencia castellana los dos retablos más próximos a la cabecera del lado del Evangelio, sin que sepamos la procedencia del tercero, que es en todo caso malagueña.

Si resulta fácil separar los retablos procedentes de Becerril casi a simple vista, intentar ensamblar cada uno de ellos con la documentación histórica palentina es una tarea compleja, casi detectivesca.

Antes de la ruina del templo, Redondo Aguayo señaló que únicamente existían en San Pedro los de la *Virgen del Rosario*, *de las Ánimas*, *de San Andrés* y *de San Simón*, sin dejar del todo claro si aún existía el de *Santa Bárbara*. El segundo de ellos no parece que fuera a Málaga pues lo formaba un gran lienzo de *Ánimas* y por tanto su fisonomía no concuerda con los que allí se conservan en la capital andaluza.¹⁷

De los procedentes de Becerril, el que resulta más difícil de identificar es el que estuvo dedicado a la *Virgen de Lourdes* (consta como tal ya en la inauguración de 1945) y desde 2017 ocupa la imagen de candelero de la *Virgen de la Divina Providencia* (fig. 2). Por su fisonomía, movimiento de planta, práctica ausencia de estípites y decoración tallada debe fecharse en torno a 1720-1730. Un elemento determinante sería esclarecer si la hornacina trilobulada del cuerpo principal corresponde al diseño original del conjunto pues se aprecian ciertas modificaciones en la talla y fundamentalmente en el dorado. De responder a un esquema original, pudiera tratarse del antiguo retablo del *Cristo del Desprecio*. Su estilo coincide con las fechas en que se realizó aquel retablo, que

¹⁶ Biblioteca Cánovas del Castillo de Málaga, Legado Temboursy, Archivo Fotográfico, sig. 773, lleva anotado que se trata de una de las capillas de la parroquia de Santa Ana. En otra instantánea semejante (sig. 733) se indica que se trataba de la ermita de la Virgen Gracia. La presencia junto al retablo de la urna procesional del yacente de la cofradía de la Soledad de Archidona vendría a señalar que se trata seguramente de la capilla que esta archicofradía poseía en la parroquia de Santa Ana.

¹⁷ El retablo de *Ánimas*, del que Redondo Aguayo (1953): 164 dice que fue dorado en 1733, realmente era un conjunto anterior, tallado en 1726. Que se trataba de una pintura lo indica una visita de 1799 en la que se ordenó borrar las pinturas indecentes que contenía “el lienzo de *Ánimas*”; APBC, San Pedro, 4ª fábrica, cuentas 1726 (donativo de 270 reales “para ayuda de hacer el retablo en esta iglesia intitulado de las ánimas”); APBC, San Pedro, 6ª fábrica, visita 1799. La cofradía de *Ánimas* existía ya en el siglo XVII y se conserva su regla de 1613; APBC, San Pedro, n.º 63, *Libro de la cofradía de Ánimas*, 1758-1837.

guarda grandes semejanzas con otras obras ejecutadas en el entorno por José Díez de Mata.¹⁸ De no ser así, se trataría seguramente del de *San Andrés* que cita Redondo, aunque no nos constan intervenciones de importancia en él desde comienzos del siglo XVII. Tal vez todo se deba a un cambio o movimiento de las imágenes en fechas contemporáneas y que dieron como resultado el conjunto que llegó a conocer el historiador becerrileño.



Fig. 2. *Antiguo retablo de la Virgen de Lourdes, hoy de la Virgen de la Divina Providencia.* Parroquia del Sagrario. Málaga (procedente de la iglesia de San Pedro de Becerril de Campos)

¹⁸ Ya existió en San Pedro de Becerril un altar dedicado al Santo Cristo al menos desde 1600 y su retablo se pintó en 1671. El auge de su devoción se debe al sacerdote José Rodríguez Alonso, quien en 1718 mostró sus deseos de hacer una capilla de cantería y altar “para adorno y decencia de la iglesia, bien y utilidad de los vecinos” en el mismo lugar que ocupaba, pero alargándola algo más. Este recinto se encontraba “entre los estribos del primer claro del atrio”, a continuación de la sacristía, y más adelante concreta que la capilla estaba “como se entra por la puerta principal de la parroquia a mano derecha”, correspondiendo por tanto con el arco conservado con decoraciones de yeso en el muro de la Epístola del segundo tramo. Hoy el espacio está completamente desvirtuado, pero se conserva su losa funeraria con la laconica inscripción “HIC IACET PVLVIS CINIS. NIHIL AÑO 1724”. En su testamento de 1722 (año de su construcción según el letrado que contenía, indica Redondo Aguayo [1953]: 164) y codicilo de 1724 se refirió a la capilla como ya construida y mandó enterrarse en la sepultura abierta en medio de ella al tiempo que fundaba una obra pía, misas y rezo del miserere; APBC, San Pedro, n.º 50, *Obra pía de José Rodríguez, 1724-1799*.

Sea como fuere, en el ático del retablo se conserva la escultura de una santa (¿tal vez la Santa Bárbara que cita la documentación?) del tercio central del siglo XVI, pieza vinculable con algunas de las tallas del retablo mayor y que denota a pesar de su avanzada cronología el importante peso de la estética de Valmaseda, en contacto pleno con la influencia berruguetesca y giraltésca. En el retablo de San Miguel de la misma localidad encontramos una escultura de *Santa Bárbara* con la que puede emparentarse tipológicamente, si bien su cronología es anterior a la de Málaga (fig. 3).



Fig. 3. *Santa Paula* (¿*Santa Bárbara*?). Parroquia del Sagrario. Málaga.
Estado actual y antes de la restauración de los años 40.
Foto (antes de la restauración): Zubillaga, Archivo Municipal de Málaga

2. 1. Retablo de la Virgen del Sagrario y una aproximación a la escultura de Juan Sáez de Torrecilla

Con el obispado palentino en prolongada sede vacante, en febrero de 1596 el cabildo de la catedral concedió su licencia para que el ensamblador Francisco de San Miguel ejecutara dos retablos laterales para la parroquia de San Pedro de

Becerril y que el Visitador había ordenado tallar hacía poco.¹⁹ Tres años después los escultores Juan Sáez de Torrecilla y Pedro Ferrer tasaron al menos uno de ellos. La tasación nos aporta interesantes datos. Aunque Francisco de San Miguel había firmado el contrato, inmediatamente había traspasado la parte arquitectónica al ensamblador vecino de Becerril Jerónimo (Sáez o Sanz) Calderón, quien materializó la traza presentada por el palentino.²⁰ El documento especifica claramente que de la talla del titular, un *san Andrés*, se había encargado Francisco de San Miguel, pero como sabemos que este último era ensamblador, tuvo que haber acudido a algún otro escultor palentino –cuyo nombre no se especifica– para hacer la imagen de bulto.²¹

El círculo se cierra un año más tarde, en 1600, momento en el que dictó su testamento Francisco de San Miguel, declarando que debía a Juan Sáez de Torrecilla 36 reales “de obras que me a hecho”, además de “la mitad de un madero de que el susodicho hizo la hechura de señor san Andrés, que el susodicho dirá lo que vale”.²² Por las fechas y dada la iconografía citada, todo parece indicar que la escultura era la correspondiente al retablo de Becerril.

De esta forma nos encontramos, una vez más, ante uno de tantos ejemplos de subcontratos y de intrincadas mañas para lograr ciertos réditos económicos a costa de la fábrica de la iglesia, actuando Sáez de Torrecilla como tasador y parte implicada, aunque nunca se hiciese oficial. Además, sabemos que Torrecilla

¹⁹ Archivo Catedralicio de Palencia, Actas Capitulares, 9 de febrero 1596. Se leyó la petición de Francisco de San Miguel “entallador vecino desta ciudad por la que decía tenía licencia para dar a çer dos retablicos colaterales para la iglesia de San Pedro de Becerril y que el doctor Pérez en su visita mandó se hiciesen por ser muy necesarios y a él no se le había dado cosa de todo lo que se había repartido de la dicha visita [...] le hagan merçed dándole de nuevo los dichos retablicos”. Los capitulares acordaron darle la licencia necesaria con la condición de que no ejecutara nada hasta la llegada del doctor Pérez.

²⁰ Archivo Histórico Provincial de Palencia (en lo sucesivo AHPP), Protocolo 6875, Francisco González, f. 444, 30-X-1599. Juan Díez, “ensamblador vecino de la ciudad de Valladolid residente en la villa de Becerril de Campos”, con poder de Calderón concertó la tasación del retablo lateral de la iglesia de San Pedro de Becerril con el palentino Francisco de San Miguel. San Miguel logró licencia y se encargó del retablo “de arquitectura, escultura y talla con la figura de San Andrés”, pero había traspasado “la hechura del dicho retablo y de poner las cosas para él necesarias al dicho Jerónimo Calderón para que le hiciese conforme a la traza y condiciones que para ello tenía”. Una vez concluido el trabajo faltaba de concertar el precio de las mejoras. Torrecilla y Ferrer declararon que toda la labor de ensamblaje y escultura estaba hecha con corrección y valía 1.430 reales, incluida la “figura de señor san Andrés que es la advocación de dicho retablo y respecto de la dicha figura, hechura y costa della se a de descontar al dicho Jerónimo Calderón [...] ciento y setenta y seis reales” ya que la talla había sido costeada por el palentino. Ambos ensambladores aceptaron la tasación, en presencia como testigo de Pedro de Repide, del mismo oficio.

²¹ Redondo cita este retablo y advocación de San Andrés como existente antes del desmantelamiento del templo; Redondo Aguayo (1953): 164.

²² García Cuesta (1973): 303.

colaboró en otras ocasiones con el ensamblador Francisco de San Miguel, uno de los más activos en la ciudad de Palencia.²³

Aunque toda la documentación se refiere únicamente al retablo de *San Andrés*, es muy probable que el mismo proceso se siguiera con el otro para el que tenía licencia y que hubo de realizarse también, como indican fuentes indirectas.²⁴ De ser así se trataría sin duda del colateral de *San Simón*.

Juan Sáez de Torrecilla, a cuyas obras realizadas para Becerril dedicamos buena parte de este trabajo, fue el escultor más destacado de los talleres palentinos en el cuarto final del siglo XVI. Perfectamente engarzado en el entramado artístico –y estético–, social e institucional de la localidad, aprovechó estas relaciones para ocupar sin grandes sobresaltos el puesto dejado por Manuel Álvarez tras su marcha a Valladolid. Su hegemonía creciente a lo largo de los años 70 y 80 del siglo XVI solo se vio mermada por la llegada ocasional –pero rotunda– de los escultores vallisoletanos (Esteban Jordán especialmente), el florecimiento de algunos talleres locales (los Bolduque-Enríquez en Medina de Rioseco, Hernando de Nestosa en Astudillo, etc.) y las incursiones de algunos foráneos en la propia capital palentina, caso de Pedro Ferrer o Pedro de Torres. Fue precisamente el romanismo de este último el que terminó desbancándole de su puesto privilegiado y aunque ocasionalmente coincidieron en algún encargo (sobre todo en obras de consenso para la catedral), el empuje renovador de Torres –más en sintonía con el ambiente general de su momento– logró arrinconarle hacia proyectos cada vez menos relevantes en la primera década del XVII.

Carecemos de un estudio general que analice la trayectoria de Sáez de Torrecilla en conjunto, repartida entre dos siglos y dos momentos históricos distintos, separados por el hito que en todos los ámbitos supuso la segregación del obispado vallisoletano (1595).²⁵ Por el contrario, menudean las noticias documentales y las obras conservadas como resultado de una dilatada trayectoria de casi medio siglo. La ausencia de una visión general de su obra y, sobre todo,

²³ Aparte de los lazos profesionales que pudieran establecerse, como suele ocurrir en estos casos, merecen especial atención los vínculos familiares, una red sobre la que se tejía la maraña del oficio. Francisco de San Miguel estaba casado con María de Flandes (y por tanto era yerno del ensamblador Diego de Flandes), miembro de una familia con amplia repercusión en la plástica palentina del XVI y con la que igualmente entabló contacto nuestro Juan Sáez de Torrecilla.

²⁴ En un acta de visita de la que no se conserva la fecha exacta, pero que hubo de producirse entre 1600 y 1603, se mandaron hacer “unos guardapolvos para los retablos nuevos”. Justo después, en un inventario de 1604, se citan en la iglesia de San Pedro “dos medios retablos viejos que se quitaron de los altares” y en la visita pastoral de ese mismo año se repitió el mandato de hacer los guardapolvos de los dos retablos nuevos “de figuras que provoquen a devoción” para Adviento y Cuaresma, APBC, San Pedro, 36, *Libro de inventarios, visitas y mandatos generales*, 1596-1802, s. f.

²⁵ Fundamentalmente García Chico (1943); (1953); García Cuesta (1970): 78 y ss.; Portela Sandoval (1977): 372-381; Parrado del Olmo (1980): 313-314 (especialmente); (1981): *passim*; (1999): 243-248. A estas referencias se añaden las que siguen en las siguientes notas.

la poca atención a las conexiones entre esta y el contexto del que surgió lo sitúan en una posición incómoda: artista híbrido, sumamente retardatario, continuador de Manuel Álvarez (y en general de la plástica del tercer cuarto del siglo) hasta bien entrado el XVII, incapaz o impermeable al influjo romanista, son solo algunas de las ideas que pesan sobre su producción. Pudiendo ser así, quedamos a la espera de reconstruir en breve su personalidad y aportamos ahora algunos datos en relación con encargos para Becerril que, sumados a sus grandes producciones (retablos mayores de Castromonte, colegiata de Villagarcía de Campos, San Pedro de Alaejos, Valdespina o Manzanillo, obras en la catedral de Palencia, etc.) permiten hacernos una idea más aproximada de su figura.

Fue Juan Sáez de Torrecilla el escultor al que más frecuentemente recurrieron las parroquias de Becerril en los años del cambio de siglo y en la primera década del XVII. A las esculturas del retablo lateral de San Pedro que hemos citado podemos sumar unas cuantas más. Por ejemplo, en 1601 intervino en un retablo colateral de la iglesia de San Pelayo y cuya arquitectura estuvo a cargo²⁶ de Diego de Saldaña. Ese año se pagó al ensamblador y a los carreteros por traerlo desde Palencia.²⁷ Al año siguiente entra documentalmente en escena nuestro escultor con el cobro de “tres ymaxenes que hizo Juan Sanchez de Torrecilla vecino de Palencia para el altar de Nuestra Señora”, dato importante pues además nos indica su advocación mariana, que documentación posterior ayuda a identificar como de *la Virgen del Rosario*.²⁸ En ese mismo 1602 se policromó el conjunto por Simón de Cisneros y Francisco Pérez, vecino de Santoyo (que ha de ser el interesante pintor Francisco Pérez Quintana), se volvió a asentar y se colocó un frontal de altar de azulejería.²⁹ Relacionado con ese conjunto estará una escultura de la *Virgen con el Niño* (161 x 45 x 28 cm) conservada en el Museo de Santa María de Becerril. Atribuida al taller de Hernando de Nestosa,³⁰ no encontramos en ella la influencia anchietesca ni la

²⁶ Al menos nominalmente, pues sorprende que no se recurriera a los activísimos talleres locales. Por eso tal vez pudo ocurrir el mismo proceso de subcontrato que vimos en los laterales de San Pedro.

²⁷ “Mas dio por descargo que pagó a Diego de Saldaña vecino de Palencia entallador del retablo [...] [*ilegible*] cientos reales en que fue concertado el dicho retablo más carga y media de trigo en que fue concertado [...] fecha a postrero de abril de mil seiscientos uno”; APBC, San Pelayo, n.º 27, 1º fábrica, 1601, s. f., y 1602.

²⁸ APBC, San Pelayo, n.º 27, 1º fábrica, 1602. Consta un pago al escultor de 18.836 maravedíes (554 reales) y otro para él y para Saldaña de siete cargas y media de trigo (4 de ellas en especie y 3,5 en dinero). No nos consta que el retablo se sustituyera y así, en un inventario de 1783, aún se cita su altar en el cuerpo del templo junto a los de Ánimas, San Vicente, Santiago, Santa Catalina, san Bartolomé y el Niño Perdido; APBC, San Pelayo, n.º 58, Inventarios. Redondo Aguayo llegó a señalar su existencia, sin dar más detalles: Redondo Aguayo (1953): 160.

²⁹ APBC, San Pelayo, n.º 27, 1º fábrica, 1602. Del montaje final se hizo cargo Jerónimo Calderón, el ensamblador becerrileño que ejecutó el colateral de San Pedro citado.

³⁰ Martínez (1996): 36.

poderosa expresión habitual en la producción del escultor de Astudillo ni sus característicos pliegues curvos y dinámicos. Por el contrario, enlaza perfectamente con la solemnidad de la *Santa Ana triple* de Valdespina, con los recurrentes pliegues largos y rectilíneos (*Asunción* de Alaejos por ejemplo) y la usual serenidad y elegancia clásica de las obras exentas de Torrecilla. Por este motivo las relaciones con el *san José* de Málaga son evidentes. Lo mismo podría decirse de otra talla de un santo obispo de tamaño algo menor igualmente descontextualizada en el museo de aquella villa palentina (fig. 4).³¹



Fig. 4. *Virgen del Rosario* y *Santo obispo*. Juan Sáez de Torrecilla. Museo de Santa María. Becerril de Campos

³¹ Catalogada como un probable *San Agustín* del siglo XVI en Martínez (1996): 36.

En 1604 Torrecilla ejecutó la escultura de *Jesús atado a la columna* que integraba el paso procesional de la Flagelación de la penitencial becerrileña de la Vera Cruz (actualmente en uno de los retablos de la iglesia de Santa Eugenia) y de su policromía se encargó de nuevo Simón de Cisneros. La talla se relaciona estrechamente con otra que en ese mismo año hizo para San Cebrián de Campos y sobre la que, aunque se conocía el contrato desde antiguo, ha reinado cierta confusión dado su “arcaizante” estilo.³² Hoy, no cabe duda de que ambas esculturas hermanas fueron realizadas por Sáez de Torrecilla.³³ Un poco más tarde llegó a Becerril otro conjunto procesional vendido por la cofradía de Jesús Nazareno de Palencia y que representaba al *Resucitado*, obra igualmente de Torrecilla.³⁴

Hechas estas observaciones de contexto y partiendo de la enumeración que Redondo Aguayo hizo de los retablos que existían en San Pedro antes del traslado, debemos intentar identificar a cuál de ellos corresponde el que en Málaga se conoce como de la *Virgen del Sagrario*.

Tras reunir la mayor cantidad de datos documentales posible sobre la evolución del patrimonio mueble de la parroquia de Becerril, lo más probable es que corresponda con uno de los dos que estaban dedicados a San Andrés y a San Simón (especialmente este último) y que sabemos que se realizaron en las mismas fechas.³⁵ La cronología en torno a 1600 de su elegante arquitectura clasicista y de su policromía concuerda con los datos que hemos señalado para la renovación de parte de su mobiliario.

³² El contrato (AHPP, Protocolo 6880, Francisco González, f. 387, 12-VII-1604) fue publicado por García Cuesta (1970): 106-107. Considerada la obra de San Cebrián perdida (Portela Sandoval [1977]: 380) y en otras ocasiones vinculada con Berruguete o de mediados del XVI, Caballero Bastardo (1994): 45-48 planteó la hipótesis de que realmente era la obra documentada de Torrecilla, idea recogida y confirmada por Parrado del Olmo (1999): 245.

³³ Para la escultura de Becerril contamos además con la esclarecedora prueba documental: “a Torrecilla entallador vezino de Palencia de la talla de la imagen que hizo de Cristo a la Columna quinientos reales en que fue concertado por los oficiales”; APBC, Santa María, Vera Cruz, n.º 52, s. f. (cuentas de IX-1603 a V-1604), ya citada en Pérez de Castro (2008): 490 y desarrollada en Vasallo Toranzo / Pérez de Castro (2012): 485-489. La escultura, acompañada por dos sayones que desarrollaban la acción, salió procesionalmente por primera vez en 1604.

³⁴ Torrecilla realizó la escultura en 1605 para la recientemente creada penitencial de Jesús Nazareno de Palencia. Inmediatamente esta fue vendida a Becerril al tiempo que Pedro de Torres se encargó de hacer un nuevo conjunto. García Cuesta (1970): 78-79; López Sevilla (1997): 215; Pérez de Castro (2008): 492. No debe identificarse la escultura con la conservada en Becerril, pues todo apunta a que pereció en un incendio en el siglo XVII.

³⁵ Redondo Aguayo (1953): 164 señaló que en las primeras décadas del siglo XX el retablo de san Simón albergaba las esculturas de este santo, una *Santa Bárbara* (procedente de otro altar que da por desaparecido) y un *San Antonio Abad*, triada que podría corresponder con los tres encasamientos que posee el conjunto. Por desgracia no sabemos con exactitud si el de San Andrés también tenía la misma compartimentación.

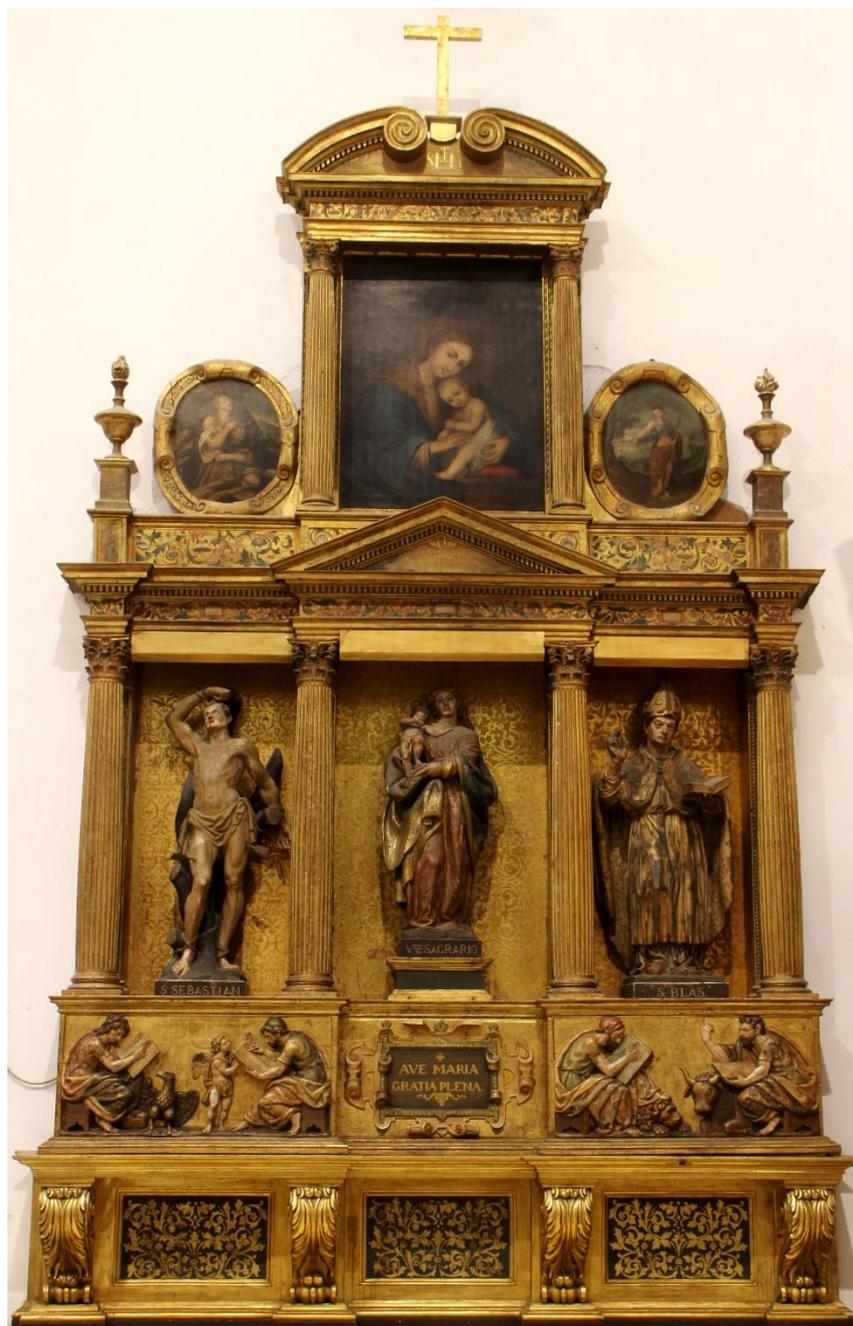


Fig. 5. Actual retablo de la Virgen del Sagrario. Parroquia del Sagrario. Málaga (procedente de la iglesia de San Pedro de Becerril de Campos)

Se trata de un conjunto sencillo (fig. 5), integrado por un banco en el que se tallaron los cuatro evangelistas por parejas, un cuerpo único tetrástilo dividido en tres calles que corresponden a otras tantas cajas rectangulares en las que se ubican las esculturas y un remate a modo de caja con frontón curvo formado por sendas volutas y una cruz dorada. A los lados se colocaron sendos medallones con marcos de cueros recortados donde se representaron a la *Magdalena penitente* (según Tiziano, tal vez a partir de Cornelis Cort) y una elegante *Santa Lucía* (siguiendo tipos de Goltzius). Casi imperceptibles, en los netos exteriores del banco sobre el que se asienta el remate, se esgrafiaron al menos las figuras de *San Juan evangelista* y *San Juan Bautista* (además de una muy transformada imagen de *San Pedro encadenado*). El lienzo que ocupa la caja del remate y que representa a una *Virgen con el Niño*, no formaba parte del conjunto original.



Fig. 6. *Evangelistas*. Pedro de Torres y taller. Retablo de la Virgen del Sagrario. Parroquia del Sagrario. Málaga

Los relieves de los evangelistas que aparecen en el banco siguen un modo del más canónico y difundido romanismo de segunda generación, vinculado con estampas de Maarten de Vos y especialmente con el ambiente artístico vallisoletano (Adrián Álvarez, Pedro de la Cuadra) y burgalés (etapa inicial de García de Arredondo), tan homogéneo en sus bases becerrerescas y jordanescas.

Torrecilla no es impermeable a esta forma de entender la escultura, y así lo demuestra en algunas ocasiones con su estilo desconcertante, híbrido. Sin embargo, nada hay de él en estas rotundas figuras, envueltas en telas de amplios y redondeados plegados en las que reconocemos fundamentalmente la gubia de su contemporáneo Pedro de Torres (fig. 6), un artista plenamente incardinado en ese ambiente. El tipo fisonómico, de brazos musculados y rostros concentrados en la acción, son los habituales en el maestro. Desde luego no son las obras más destacadas de Torres, pero no se entienden sin su magisterio creciente en la plástica palentina hasta su desaparición al finalizar la primera década del XVII, como podemos ver al compararlo con otras obras documentadas como el banco del retablo mayor de Ventosa de Pisuegra. El prestigio que alcanzó su escultura hizo que no le faltaran imitadores como es el caso de Pedro de Loja en el temprano conjunto de Sotillo de Boedo. Aunque este último pudo haber colaborado en el banco malagueño, su papel sería estrictamente manual y bajo las directrices marcadas por Torres, dada la diferencia de calidad que se mantiene entre ambos y que se explicitan en los dos retablos que acabamos de citar.

Las tres esculturas de bulto que contiene el retablo representan a *San Sebastián*, la *Virgen con el Niño* y un *santo obispo* (identificado como *San Blas*), como se indica en las peanas añadidas tras su traslado a Málaga.

La talla de *San Blas* (124 x 67 cm) (fig. 7) es muy probable que en Becerril efigiara a *San Severo*, devoción que contaba con una cofradía de tejedores establecida en esa parroquia³⁶ y del que se conservan otras imágenes muy semejantes en el entorno, caso de la existente en la iglesia de san Miguel de la capital. Aunque cabe insinuar una participación de Pedro de Loja, el inusual tratamiento de los paños en plegados finos y paralelos, a manera de láminas que facetan los ropajes es el más habitual en el obrador familiar de Juan y aún lo mantiene en parte su hijo Lucas Sáez de Torrecilla. Por ejemplo, este último replica el mismo modelo para una talla de san Martín, escultura titular de la parroquia de Hijosa de Boedo (1610).³⁷ Interesa la comparación entre ambas para

³⁶ En la parroquia de San Pedro de Becerril no nos consta que existiera ninguna escultura con tal advocación, pero sí la de san Severo con cofradía gremial de los tejedores en el siglo XVIII (APBC, San Pedro, n.º 62, *Libro de la cofradía de San Severo*, 1723-1781, extinguida en 1788). La devoción a San Blas se concentraba en la parroquial de San Martín, donde existía una ermita con tal advocación. Dado que esta última talla se repolicromó en 1757 sería difícil identificarla con la malagueña; APBC, San Martín, n.º 34, *Libro de la cofradía de San Blas*.

³⁷ Archivo Diocesano de Palencia (en lo sucesivo ADP), Hijosa de Boedo, n.º 18, 2º fábrica, ff. 90-91, 1610: carta de pago de 286 reales con fecha 16 de diciembre de 1610 “a Lucas Sánchez de

ver tanto la perpetuación del modelo en sus líneas generales como las sutiles diferencias (hacia una mayor rotundidad volumétrica y la adopción de unos rasgos severos en el rostro), fruto del propio periplo biográfico del joven Torrecilla en Valladolid y junto a Pedro de la Cuadra. Estas pervivencias se mantienen en esculturas tan tardías como las de Manzanillo o Roturas, localidades ambas de la actual provincia de Valladolid. En el caso del prelado malagueño, la fisonomía enjuta del rostro y otros detalles señalarían a una cronología temprana dentro del siglo XVII, acorde a la que venimos defendiendo.



Fig. 7. *San Sebastián y San Blas* (¿*San Severo*?). Juan Sáez de Torrecilla y taller (¿Pedro de Loja?). Retablo de la Virgen del Sagrario. Parroquia del Sagrario. Málaga

Torrecilla escultor que los hubo de aver por la hechura de la talla de señor San Martín que hizo para la dicha iglesia en que fue tasada la dicha talla”. De su policromía se encargó Justo de Espinosa: Ortiz Nozal / Gordaliza Aparicio (2010): 264.

Unas características semejantes posee el *San Sebastián* (120 x 71 cm),³⁸ “imagen francamente castellana bajo la influencia todavía de Berruguete”.³⁹ De nuevo el modelo es el establecido y reutilizado constantemente por los Sáez de Torrecilla, por ejemplo en Valdespina o Manzanillo, en distintos momentos de su producción. El resultado final dista algo de los ejemplos anteriores, algo que, una vez más, podría explicarse por la actuación de Pedro de Loja, un escultor bastante más adocenado y de formas más rígidas y estereotipadas.⁴⁰



Fig. 8. *Virgen del Sagrario*, anteriormente *Virgen del Rosario*. Retablo de la Virgen del Sagrario. Parroquia del Sagrario. Málaga

Sin duda la imagen mariana es la más interesante de las tres que componen el retablo (fig. 8). Con razón para Redondo Aguayo tenía un aire anterior, aunque

³⁸ Redondo Aguayo (1953): 177. Aunque con toda seguridad fue concebido para la iglesia de San Pedro, nos consta la existencia de una ermita en la localidad en la feligresía de San Pelayo, parroquia que pasa a ser filial de la de Santa Eugenia en 1902, e igualmente un retablo en esta última desde comienzos del XVII.

³⁹ “Consagración...” (1945): 630.

⁴⁰ Sobre Loja, ver: García Chico (1952): 132; García Cuesta (1973): 298; especialmente Parrado del Olmo (1977); (1980): 325; Herreros Estébanez (1989): 305.

no tanto como para poder considerar la influencia de Siloe.⁴¹ De tamaño ligeramente mayor que el de sus compañeras (120 x 42 cm), es una obra añadida al conjunto y no concuerda con ellas ni en el estilo ni en la policromía. De hecho, justo enfrente se conserva en Málaga un retablo barroco del segundo cuarto del siglo XVIII que creemos que es el que le corresponde pues culmina con un medallón ovalado rematado por una corona en cuyo centro se grabaron doce estrellas doradas de ocho puntas, alusión a la corona de la Virgen.⁴²

El cronista becerrileño indica que el antiguo altar *del Rosario* se doró en 1568,⁴³ dato que no hemos podido localizar y que nos parece erróneo dado lo temprano de la fecha para la escultura.⁴⁴ Lo que nos consta a nosotros documentalmente es que en 1576 se doraba la escultura de la *Virgen del Rosario*,⁴⁵ por lo que debió de realizarse por aquellas fechas. Esto concuerda mejor con la expansión de la advocación a partir de su mediación en la batalla de Lepanto (1571) y la instauración de su festividad por Pío V y, especialmente, Gregorio XIII (1573). Un salto en las cuentas nos lleva a 1587, momento en el que se habla de un nuevo retablo, que con toda seguridad era el del Rosario.⁴⁶ Como acabamos de citar, no poseemos más noticias de aquel retablo original *del Rosario* de finales del siglo XVI ni parece que se haya conservado. Seguramente fue renovado en el siglo XVIII, momento en el que se realizaría uno nuevo y recolocaría la imagen mariana titular. Este nuevo conjunto con toda probabilidad es que se encuentra ahora en Málaga con el título de *San José*, ubicado justo enfrente, en el lado de la Epístola.

El estilo de la escultura coincide con el cambio de rumbo que vemos producirse en el retablo mayor de Santoyo, donde encontramos algunas figuras con las que emparenta en líneas generales, caso de la *santa Marta* de uno de los

⁴¹ A Redondo Aguayo (1953): 177 le recordaba también a Diego de Siloé y la destaca como “bastante bella y notable”. Todo parece indicar que en su texto reutilizó la crónica del *Boletín malagueño* de 1945: “Consagración...” (1945).

⁴² “Una mujer con corona de doce estrellas sobre su cabeza” (*Apocalipsis*, XII, 1). Toda la parte de la hornacina central ha sido completamente modificada, incluido el reaprovechado fondo, que aún conserva las huellas de haber servido a un crucificado. No nos extrañaría que este panel proceda del retablo denominado en Málaga como de la Virgen de Lourdes, lo que vendría a confirmar que aquel en origen estaba dedicado al Cristo del Desprecio, como ya hemos apuntado.

⁴³ Redondo Aguayo (1953): 164.

⁴⁴ Creemos que realmente se refiere a una parcial información sobre el dorado del retablo mayor, que era la obra que se estaba ejecutando por entonces.

⁴⁵ “Pagué más del dorar la imagen de Nuestra Señora del Rosario que se me cargaron tres mil maravedies”; APBC, San Pedro, n.º 22, 1º fábrica, cuentas 1576.

⁴⁶ En 1587 se habla de ir a Palencia “a sacar licencia y hacer contratos para hacer el retablo”, sin especificar advocación o si se trataba del ensamblaje, la policromía o ambas cosas. Desde luego ese retablo era el de la Virgen del Rosario, pues en las cuentas de 1588 se pagaron a “Juan Martínez dorador de dorar el retablo de Nuestra Señora del Rosario como le constó al vicario por carta de pago del susodicho y licencia del ordinario 26.180 mrs”; APBC, San Pedro, 1º fábrica, cuentas 1587.

intercolumnios. La diferencia estriba sobre todo en la rotundidad de los paños, que ganan una plasticidad curva y abultada y que se combinan con un elegante tratamiento de la cabeza y el cabello o un canon aún muy esbelto que enlaza mejor con el ambiente palentino de esa década. Ello, unido al escaso conocimiento que aún tenemos de ese momento intersticial nos obligan a ser prudentes en un intento de atribución. Sin poder descartar al aún controvertido Manuel Álvarez, autor que por entonces ya nos consta que está asentado en Valladolid⁴⁷ para comenzar una nueva etapa⁴⁸ en la que se muestra más permeable al influjo juniano y romanista, la nómina de escultores que puede barajarse es muy breve. Y en ella cabría destacar a un Juan Sáez de Torrecilla, tan joven como dúctil. La talla emparenta con algunas obras suyas de los años 70, antes de la institucionalización de su estilo más convencional. Es lo que ocurre con la *Asunción* del retablo de Castromonte (h. 1575)⁴⁹ y algunas de las esculturas de bulto que rematan el retablo de Villagarcía (1579) y de ser así vendría a llenar un importante vacío en esos años anteriores a este gran conjunto, momento en el que tomaba el timón de la escultura en la capital palentina. La volumetría de los paños podría estar relacionada con la aceptación de un modelo propuesto por los comitentes y que vemos repetirse en otras localidades del entorno (modelo que vendría a combinar con la más habitual disposición de los paños en amplias caídas de superficie lisa en la parte baja de la talla) y por un superficial conocimiento de lo juniano, artista que está bien representado en Becerril a través de obras como el *crucifijo*, la *Virgen con el Niño*⁵⁰ y, posteriormente, con la temprana réplica de la *Virgen de las Angustias* (tal vez de Isaac de Juni).⁵¹ La disposición del *Niño*, que extiende una mano bastante plana sobre el pecho de su madre, es idéntica a la de la talla de Torrecilla para Cubillas de Santa Marta (1610)⁵² y muy próxima a la *Virgen con el Niño* de Autillo de Campos, aun cuando el resto de las figuras denotan un estilo bastante alejado. El mismo –y exitoso– modelo fue empleado décadas después por Antonio de Amusco en el retablo mayor de Fombellida (Valladolid).

2. 2. El retablo del Rosario y la escultura de *San José y el Niño*

Como hemos dicho, es bastante probable que este retablo fuera inicialmente pensado para albergar la talla que conocemos como *Virgen del Sagrario* y en sustitución del original que poseyó la imagen. Hoy ocupa su hornacina central una escultura de *San José con el Niño* (fig. 9), obra indudable de Juan Sáez de Torrecilla pues condensa los rasgos más reconocibles de su producción. El que

⁴⁷ Así nos consta en diversa documentación judicial de 1575.

⁴⁸ Parrado del Olmo (1981): 262.

⁴⁹ Parrado del Olmo (1980): 312-314; (2002): 39, que recoge además la bibliografía anterior.

⁵⁰ Sobre la escultura mariana, últimamente Fernández del Hoyo (2012): 171-172.

⁵¹ Burrieza Sánchez (2009); Vasallo Toranzo / Pérez de Castro (2012): 482-483.

⁵² Urrea Fernández (2003), pp. 61-62.

no tengamos datos sobre la existencia de ningún altar dedicado al patriarca en San Pedro de Becerril, así como su reducido, tamaño tal vez podría sugerirnos que estuvo instalado en el ático, del que fue desalojado por una copia de la obra de Murillo en la Colección Corsini. Al mismo tiempo, dado el barullo patrimonial producido en esos años de su venta, no debería extrañarnos que realmente proceda de la iglesia de San Pelayo. En este caso, a la relación estilística con Torrecilla y con la cronología de las dos esculturas citadas y conservadas en el Museo de Becerril se añaden las semejanzas de la policromía e incluso las medidas (105 x 60 x 21 para el supuesto *San Agustín* palentino y 104 x 47 x 20 en el *San José* malagueño).⁵³



Fig. 9. Retablo de San José, anteriormente del Rosario, y San José y el Niño. Juan Sáez de Torrecilla (*San José y el Niño*). Parroquia del Sagrario. Málaga

⁵³ Dato obtenido de la Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía. Disponible en: <https://guia.digital.iaph.es/bien/mueble/87205/malaga/malaga/san-jose-retablo-de-san-jose> (consultado el 18 de enero de 2021).

En esta temprana representación san José aparece de pie, envuelto por un manto de amplios y quebrados pliegues que se recoge en la cintura, debajo del brazo. En una de sus manos sostiene un libro y con la otra alcanza a la de Jesús, al que dirige la mirada y el gesto. El Niño, cobijado junto a José, lleva una sierra y viste una túnica larga con un plegado mucho más sencillo, lineal y rígido. La pervivencia de esta forma de concebir los pliegues en medio de una hegemonía del abultamiento romanista, la perpetuación del canon estilizado o la particular forma de resolver las cabezas, son algunos de los estilemas más reconocibles –y personalísimos– de Torrecilla. De hecho, el tipo craneal, las barbas y cabellos nerviosos y lánguidos y otros elementos semejantes denotan la férrea convicción de su relación con la plástica palentina del tercer cuarto del siglo XVI y con Manuel Álvarez y que se puede rastrear incluso en las esculturas de bulto del retablo de Villagarcía de Campos. Con la llegada del nuevo siglo y hasta su fallecimiento repitió el tipo en numerosas ocasiones, siendo algunas de las más cercanas y documentadas el *San Andrés* de Cardeñosa de Volpejera (fig.10),⁵⁴ las esculturas de bulto del retablo de Valdespina, las dos esculturas del *Atado a la columna* (Becerril y San Cebrián de Campos) o el *San Roque* que le atribuimos en Piña de Campos,⁵⁵ por citar solo algunos ejemplos.



Fig. 10. *San José y el Niño* (detalle). Parroquia del Sagrario. Málaga. *San Andrés*. Iglesia parroquial. Cardeñosa de Volpejera (Palencia). *Cristo atado a la columna* (detalle). Iglesia parroquial. San Cebrián de Campos (Palencia). *San Roque* (detalle). Iglesia parroquial. Piña de Campos (Palencia).
Juan Sáez de Torrecilla

⁵⁴ Atribuida a él por Jesús Urrea en Martín González (dir.) (1977): 121, y que documentamos en 1602; ADP, Cardeñosa de Volpejera, n.º 22, 2º fábrica, f. 9v.

⁵⁵ Parrado del Olmo (1993): 25, al abordar esta pieza, refiere algunos rasgos sumamente arcaizantes y la paradoja de que exista documentación sobre su ejecución en 1603, algo que explicamos al incluirlo en la producción de Torrecilla.

4. 3. Un crucificado de Juan Sáez de Torrecilla en Málaga. El modelo de Guglielmo della Porta y su repercusión

Sobe el sagrario del altar mayor de esta misma parroquia malagueña se ha colocado un pequeño crucificado, obra indudable de Juan Sáez de Torrecilla (fig. 11). Se trata de una bella escultura de pequeñas dimensiones clavada sobre una cruz contemporánea añadida seguramente en la misma intervención en la que se modificó sustancialmente la policromía que observamos.

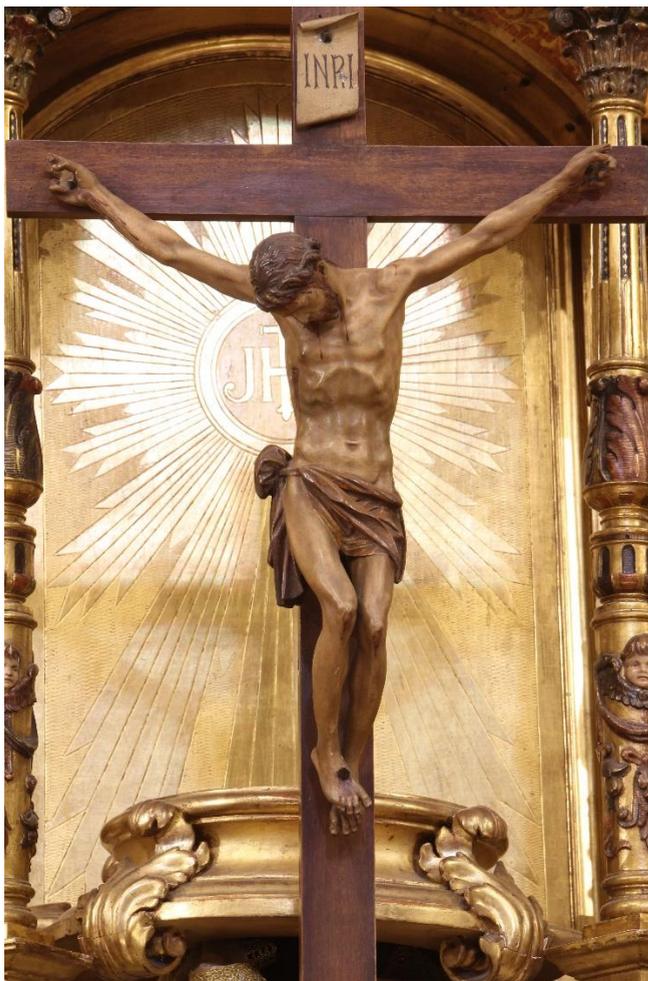


Fig. 11. *Crucificado*.
Juan Sáez de Torrecilla.
Parroquia del Sagrario.
Málaga.

Responde al tipo más difundido por Torrecilla en los años noventa del siglo XVI y los primeros de la siguiente centuria, caracterizadas por un absoluto rechazo de cualquier contagio del romanismo escultórico imperante. Corresponde

por tanto a ese estilo que Parrado concretó acertadamente partiendo de los *Atado a la Columna* de San Cebrián de Campos y Becerril (1604): canon estilizado, suavidad de superficies y un rostro cercano a Manuel Álvarez y su círculo (fig. 12).⁵⁶ Por este motivo no es infrecuente que a muchas de sus esculturas se las haya asignado una cronología sensiblemente anterior e incluso abrumadoramente posterior –llegando a catalogarse en el siglo XVIII– salvando de esa manera el escollo de la ausencia de rasgos romanistas primero y de Gregorio Fernández después, elementos con los que nos forzamos a intentar explicar toda la escultura castellana de ese momento.



Fig. 12. *Crucificado* (detalle). Parroquia del Sagrario. Málaga. Juan Sáez de Torrecilla
Crucificado (detalle). Iglesia parroquial. Frechilla (Palencia). Juan Sáez de Torrecilla

Ahora, tras documentar un buen número de obras similares repartidas por las provincias de Palencia y circundantes, damos más fuerza a la atribución que Parrado del Olmo estableció para el crucificado de Villán de Tordesillas (Valladolid), pieza con la que indudablemente emparenta el malagueño. Las diferencias que puedan existir entre ambas se justifican por una cronología ligeramente más tardía para el de Villán y se evidencian en un tratamiento más

⁵⁶ Parrado del Olmo (1999): 245.

volumétrico y menos lineal del paño de pureza o de la cabeza de Jesús. La otra justificación viene del propio uso para el que fueron concebidas: el de Villán es una talla menos cuidada y más rotunda, como corresponde a una pieza destinada al ático de un retablo, mientras que el de Málaga es pieza para la contemplación cercana, para que el ojo apure sus detalles. Salvando estas lógicas diferencias, el resto parece seguir inamovible. Por estos motivos apreciamos mejor en el ejemplar malagueño la fabulosa e idealizada anatomía, el plegado lineal y muy cuidado del paño de pureza, de aspecto naturalista y que deja vista la cadera derecha, la estilización de los miembros con la adopción de un inusual canon alargado o el perfil cónico de la cabeza, de rostro lánguido y afilado, sereno y sin expresión de dolor.

Que el tipo cristífero producido por Torrecilla gozó de amplia aceptación por todo tipo de comitentes lo demuestran las constantes réplicas que talló, para pequeñas parroquias rurales o para grandes iglesias urbanas. Y lo hizo además en multitud de formatos. Pero frente a lo que se ha insinuado, no estamos ante un caso simple y evidente de escultor retardatario anclado en un pasado glorioso —el de la escultura palentina del tercio central del siglo— pues en su trayectoria artística encontramos elementos estilísticamente muy variados y, en ciertas ocasiones, un mayor contacto con el arte de su tiempo. Podríamos repasar algunas de sus obras más importantes, como los retablos mayores de la colegiata de Villagarcía de Campos y San Pedro de Alaejos (ambos en Valladolid), el de Valdespina (Palencia) o el sagrario del altar mayor de la catedral palentina, conjuntos donde la hibridación es patente. Asimismo, la relación con los crucificados de Manuel Álvarez es igualmente vaga en líneas generales, y más teniendo en cuenta la evolución de este artista en su segunda etapa palentina o en obras posteriores, caso de cualquiera de los dos que se han ubicado en su haber en la colegiata de la Compañía de Villagarcía.⁵⁷ Y más teniendo en cuenta que el documentado es de 1579, fecha en la que Torrecilla se hizo cargo del retablo mayor y por tanto se produjo una confluencia de ambos maestros en el mismo espacio jesuítico. Incluso no dejará de sorprendernos la excelente calidad del pequeño crucificado de Málaga si lo comparamos con las otras esculturas que se conservan de él y que hemos abordado anteriormente.

Todo se explica a nuestro juicio porque el escultor se limitó a reproducir, con la precisión que da el buen oficio, un modelo foráneo y que tuvo una amplia repercusión en el mercado artístico y en la plástica escultórica hispánica. Nos referimos a los crucificados de metal italianos y concretamente a los realizados o que siguen el modelo de Guglielmo della Porta y cuya producción penetró ampliamente en el siglo XVII. La actualizada bibliografía que existe al respecto nos permite ahorrar bastante espacio al respecto. Solo queremos llamar la atención sobre algunos aspectos que ha subrayado Extermann en sus últimos y

⁵⁷ Parrado del Olmo (1981): 268-269.

esclarecedores trabajos:⁵⁸ la creación del modelo por Della Porta durante el papado de Pío V (1565-1572), su vinculación con la renovación tridentina tanto en lo estético (un decoroso “hecho conforme al parecer y juicio de buenos teólogos”) como en lo litúrgico (y especialmente con el Misal del dicho papa)⁵⁹ y la estrecha relación con la victoria de Lepanto (1571), teniendo como hito destacado el icónico crucificado de Medina de Pomar (fig. 13).⁶⁰ Son cada vez más numerosos los ejemplares de este tipo de crucificados –con sus pequeñas variantes– que conocemos en el entorno castellano y en casi todos ellos se repite el mismo patrón de difusión, vinculado a altas personalidades, lo que redundará aún más en el prestigio del modelo. Por ello no faltaron imitaciones (Greco mediante) y popularizaciones, siendo las de Sáez de Torrecilla algunas de las más numerosas y tempranas realizadas en madera.



Fig. 13. *Cristo de Lepanto* (detalle). Guglielmo della Porta (atrib.). Monasterio de Santa Clara. Medina de Pomar (Burgos). *Crucificados*. Guglielmo della Porta y taller. Catedral de Jaén y Convento de Portaceli de Valladolid

Esta repercusión del modelo italiano es un tema sobre el que sin duda habrá que volver pronto, pudiendo señalar que en la antigua diócesis palentina existen algunos originales fruto de la importación. Pero en el caso concreto de Sáez de Torrecilla, el interés se acrecienta al entender el entorno en el que desarrolló su

⁵⁸ Coppel *et alii* (2012), especialmente 44-48 y 62-73; Extermann (2013); (2019), quien recapitula la bibliografía anterior sobre el tema.

⁵⁹ “Concentrait [...] les exigences théologiques et les ambitions esthétiques les plus élevées”; Extermann (2013): 251.

⁶⁰ Elorza Guinea / Payo Hemanz (1998); Barrón García (2004): 255.

trayectoria. De una rápida criba entresacamos dos comitentes fundamentales y directamente unidos: la Compañía de Jesús y Francisco de Reinoso, a los que hay que sumar un relevante número de canónigos palentinos como Juan Fernández de Vadillo, obispo de Cuenca (retablo de Alaejos, 1590-1592) o el Abad de Lebanza (retablo mayor de su Abadía, 1588).

Torrecilla fue el escultor encargado del retablo mayor de una de las más importantes fundaciones jesuíticas, la de la Colegiata/Noviciado de Villagarcía de Campos (con traza de Juan de Herrera, 1579-1582)⁶¹ y tenemos fundadas sospechas de que intervino también en el desaparecido de la Compañía de Palencia,⁶² una obra patrocinada por Francisco de Reinoso. El mismo Reinoso costeó igualmente el retablo mayor de la imponente iglesia parroquial de Autillo de Campos (1596), señorío de su familia y su solar natal y pudo contemplarlo justo antes de partir como obispo de Córdoba en el verano de 1597.⁶³ El encargo recayó en Pedro Martínez de la Colina, el más destacado ensamblador palentino de ese momento, yerno a su vez de Juan Sáez de Torrecilla, quien salió como fiador. No cabe duda de que el escultor intervino en el proyecto de Autillo y en su ejecución a través de algunas de las esculturas conservadas tras la sustitución del conjunto en el siglo XVIII, caso de la *Virgen con el Niño* y, especialmente, un gran crucificado (el *Cristo del Amparo*), que remataba un poderoso conjunto presidido por una copia de la *Transfiguración* de Rafael (4 x 2,75 m).⁶⁴ Aún pueden leerse en sendas lápidas del presbiterio un apretado resumen biográfico de Reinoso:

Esta capilla fue siempre de los señores de esta villa Reedificola D Francisco de Reynoso hijo de Geronimo de Reynoso y D Juana de Baeza camarero secretario y

⁶¹ Sin pretender agotar el tema, son especialmente interesantes: Pirri (1952); García Chico (1955); (1959): 89-92; Rodríguez G. de Ceballos (1966); Pirri (1970); Portela Sandoval (1977): 373-375; Pérez Picón (1982): 87-91; Bustamante García (1983): 53-70; Parrado del Olmo (2002): 340-341; últimamente, Arias Martínez (2018).

⁶² Don Francisco, siendo ya obispo de Córdoba, encomendó a Adrián León un gran cuadro con el tema de san Lorenzo que se tasó en la nada despreciable cantidad de 1.772 ducados. Ubicado en esa iglesia, pasó posteriormente a la del convento de San Buenaventura, desapareciendo en 1942 con la ruina del muro donde se hallaba; Andrés Martínez (1996): 104 y también Rodríguez Salcedo (1950):152-153. Este dato aparece ya en una nota marginal de Fernández del Pulgar (1679): 221. La misma fuente señala el azaroso proceso de construcción y ampliación del retablo mayor de los jesuitas, desgraciadamente perdido. En 1612 (o 1613) se doró “el quadro del lienço de el altar mayor de San Lorenço, que dexó el señor Don Francisco Reynoso, obispo de Córdoba, començado, y lo gastado en él hasta su muerte fueron más de mil ducados que mandó a este Colegio; y al Colegio costó el acabarle de pagar mil y ducientos ducados, y otros ducientos el quadro de madera, y el dorar otros ducientos, que es todo lo que ha costado hasta el día presente dos mil y seiscientos ducados”.

⁶³ García Cuesta (1970): 103-106. Su actual signatura es AHPP, Protocolo 6870, Francisco González, f. 91, 5-III-1596.

⁶⁴ Pérez de Castro (2018): 366.

maestresala de la santidad de Pío V de gloriosa memoria y obispo meritisimo de Cordoba. Hizo el retablo cruzero y sacristía y dejo renta al colegio seminario de la catedral de Palencia... acavose año 1597 [...]

Si hemos dicho que el *crucificado* de Della Porta nació y se vinculó estrechamente con Pío V—incluso en su propia iconografía papal—, no hay duda de que fue conocido por Francisco de Reinoso (1534-1601), el más estrecho colaborador desde su etapa como cardenal Ghislieri. Luego, ya como pontífice Reinoso tuvo tanta influencia y control de la cámara papal como camarero secreto que fue “tan grande la mano [...] que no se hacía provisión ninguna sin consultarlo primero con él”.⁶⁵ Fallecido el papa, Francisco retornó a Palencia (1573), comenzando una etapa de auténtica conversión espiritual en estrecha relación con los jesuitas y con figuras tan destacadas de la mística como Teresa de Jesús, aspectos que se pueden seguir puntualmente en la hagiografía del P. Alfaro.

Hombre de un gusto artístico exquisito,⁶⁶ con especial predilección por la pintura (“tuvo particular afición a la pintura y en ella muy buen voto”), Reinoso vivió hasta su muerte rodeado de artistas que trabajaron sin salirse de las orientaciones marcadas en la sesión XXV del Concilio de Trento,⁶⁷ formando una importante colección (Tiziano, Pulzone, etc.), de la que se conservan algunas muestras que sirven para testar la importancia del personaje y que incrementó en España gracias a su relación con la corte y la presencia en su entorno de artistas como Adrián León, Antonio Stella o Giuseppe Valeriani.

La adhesión a los postulados tridentinos y la difusión consciente de sus específicos modelos icónicos (con especial atención a todo aquello vinculado con san Pío V)⁶⁸ justifican sobradamente la pronta repercusión del modelo de Della Porta no solo en Palencia, sino en algunas de las empresas artísticas de Reinoso. La estrecha relación del crucificado lígneo que remata el facistol —espacio de tanta significación— de la catedral de Palencia con el *Cristo de Lepanto* de Medina de Pomar o el conservado en el retablito del *calvario con san Vicente y san Hermenegildo* de su sacristía⁶⁹ son solo la punta de lanza de unas relaciones que se derraman por toda la diócesis. En la antigua iglesia de la Compañía (hoy de la Virgen de la Calle) se conserva rematando el retablo lateral de San Serviliano un tríptico presidido por una nueva representación del modelo (en este caso más próxima a la de Jaén) que bien pudiera ser obra de Torrecilla y de la que no cabe

⁶⁵ Alfaro (1617).

⁶⁶ Andrés Martínez (1996); Castro Sánchez (2001); Cabeza (2009); (2015). En esta última publicación se realiza un completo estudio del personaje y se hacen importantes sugerencias. Más recientemente, Mancini (2017).

⁶⁷ Cabeza (2015): 14.

⁶⁸ Por ejemplo, Pérez de Castro (2015).

⁶⁹ Cita la obra Payo Hernanz (2011).

duda que procede de la donación realizada por Jerónimo Reinoso, sobrino, estrecho colaborador y en cierto modo actor principal en la reforma espiritual de don Francisco, del que escribe palabras tan elogiosas Santa Teresa y que murió en fama de santidad (fig. 14).⁷⁰ Al menos otros dos ejemplares vinculados con el modelo se conservan en el mismo templo. Y no podía faltar otra escultura más, de tamaño algo menor, en el convento de carmelitas descalzas, fundación tan vinculada con los Reinoso y donde ingresaron algunas de las mujeres de la familia. Este último parece ser igualmente obra de Sáez de Torrecilla.

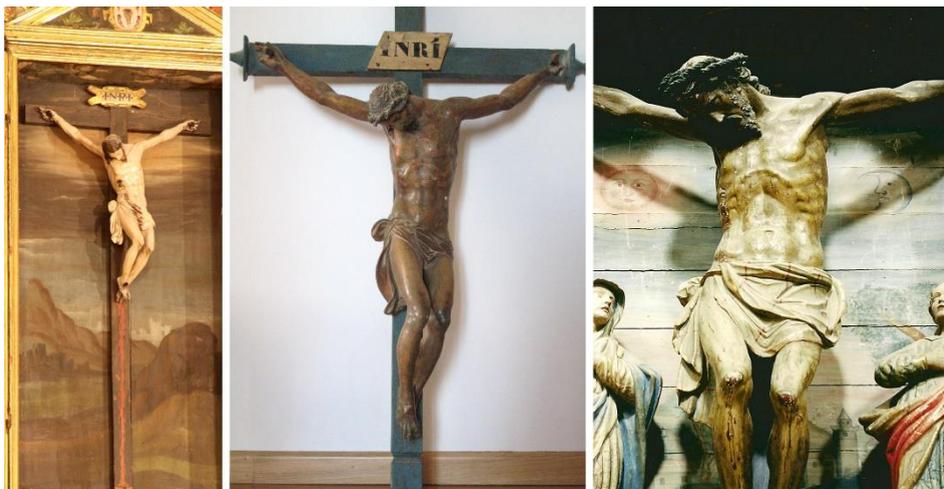


Fig. 14. *Crucificados*. Juan Sáez de Torrecilla. Iglesia de la Virgen de la Calle de Palencia, Ayuntamiento de Autillo de Campos e Iglesia parroquial de Autillo de Campos (Palencia)

Si nos trasladamos a otros lugares también de especial vinculación con Francisco de Reinoso y con su patrocinio artístico volvemos a ver repetido el mismo modelo. Es lo que ocurre en Autillo de Campos. Allí, junto a las zapatillas

⁷⁰ En un memorial añadido a su testamento de 1597 (abierto tras su fallecimiento en diciembre de 1600) mandaba “un crucifijo grande con sus puertas y caja al coll.º de la Compañía de Jhs desta ciudad para que le pongan en una capilla que está debajo del altar mayor en la iglesia nueva y pongan en el una letra en que diga que encomienden a nro sr a quien le dio sin poner en él el nombre ni memoria del y mas digo que si yo no dejare pintadas las puertas de la caja del dicho crucifijo den al dicho collegio treçientos rreales para que las pinten con que no se puedan gastar en otra cosa”; AHPP, Protocolo 6876, Francisco González, f. 997, citado en Castro Sánchez (2001): 91. En las hojas laterales lleva la inscripción “VERE LANG/RES NROSTRE/ TULIT ET DO/LORES NOS/TROS IPSE/ PORTAVIT/ IPSE VULNERA/TUS EST PROP/TER INI/QUITA/TES NOS/TRAS // ATTRI/TUS EST PROP/TER SCE/LERA NO/STRA ET LI/BORE E/IUS SANA/TI SUMUS/ ISAI // GERONIMO DE REI/NOSO ORABO EO”. La obra fue restaurada en el año 2002 y por la memoria de la intervención sabemos que el tríptico mide 170 x 80 x 25 y el crucificado 130 x 65 cm.

y cáliz de Pío V y el retrato de su camarero⁷¹ se conservan dos interesantes réplicas del tipo. Una, la más cercana en dimensiones al crucifijo de Málaga, se custodia en el vecino edificio del Ayuntamiento (69 x 70 cm sin cruz), está realizada en una madera dura (seguramente nogal) y sigue el modelo del crucifijo de Lepanto, con el perizoma anudado y de pliegues casi insinuados. El otro es una gran escultura (210 x 186) que bajo la advocación *del Amparo* se suele atribuir erróneamente a Antonio de Amusco,⁷² si bien todo indica que era el crucificado que remataba el antiguo retablo patrocinado por Reinoso, que antes de ser sustituido el conjunto ya recibía culto independiente.⁷³ Es una sorprendente obra de 1596 en la que, quizás por su enorme tamaño, se desdibuja más el modelo italiano. Sin embargo, tanto la composición anatómica como el tipo de cabeza, el ondulante serpentear de la cabellera y el modelo facial responden claramente a la pauta marcada. Es aquí y en la forma de tallar el paño de pureza donde se aprecia mejor la gubia de Torrecilla, manifestada de forma más evidente en la *Virgen con el Niño* que, procedente del desaparecido retablo, se aloja actualmente en un nicho a la entrada del templo. Dada la implicación de Francisco de Reinoso en esta empresa artística, no es de extrañar que a él se deba la elección del modelo concreto.

Sirvan estos ejemplos –cuya nómina podríamos ampliar algo más– para entender el origen romano del tipo, los vehículos de importación y la difusión que llegó a alcanzar entre unos talleres locales que, o bien por indicación expresa de los comitentes o por pura emulación, lo replicaron como imagen cristífera devota, veraz, decorosa y cargada de significado. Y esto que señalamos para el caso concreto de la escultura palentina podría rastrearse igualmente en aquellos años de tránsito hacia el siglo XVII en otras localidades del entorno, como ocurre con

⁷¹ Lástima es que se hayan perdido otros objetos donados por Reinoso en 1573 nada más llegar de Roma, como el juego de dos candeleros, cruz de altar y portapaz “todo de plata sobredorada [...] que me la dio nuestro muy santo padre Pío V mi amo que está en gloria”; Castro Sánchez (2001): 54-55. Los de la catedral de Palencia nada tienen que ver con este modelo.

⁷² Martín González (dir.) (1977): 88. El error se basa en una lectura del contrato con Amusco (1629) publicado por García Cuesta (1973): 309-310, que sin embargo se refiere a un crucifijo para la cofradía de la Vera Cruz de Autillo, vivo y con ojos de cristal. A ello se suma el que no podamos rastrear en él ninguna de las características de Amusco.

⁷³ Si en 1698 se componía la peana de un *Santo Cristo*, en 1704 se encarnaba “el crucifijo que estaba en el altar mayor”, colocándolo en un retablo y nicho abierto a tal efecto. Al año siguiente el pintor Francisco García terminó de hacer y dorar ese nicho “donde se trasladó el Santo Cristo del Amparo”, motivo por el cual se realizó una solemne procesión. El aumento de su devoción terminó haciendo que se construyera el retablo actual en 1735 por Pedro Bahamonde (4.000 reales en que se ajustó el colateral del Cristo del Amparo); ADP, Autillo de Campos, Santa Eufemia, n.º 27, 2º fábrica, ff. 85, 142, 150v. La documentación del retablo en García Chico (1941): 385. Igualmente elocuente es que el crucificado no aparezca entre las piezas trasladadas a la ermita del Otero tras el desmonte del retablo antiguo en 1734 y que aparecen en un inventario cuatro años posterior; ADP, Autillo de Campos, Santa Eufemia, n.º 28, 3º fábrica, s. f.

Francisco Rincón en Valladolid (*Cristo de las Batallas*, etc.). Aunque nos gustaría profundizar en este sentido, el carácter de este trabajo nos lo impide.

En el caso de Juan Sáez de Torrecilla, prácticamente nunca se apartó de este modelo consagrado (*sic*), si bien sus resultados fueron evolucionando hacia una mayor rotundidad anatómica, un tratamiento más plástico y aristado del paño de pureza o a un mayor volumen de la cabeza, con calidades en la terminación variables en correspondencia al precio y el nivel de los distintos encargos. Es más, el tipo terminó contagiando a otras representaciones cristológicas, hibridándose con lo que pudiera tener de reminiscencias de Manuel Álvarez. Así lo entendemos ahora al revisar de nuevo los *atados a la columna* de Becerril, San Cebrián de Campos o del retablo mayor de Alaejos, conjunto financiado por un estrecho colaborador de Francisco de Reinoso y en cuyo calvario encontramos otro crucificado que sigue en la misma senda. El foco de atención que hemos fijado en los Reinoso ha de abrirse al amplio círculo de dignidades, canónigos y personalidades que se movían su alrededor y que en cierto modo representaban al clero reformado tridentino.

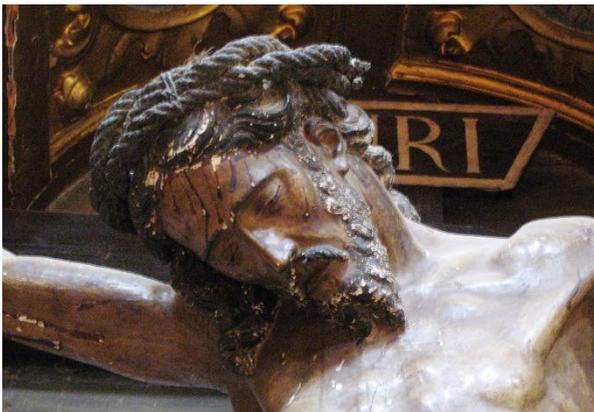


Fig. 15. *Crucificado* (detalle).
Guglielmo della Porta y taller.
Convento de Portaceli. Valladolid.
Crucificado (detalle).
Juan Sáez de Torrecilla. Iglesia
parroquial. Autillo de Campos
(Palencia)

Torrecilla se adaptó al modelo de Della Porta antes que a la moda (romanista, berruguetesca o palentina) y lo convirtió en seña de identidad propia. Aplicando interesadamente la idea desarrollada por Zeri,⁷⁴ en cierto modo nos encontramos con unas *esculturas sin tiempo*, al menos sin el tiempo concreto con el que hemos construido la historia de la escultura castellana (fig. 15). Paradójicamente, los rasgos que considerábamos como del mayor arcaísmo estético son realmente reflejo de una sintonía precisa con este fenómeno de iconismo espiritual de la imagen sagrada contrarreformista. Con el permiso de Torrecilla, quizás su mejor baza fue ponerse al servicio de las ideas importadas por otros, y quizás así logremos explicar mejor su participación en el retablo de Villagarcía de Campos.

El ejemplar del Sagrario de Málaga, atendiendo a algunos de los elementos donde se operan ciertos cambios (volumen de la cabeza, corona de espinas y tratamiento del paño de pureza), está sumamente próximo a los conservados en las parroquias palentinas de Frechilla y Villovieco,⁷⁵ con una atención especial al que, procedente de la antigua ermita de la Virgen de la Calle, se rinde culto en el coro del monasterio de San Andrés de Arroyo. Para todos ellos proponemos una cronología en torno a 1600-1605 aproximadamente.

Por desgracia no podemos precisar mucho más sobre el crucificado de Málaga y el lugar exacto de donde partió pues existe una laguna en las cuentas de la fábrica de San Pedro de Becerril justo en esos años y fueron varias las tallas con tal iconografía que poseía la parroquia.

Por último, en la sacristía del Sagrario de Málaga se conserva otra escultura de un crucificado dispuesta bajo un dosel y que versiona el mismo modelo, con un paño de pureza anudado a la manera del crucifijo de Lepanto y sin corona de espinas tallada (fig. 16). Todo parece indicar que procede igualmente de Becerril de Campos, pero no podemos llegar a saber de qué parroquia.⁷⁶ Analizándolo con detenimiento, y partiendo de la misma fuente común, en él se evidencian una serie de cambios respecto al colocado sobre el sagrario del altar mayor y a la larga lista de los documentados y/o atribuidos a Juan Sáez de Torrecilla: el relieve de las distintas formas anatómicas se hace más seco y potente, abandonando la suave gradación; el canon se reduce y toma especial potencia la cabeza, con cabellera serpenteante, pero de bucles más redondeados y masivos, etc. Es en el rostro donde las diferencias son más evidentes, incluyendo aún las reminiscencias de los grandes bigotes que enmarcan las comisuras. En definitiva: una variación sobre el tema común. Por todo ello, consideramos con firmeza que estamos ante una escultura ejecutada por Pedro de Torres, el escultor que arrebató a Torrecilla la hegemonía sobre el foco escultórico palentino. Nos basamos en la comparativa

⁷⁴ Zeri (1957).

⁷⁵ Para esta localidad trabajó Torrecilla un sagrario en 1595; ADP, Villovieco, n.º 24, 2º fábrica, f. 114.

⁷⁶ ¿Tal vez del retablo del Cristo del Desprecio de San Pedro? Resulta imposible saberlo por ahora.

con algunas de sus obras conocidas y especialmente con el calvario del retablo de San Jerónimo, una obra de 1607 realizada para la capilla de Buenaventura Vaca de Salceda en la actual iglesia palentina de la Virgen de la Calle,⁷⁷ el que fuera monumental templo de la Compañía de Jesús en Palencia. En suma: glosas sobre el mismo tema y sobre el mismo bajo continuo.

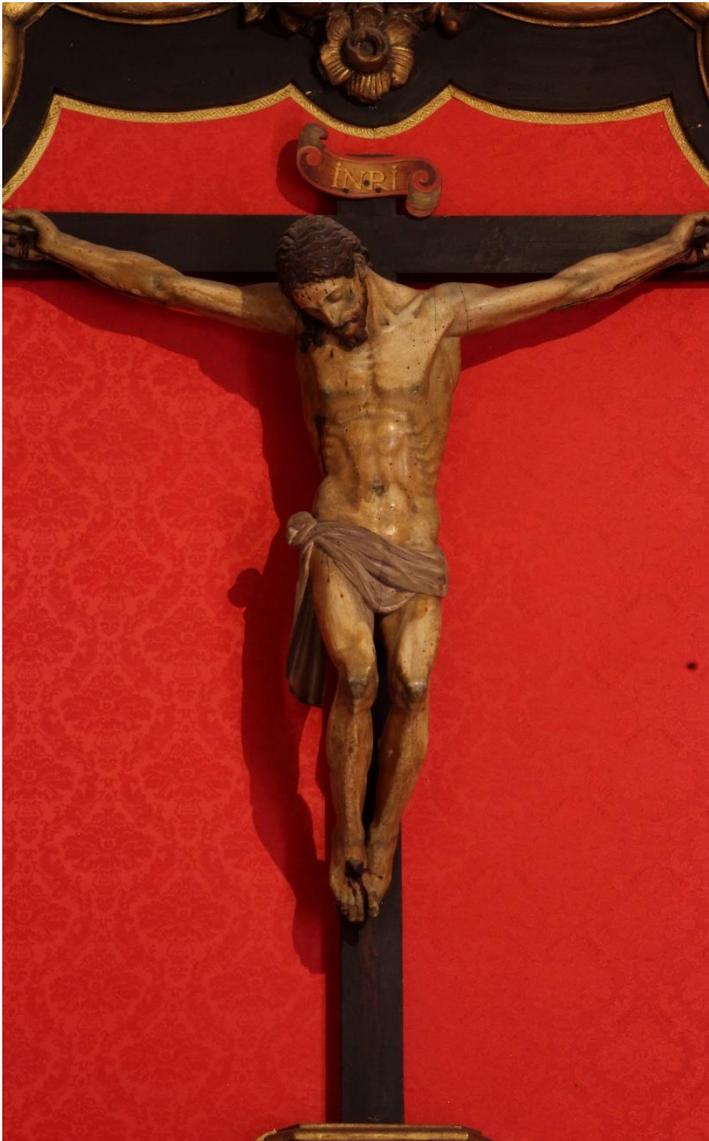


Fig. 16. *Crucificado*.
Pedro de Torres.
Parroquia del Sagrario.
Málaga

⁷⁷ Viguri (2005): 103.

CONCLUSIONES

Retomando la reflexión introductoria, desde luego la situación y el contexto que facilitó el desgarro patrimonial de los años 40 son hoy irreproducibles en los mismos términos, pero no faltarán los desalojos artísticos en un mundo rural en abierta y libre caída demográfica. Algo de ello estamos contemplando en el presente con el frágil legado conventual. La separación de las obras de arte de su contexto secular –y más cuando se produce una *damnatio memoriae* expresa e interesada– lleva como consecuencia un empobrecimiento del valor semántico de las mismas que los historiadores del arte, como disciplina más directamente vinculada, deben remediar. Eso es, en definitiva, lo que se ha querido transmitir en estas páginas.

Probablemente, de no haberse incardinado en el patrimonio malagueño (no tanto en la historiografía) muchas de las piezas estudiadas se habrían perdido o al menos descuartizado para que coleccionistas y anticuarios entresacaran los elementos “más valiosos” (caso de las tablas del Maestro de Becerril de San Pelayo). Por fortuna, gracias a su conservación hemos podido reconstruir este relato.

En el año 2015 se inauguró sobre las clamorosas ruinas de San Pedro de Becerril y tras una costosa intervención un *Monumento estelar*, un centro de interpretación de la astronomía con notable éxito de crítica y público. Mientras miles de personas alzan anualmente la vista hacia su cubierta estrellada, en un rincón permanece la lápida del sacerdote Rodríguez Alonso, recordando: *PULVIS CINIS. NIHIL.*

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, Gregorio de (2001): *Vida del ilustrísimo Sr. D. Francisco de Reynosso, obispo de Córdoba, donde se pone la de Jerónimo de Reynosso, su sobrino, canónigo de la Iglesia de Palencia*, facsímil. Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses – Diputación de Palencia [ed. original: Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1617].
- Alcalde Martín, Carlos (2001): “Las leyendas de la antigüedad clásica, alegorías morales en el retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril”, *Boletín de Arte*, 22, 45-53. DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2001.vi22.11708>
- Andrés Martínez, Gregorio de (1996): “Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso, obispo de Córdoba”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 67, 89-128.
- Angulo, Diego (1937): “El Maestro de Becerril”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 13/37, 15-24.
- Arias Martínez, Manuel (2018): “Del alabastro renacentista en la Corona de Castilla: una cuestión a estudio”, en Carmen Morte (coord.): *El alabastro. Usos artísticos y*

- procedencia del material*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 221-238.
- Barrón García, Aurelio A. (2004): “Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fernández de Velasco y familiares”, en Nicolás López Martínez / Emilio González Terán (coords.): *El Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la casa de Velasco*. Burgos, Asociación de Amigos de Santa Clara, pp. 207-274.
- Burrieza Sánchez, Javier (2009): “Virgen de los Dolores o de las Angustias”, en Javier Burrieza Sánchez (com.): *Civitas Domina. La Virgen de las Angustias y las gentes de Castilla* (catálogo de exposición). Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, pp. 91-92.
- Bustamante García, Agustín (1983): *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1541-1640)*. Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- Caballero Bastardo, Arturo (1994): *San Cebrián de Campos. Iglesia de los santos Cornelio y Cipriano*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Cabeza, Antonio (2009): “Palencia en la Roma española”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 80, 45-106.
- Cabeza, Antonio (2015): “Facción y mecenazgo en la Roma de Felipe II: una red castellana en la corte pontificia”, en Alessandra Anselmi (ed.): *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*. Roma, Gangemi Editore, pp. 1-24.
- Camacho Martínez, Rosario (dir.) (1997): *Guía histórico-artística de Málaga*. Málaga, Argual.
- Castro Sánchez, Marcial de (2001): *Vida de Don Francisco de Reinoso. Obispo de Córdoba y Abad de Husillos (1535-1601)*. Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses – Diputación de Palencia.
- “Consagración...” (1945): “Consagración del Altar Mayor e Inauguración solemne de importantes obras realizadas en la Iglesia parroquial de El Sagrario”, *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*, 78/8-9, agosto-septiembre, 626-632. Disponible en: <https://bit.ly/3hCA2Bs> (consultado el 24 de mayo de 2021).
- Coppel, Rosario et alii (2012): *Guiglielmo della Porta, a Counter-Reformation Sculptor*. Madrid, Coll & Cortés.
- Elorza Guinea, Juan Carlos / Payo Hernanz, René J. (1998): “Cristo crucificado”, en Luis Antonio Ribot García / Maira Herrero (dirs.): *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey* (catálogo de exposición). Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 410.
- Extermann, Grégoire (2013): “Copies anonymes et copies volées: la diffusion des modèles de Guiglielmo della Porta (1510-1577) à Rome et en Europe”, en Ana Gil Carazo (coord.): *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, pp. 247-268.
- Extermann, Grégoire (2019): “El «Crucificado» de la catedral de Jaén. Origen y difusión de una obra clave de la Contrarreforma romana”, en Pedro A. Galera Andreu / Felipe Serrano Estrella (coords.): *La catedral de Jaén a examen*, vol. 2: *Los bienes muebles en el contexto internacional*. Jaén, Editorial Universidad de Jaén, pp. 12-33.

- Fernández del Hoyo, M.^a Antonia (2012): *Juan de Juni, escultor*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Fernández del Pulgar, Pedro (1679): *Teatro clerical, apostólico y secular de las iglesias catedrales de España desde la fundación primitiva, y predicación del Evangelio, por el Apóstol Santiago, y sus discípulos*, vol. 2. Madrid, Viuda de Francisco Nieto.
- Fiz Fuertes, Irune (2002): “Consideraciones sobre pintura en Tierra de Campos: nuevas atribuciones a los Maestros de Astorga y de Becerril”, *Archivo Español de Arte*, 300, 407-446. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2002.v75.i300.323>
- García Chico, Esteban (1941): *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, t. 1: *Escultores*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- García Chico, Esteban (1943): “La colegiata de Villagarcía de Campos”, *BSAA*, 9, 89-104.
- García Chico, Esteban (1952): “Artistas que trabajan en la iglesia de Villamuriel de Cerrato”, *BSAA*, 18, 132-135.
- García Chico, Esteban (1953): “El retablo mayor de la Colegiata de Villagarcía de Campos”, *BSAA*, 19, 15-22.
- García Chico, Esteban (1955): “Los artífices de la Colegiata de Villagarcía de Campos”, *BSAA*, 20, 43-80.
- García Chico, Esteban (1959): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. 2: *Partido judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid, Diputación Provincial de Palencia.
- García Cuesta, Timoteo (1970): “La cofradía de Jesús Nazareno en Palencia”, *BSAA*, 36, 69-146.
- García Cuesta, Timoteo (1973): “Entalladores palentinos del siglo XVII (II)”, *BSAA*, 39, 291-316.
- Herreros Estébanez, Francisco (1989): *Historia de Guaza*. Palencia, Diputación de Palencia.
- Lara Garcés, Alfredo (2015): “El retablo en la ciudad de Málaga durante los siglos del Barroco”, en José A. Peinado Guzmán / M.^a del Amor Rodríguez Miranda (coords.): *Lecciones barrocas: “aunando miradas”*. Córdoba, Asociación “Hurtado Izquierdo”, pp. 43-76.
- López Sevilla, Luis A. (1997): *La Cofradía de Jesús Nazareno de Palencia*. Palencia, Cofradía Penitencial de “Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Madre la Virgen de la Amargura” de Palencia.
- Mancini, Matteo (2017): “De lo verosímil a lo verdadero: el viaje de Francisco Reinoso mecenas palentino a través de la retórica biográfica de comienzos del Siglo de Oro”, en Miguel Ángel Zalama Rodríguez *et alii* (coords.): *El legado de las obras de arte: tapices, pinturas, esculturas... sus viajes a través de la historia*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 53-64.
- Martín González, Juan José (dir.) (1977): *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, t. 1: *Ciudad de Palencia, antiguos partidos judiciales de Palencia, Astudillo, Baltanás y Frechilla*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Martínez, Rafael (1996): *La villa de Becerril y el Museo de Santa María*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.

- Martínez Ruiz, M.^a José (2010): “«No se perdió más en la Guerra...». La merma del patrimonio castellano-leonés: más debida al abandono y al negocio de antigüedades que al furor revolucionario”, en Arturo Colorado Castellary (ed.): *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 215-228.
- Martínez Ruiz, M.^a José (2011): “Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX”, en Fernando Pérez Mulet / Inmaculada Socias Batet (eds.): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona, Universitat de Barcelona; Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 151-190.
- Martínez Ruiz, M.^a José (2021): “Arcadio Torres y sus negocios al servicio del tráfico de obras de arte desde España a Estados Unidos”, *Archivo Español de Arte*, 374, 143-162. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2021.09>
- Mateo Gómez, Isabel / Mateo Viñes, Julián (1999): “«La Celestina» fuente mitológica para el retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril: comitente y autor”, *Archivo Español de Arte*, 287, 291-303. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.1999.v72.i287.766>
- Navarro García, Rafael (1946): *Catálogo monumental de la Provincia de Palencia*, vol. 4: *Partido judicial de Palencia*. Palencia, Imprenta Provincial de la Excm. Diputación de Palencia.
- Ortiz Nozal, Miguel Ángel / Gordaliza Aparicio, F. Roberto (2010): *Artesanos de los siglos XVI-XVIII en Boedo y Ojeda (Palencia)*. Palencia, Gordaliza Aparicio.
- Parrado del Olmo, Jesús M.^a (1977): “Retablo de San Francisco en Melgar de Yuso (Palencia)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 39, 35-40.
- Parrado del Olmo, Jesús M.^a (1980): “Aportación al estudio de la escultura en Palencia durante el último tercio del siglo XVI”, *BSAA*, 46, 309-328. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12584>
- Parrado del Olmo, Jesús M.^a (1981): *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Parrado del Olmo, Jesús M.^a (1993): *Piña de Campos. Iglesia de San Miguel*. Palencia, Diputación de Palencia.
- Parrado del Olmo, Jesús M.^a (1999): “Atribuciones de obras inéditas a escultores castellanos del siglo XVI”, *BSAA*, 65, 241-258. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/10029>
- Parrado del Olmo, Jesús M.^a (2002): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. 16: *Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid.
- Parrado del Olmo, Jesús María (2017): “La huella del retablo de San Benito de Alonso Berruguete en el obispado de Palencia”, *Laboratorio de Arte*, 29, 107-120. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.2017.i29.05>
- Payo Hernanz, René J. (2011): “Arte y devoción. Las colecciones pictóricas y escultóricas de la Catedral”, en René J. Payo Hernanz / Rafael Martínez (coords.): *La Catedral de Palencia. Catorce siglos de historia y arte*. Burgos, Promecal, pp. 442-478.
- Pérez de Castro, Ramón (2008): “Ritos penitenciales de una villa terracampina en la Edad Moderna. Becerril de Campos (Palencia)”, en José L. Alonso Ponga *et alii* (coords.):

- La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, pp. 483-494
- Pérez de Castro, Ramón (2015): “Virgen del Pópulo”, en José Luis Calvo Calleja / Rafael Martínez González (coms.): *Huellas y moradas. Santa Teresa en Palencia* (catálogo de exposición). Palencia, Diputación de Palencia, pp. 78-81.
- Pérez de Castro, Ramón (2018): “Transfiguración”, en José Luis Calvo Calleja (com.): *Mons Dei, Las Edades del Hombre* (catálogo de exposición). Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, pp. 366-367.
- Pérez Picón, Conrado (1982): *Villagarcía de Campos. Estudio histórico-artístico*. Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- Pirri, Pietro (1952): “Origen y desarrollo arquitectónico de la iglesia y colegio de Villagarcía de Campos”, en Pietro Pirri (coord.): *Villagarcía de Campos. Evocación histórica de un pasado glorioso*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, pp. 13-24.
- Pirri, Pietro (1970): *Giuseppe Valeriano, S. I. Architetto e pittore, 1542-1596*. Roma, IHSI.
- Portela Sandoval, Francisco José (1977): *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Ramírez González, Sergio (2003): “La política de restitución patrimonial en la catedral de Málaga tras los sucesos de la Guerra Civil”, en Germán Ramallo Asensio (ed.): *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia – Consejería de Educación y Cultura de la región de Murcia – Fundación Cajamurcia, pp. 355-370.
- Ramírez González, Sergio (2004): “Amarga Victoria. La Capilla de los Caídos de la Catedral de Málaga o la frustración de la memoria”, *Boletín de Arte*, 25, 371-417. DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2004.v0i25.4622>
- Redondo Aguayo, Anselmo (1953): “Monografía histórica de la villa de Becerril y noticia biográfica de sus hijos más ilustres”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 9, 29-216.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1966): “Juan de Herrera y los jesuitas. Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 25, 285-321.
- Rodríguez Salcedo, Severino (1950): “El obispo Axpe y Sierra y su intervención en la vida palentina”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 4, 135-190.
- Sánchez López, Juan Antonio (2000): “Fragmentos del antiguo retablo de la iglesia del Sagrario”, en Teresa Sauret Guerrero (dir.): *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, vol. 3: *Edad Moderna. Pintura y escultura*. Málaga, Diputación de Málaga, pp. 72-73.
- Sancho Campo, Ángel (1998): “La Comisión Provincial de Monumentos (1918-1961)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 69, 7-54.
- Sauret Guerrero, M.^a Teresa (2003): *La Catedral de Málaga*. Málaga, Diputación Provincial.
- Urrea Fernández, Jesús (2003): *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid*, t. 7: *Antiguo partido judicial de Valoria la Buena*, 2^a ed. Valladolid, Diputación de Valladolid.

- Urrea Fernández, Jesús (2010): “Una obra de Agustín Castaño, discípulo de Fernández, en la catedral de Málaga”, *BSAA arte*, 76, 185-192. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9265>
- Urrea Fernández, Jesús (2012): “¿Una traza para el retablo mayor del Sagrario de Málaga?”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 47, 35-38.
- Vasallo Toranzo, Luis / Pérez de Castro, Ramón (2012): “Los inicios de la escultura procesional castellana en los focos periféricos”, en Juan Aranda Doncel (ed.): *Cofradías penitenciales y Semana Santa*. Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 477-528.
- Viguri, Miguel de (2005): *Heráldica palentina*, t. 1: *La ciudad de Palencia*. Palencia, Diputación de Palencia.
- Zeri, Federico (1957): *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Turín, G. Einaudi.