

A propósito del escultor vallisoletano Antonio de Gautúa (1682-1744). Nuevas atribuciones

About the vallisoletano sculptor Antonio de Gautúa (1682-1744).
New attributions

Javier Baladrón Alonso
Universidad de Valladolid

RESUMEN

Antonio de Gautúa fue uno de los artífices más destacados del panorama escultórico vallisoletano de la primera mitad del siglo XVIII, tan solo superado por los tres grandes maestros de este periodo: Pedro de Ávila, Pedro Bahamonde y Pedro de Sierra. El presente artículo pretende reconstruir su estilo artístico, formular una serie de atribuciones, y dar a conocer una nueva obra documentada que amplíen su escaso catálogo. En definitiva, se trata de una pequeña aproximación a su obra que pretende ser un punto de partida para futuros estudios acerca de su figura, en particular, y de la mal conocida escultura barroca vallisoletana del siglo XVIII, en general.

PALABRAS CLAVE: Antonio de Gautúa; Barroco; Escultura; Juan Correas; Juan de Ávila; Pedro de Ávila; Rococó; Valladolid.

ABSTRACT

Antonio de Gautúa was one of the most outstanding artists of Valladolid's sculptural landscape from the first half of the eighteenth century, only beaten by the three great masters of this period: Pedro de Ávila, Pedro Bahamonde and Pedro Sierra. This paper aims to draw his artistic style, make a set of attributions, and publicize a new documented work that increases his small catalogue. Essentially, the paper gives a small glimpse to Gautúa's work. It intends to be a starting point for future research about his character, in particular, and for the scarcely known baroque from Valladolid of the eighteenth century sculpture, in general.

KEY WORDS: Antonio de Gautúa; Baroque; Sculpture; Juan Correas; Juan de Ávila; Pedro de Ávila; Rococo; Valladolid.

Recibido: 20/05/2018
Revisado: 29/06/2018
Aceptado: 30/06/2018

0. INTRODUCCIÓN

Antonio de Gautúa (1682-1744)¹ fue uno de los escultores barrocos vallisoletanos más destacados del primer tercio del siglo XVIII, si bien su calidad no puede ser comparada con la de

¹ La bibliografía sobre el escultor no es extensa ni tampoco monográfica, sino que se trata de noticias sueltas referentes tanto a su biografía como a su producción artística: GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1941; ARRIBAS ARRANZ, Filemón. *La Cofradía Penitencial de N. P. Jesús Nazareno de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y librería Casa Martín, 1946; GARCÍA CHICO, Esteban. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo I. Medina de Rioseco*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1956; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959; URREA, Jesús. "Archivos parroquiales". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (en adelante *BSAA*), 1971, 37 p. 513-520; PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Catálogo Monumental de Valladolid. Tomo IX, Antiguo Partido Judicial de Mota del Marqués*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1976; ARA GIL, Clementina Julia; PARRADO DEL OLMO, Jesús María.

otros artífices de mayor enjundia como Pedro de Ávila, Pedro de Sierra o Pedro Bahamonde. A pesar de todo, su importancia dentro de la escuela vallisoletana del momento es clara puesto que, además de recibir numerosos encargos, algunos desde puntos geográficos ciertamente distantes, fue seleccionado junto con Pedro Bahamonde para ejecutar las esculturas pétreas de los *Padres de la Iglesia* que engalanan el segundo cuerpo de la fachada de la catedral de Valladolid. Este hecho tiene su trascendencia puesto que la escuela vallisoletana nunca destacó por la talla de la piedra. Este problema no se circunscribe a estos momentos, sino que fue algo secular; a pesar de todo sí que existieron algunos artífices que lograron la maestría en la labra de este material: Esteban Jordán, Francisco Rincón, Gregorio Fernández o Pedro de Ávila y en menor medida Pedro de la Cuadra y José de Rozas.

Desentrañados recientemente aspectos capitales, y absolutamente desconocidos, tanto de su vida privada como de la profesional, como son su biografía, posible formación artística e incluso el nombre de alguno de sus discípulos, como es el caso de Melchor García, uno de los puntales de la escultura y retabística riosecana y terracampina de mediados del siglo XVIII², cabe ahora ocuparse de delimitar su estilo al contar ya con obras suficientes como para sistematizar los estilemas que definen sus obras. Así, el presente artículo se centrará primero en establecer las características que conforman su estilo, y en reseñar las deudas artísticas contraídas con otros artífices, para posteriormente dar a conocer una nueva obra documentada, así como una serie de atribuciones. Dejando de lado su producción documentada, tan solo se le han asignado las siguientes piezas: un *San Antonio de Padua* en el Oratorio de San Felipe Neri de Valladolid (ca. 1719)³; una *Inmaculada Concepción* en la iglesia de la Asunción de Gumiel de Izán (Burgos) (ca. 1726-1736)⁴; las *esculturas del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Paz de Castrillo de Onielo* (Palencia) (1730), a saber: la Virgen con el Niño, San Antonio de Padua, San Isidro Labrador y un relieve de la Imposición de la casulla a San Ildefonso)⁵; un *Busto de Dolorosa* (primer tercio del siglo XVIII) que, procedente del Monasterio de San Quirce, se conserva en el Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid⁶; y una pequeña efigie de la *Virgen de las Angustias* (primer tercio del siglo XVIII) en la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid⁷.

Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo partido judicial de Tordesillas. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1980; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; URREA, Jesús. *Catálogo Monumental de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de Valladolid I.* Valladolid: Diputación de Valladolid, 1985; URREA, Jesús. “Nuevos datos y obras del escultor Felipe de Espinabete”. *BSAA* 1985, 51, p. 507-511; CALLEJA GAGO, Rosa María. *Gobierno municipal, siglo XVIII.* Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1993; ZAPARAÍN YAÑEZ, María José. *Fuentespina: la villa y su arte, siglos XVII y XVIII.* San Sebastián, 1995; URREA, Jesús. “El oratorio de San Felipe Neri de Valladolid”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 1998, 33, p. 9-23; MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel; FRAILE GÓMEZ, Ana María. *Catálogo Monumental de Valladolid. Tomo XVII. Antiguo Partido Judicial de Medina del Campo.* Valladolid: Diputación de Valladolid, 2003; PAYO HERNANZ, René Jesús. “De los esplendores barrocos a las luces de la razón: retablos y esculturas del siglo XVIII en la Ribera del Duero”. *Biblioteca: estudio e investigación*, 2005, N.º 20, p. 239-342; BALADRÓN ALONSO, Javier. *Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016.

² Ídem, p. 761-770.

³ Ídem, p. 1138.

⁴ Ídem, p. 1130-1131.

⁵ Ídem, p. 1143-1144.

⁶ BALADRÓN ALONSO, Javier. “Busto de Dolorosa”. En REBOLLO MATÍAS, Alejandro (coord.). *Stabat Mater. Arte e iconografía de la Pasión.* Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2018, p. 52. Anteriormente estuvo puesta en relación con Pedro de Ávila. NIETO GALLO, Gratiniano. *Guía artística de Valladolid.* Barcelona: Aries, 1954, p. 112; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (2ª parte).* Valladolid: Institución Cultural Simancas, 2001, p. 192; BALADRÓN ALONSO, *Los Ávila, op. cit.*, p. 942-943.

⁷ BALADRÓN ALONSO, Javier. “Virgen de las Angustias”. En REBOLLO MATÍAS (coord.). *Stabat Mater, op. cit.*, p. 98-99.

1. EL ESTILO ARTÍSTICO DE ANTONIO DE GAUTÚA

Lo primero que cabe señalar de su estilo es que es claramente deudor del de Juan (1652-1702) y Pedro de Ávila (1678-1755), motivo más que suficiente para creerle discípulo del primero, y colaborador del segundo⁸. Asimismo, copió numerosos estilemas e iconografías de Pedro de Ávila (es reseñable el caso de sus Inmaculadas), y al igual que él tenderá a estereotipar los rostros, de manera que consigue unas imágenes fácilmente identificables. Fue un escultor polivalente que trabajó tanto la madera como la piedra; y, además, cultivó tanto la escultura religiosa como la profana. De este último tipo sabemos que realizó una *Tarasca y Siete figuras* que irían montados sobre ella y que serían las personificaciones de los pecados capitales⁹.

Concibe unas esculturas reposadas y en las que el escaso dinamismo es proporcionado por el contrapposto con el que dispone las piernas. Su producción es bastante ecléctica puesto que utiliza indistintamente tanto los pliegues suaves y levemente incurvados heredados de los escultores de finales del siglo XVII, como los drapeados a cuchillo introducidos en Castilla por Pedro de Ávila hacia 1710-1714. Este hecho le diferenciará de buena parte de los maestros del momento ya que la mayoría asumieron el pliegue berninesco desde el primer momento para ya no prescindir de él. Gautúa en cambio utilizó indistintamente ambos, así, por ejemplo, en la *Santa Bárbara* (fig. 1) que talla en 1725 dispone unos pliegues ciertamente berninescos, mientras que en obras posteriores como la *Inmaculada* (1726) de Mambrilla de Castrejón (Burgos) o el *Salvador* (1729) de Tiedra (Valladolid) usa las dobleces redondeadas típicas de su hipotético maestro. Cabe realizar un matiz: sus pliegues a cuchillo nunca llegaron a ser tan finos y cortantes como los que caracterizaron la obra de Pedro de Ávila, sino que manejó una variante un tanto más ruda debido a su inferior capacidad técnica puesto que para lograr esas dobleces tan cortantes, en las que había que adelgazar la madera al extremo, se requería de una destreza de la que él carecía.

Gautúa utiliza para sus imágenes un canon achaparrado, con cuellos gruesos y alargados y manos rechonchas con dedos cortos y anchos. Cabe una excepción: las efigies de los dos Padres de la iglesia (*San Jerónimo* (fig. 2) y *San Gregorio*) que ejecutó para la fachada de la seo vallisoletana, cuyo diseño le era ajeno, ya que fue suministrado por el salmantino José de Larra. Dispone unas anatomías y vestimentas bastante abocetadas, y no define sus formas ni apura los detalles, sino que trabaja con grandes masas. Asimismo, las vestimentas pecan de cierto envaramiento, un ejemplo bastante definitorio lo tenemos en las ondulaciones de la cogulla del *San Millán* (fig. 3) que talló para Velliza (Valladolid), a las cuales es incapaz de darles sensación de movimiento.

Sus mayores empeños recaen en la confección de las cabezas, las cuales son plenamente deudoras de Juan y Pedro de Ávila, preferentemente de este último. Para los peinados se sirve de dos soluciones: las cabelleras con amplias masas de bucles que recuerdan a los que adornan las cabezas de las efigies de *San Miguel* y *San Juan Evangelista* de Pedro de Ávila, y las melenas abundantes con grandes ondulaciones que caen a ambos lados del rostro. Esta última solución la observamos en multitud de obras de Pedro de Ávila, especialmente en sus representaciones de Cristo. En cuanto a la forma de resolver el peinado sobre la frente observamos tres tipos: con un enorme bucle, con dos pequeñas guedejas simétricas, y con la frente lisa. Asimismo, hemos de reseñar un elemento que puede ayudar a identificarle nuevas obras. Se trata de un pequeño y sinuoso rizo que se localiza en el lateral del rostro, entre la sien y la oreja, a la cual puede llegar a cubrir en parte, y que aparece preferentemente en los personajes femeninos. En algunas ocasiones dispone dos rizos simétricos, uno a cada lado del rostro. Este rizo lo observamos, por ejemplo, en su documentada *Santa Bárbara*, o en alguna de las obras que le atribuiremos como la *Santa Basilisa* y el *Busto de Dolorosa* de la iglesia de San Miguel de Valladolid, la *Santa Águeda* de Arrabal de Portillo, etc.

Las cabezas tienden a la forma de “escudo español”, que viene a ser un rectángulo con un leve arqueamiento en la parte inferior. Los rasgos físicos con que caracteriza a sus esculturas siguen

⁸ BALADRÓN ALONSO, *Los Ávila*, op. cit., p. 761.

⁹ CALLEJA GAGO, op. cit., p. 119.

puntualmente los exhibidos por Pedro de Ávila durante su segunda etapa: así, los ojos son almendrados (anchos y estrechos), los ceños van lisos y las cejas levemente arqueadas. Define unas narices rectas, simétricas, con el tabique nasal aplastado o redondeado (preferentemente usa el tabique redondeado para las figuras femeninas y el aplastado o geométrico para las masculinas), y el surco nasolabial muy marcado. Las bocas son pequeñas y pueden estar cerradas o levemente abiertas, en este último caso se visualiza la fila de dientes inferior. En cuanto a las orejas, que no siempre aparecen puesto que puede taparlas el pelo, son amplias, con forma tendente a la elipsis y con la parte superior algo más ancha. Asimismo, los lóbulos suelen estar bastante hinchados, detalle que encontramos con mayor frecuencia en las esculturas que son claramente obras de taller. En cuanto a las barbas también advertimos la influencia de Juan y Pedro de Ávila: así la barba de caracolas rizadas de su *San Pedro* (fig. 4) de Tordesillas es heredera de la que Juan de Ávila dispuso en el santo homónimo que talló para la Colegiata de Lerma (Burgos) y de la que su hijo Pedro utilizó en sus diversas versiones del primer papa.

Aunque por regla general no fue un escultor muy ducho a la hora de captar la blandura de las carnes, sí que hay veces que lo logra con bastante eficacia; así lo alcanzamos a ver en el rostro del *San Pedro* de Tordesillas (Valladolid), en las manos del *San Millán* de Velliza (Valladolid), y, sobre todo en el *San Antonio de Padua* (fig. 5) que se le atribuye en el Oratorio de San Felipe Neri de Valladolid.

La escultura en relieve no fue muy habitual en el barroco vallisoletano, y descontando a Gregorio Fernández ninguno de los escasos maestros que la practicaron la llegaron a dominar. Así, por ejemplo, el hipotético maestro de Gautúa, Juan de Ávila, realizaba un falso relieve puesto que se limitaba a pegar a un tablero esculturas en bulto redondo, y después completaba la escena con un fondo pintado. Gautúa en cambio, y aun siendo peor técnicamente, sí que ejecutó verdaderos relieves en los que resaltaba el valor escultórico de la pieza, disminuyendo de esta manera la importancia de la pintura del fondo. Los dos relieves que talló el Oratorio de San Felipe Neri son muy sugestivos por la diversa gradación de sus figuras.

2. OBRAS DOCUMENTADAS

2.1. *Esculturas del retablo mayor (1715). Iglesia de San Miguel. Hontoria de Cerrato (Palencia)*

En el año 1715 la parroquia de San Miguel de Hontoria de Cerrato (Palencia) le encarga la ejecución de las esculturas que debían adornar el nuevo retablo mayor del templo que por entonces estaba fabricando el ensamblador Pablo Villazán¹⁰. En total eran tres esculturas y un relieve: en la hornacina principal se dispondría a *San Miguel derrotando al demonio* (fig. 6), en las laterales a *San Pedro* y *San Pablo*, y en el ático una medalla o relieve de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Por estas cuatro piezas percibió 1.513 reales y medio, cantidad que terminó de cobrar el 7 de diciembre del referido año¹¹. Como acabamos de referir, el retablo fue construido por el prolijo ensamblador palentino Pablo Villazán, quien percibió por su hechura 3.350 reales, mientras que el cantero Antonio Pontones corrió a cargo de la ejecución del pedestal y de las gradillas¹². Finalmente, dieron el visto bueno a la obra el ensamblador Gregorio Portilla y Tomás García. Las arcas de la parroquia debieron de quedar exhaustas, motivo por el que no pudo acometerse el dorado

¹⁰ Debo todos los datos de archivo referidos al retablo y sus esculturas, así como la fotografía que lo ilustra, a la generosidad de don Ramón Pérez de Castro, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

¹¹ “1.513 reales y medio que pagó a Antonio Gautúa vecino de Valladolid maestro escultor por la escultura que hizo en dicho retablo como constó de recibo su fecha 7-XII-1715”. Archivo Diocesano de Palencia (en adelante ADP), Hontoria de Cerrato, San Miguel, Libro de fábrica 1694-1724, f. 148.

¹² “3.350 reales a Pablo de Villazán maestro arquitecto vecino de Palencia que son los mismos en que se le remató dicha obra del retablo y puertas principales de la iglesia como constó del remate y su recibo su fecha 18-XI-1715”. ADP, Hontoria de Cerrato, San Miguel, Libro de fábrica 1694-1724, f. 148. ADP, Hontoria de Cerrato, San Miguel, Libro de fábrica 1694-1724, f. 148.

del retablo hasta 1724, año en que se encargó de dicha tarea el maestro vallisoletano Santiago Montes (1674-1742), que percibió por su trabajo 7.100 reales¹³. En ese mismo año se procedió a estofar las esculturas, a colocar el Santísimo en el retablo y a inaugurarlo¹⁴.

La efigie de *San Miguel* que preside el retablo es una versión libre de las dos esculturas del santo que por aquellas mismas fechas estaba realizando su amigo Pedro de Ávila para la catedral de Valladolid (fig. 7) y para la parroquial de Castil de Vela (Palencia), y cuyo origen parece encontrarse en el *San Miguel* (fig. 8) que Gregorio Fernández talló en 1606 para la primitiva iglesia de San Miguel de Valladolid. A pesar de que Gautúa se inspiró en estos excelentes modelos el resultado es una escultura mucho más tosca, fría y envarada, en la que el santo figura triunfante pisando al demonio, un ser monstruoso con cola de serpiente que yace derrotado en el suelo y con la cabeza desplomada. El jefe de las milicias celestiales porta en su mano derecha la lanza que le está clavando a Lucifer en el pecho, mientras que en la otra blandiría una espada o un escudo con las iniciales “Q.S.D”. (“Quis sicut Deus”, “Quien como Dios”). La dependencia que muestra Gautúa del modelo de Pedro de Ávila queda patente en detalles como los dos rizos simétricos que caen sobre la frente, o en la forma que adquiere el escote de la coraza.

Por su parte, las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo* resultan ser remedos de originales de Gregorio Fernández, concretamente de los que el maestro gallego talló para el retablo mayor de la primitiva iglesia de San Miguel de Valladolid en 1606, y que actualmente se conservan en el de la iglesia de San Miguel y San Julián. Ambas imágenes fueron tan populares a lo largo de los siglos XVII y XVIII que gran parte de los escultores vallisoletanos, e incluso castellanos, se inspiraron en ellas para fabricar las suyas. Los tipos permanecerán inmutables y tan solo se diferenciarán de los fernandescos por la introducción de variaciones mínimas (pelo, posición de los atributos, etc.), por la pericia técnica de cada maestro, y por el tipo de paños que recorren las vestimentas ya que el fernandescos dejará paso a mediados del siglo XVII a un pliegue más anguloso y movido, y ya en el último cuarto del siglo XVII a un drapeado suave y de formas redondeadas que será el propugnado, entre otros, por Juan de Ávila, Juan Antonio de la Peña y José de Rozas. El uso de este tipo pliegue se prolongaría hasta bien entrado el siglo XVIII debido a su utilización por parte de maestros ya muy veteranos como José de Rozas, y por algunos escultores rezagados como José Pascual y el propio Antonio de Gautúa. La cantidad de réplicas de ambos santos que encontramos repartidos por toda la geografía castellana es ingente. La mayoría de las piezas aún se encuentran en el anonimato, aunque hay otras que ya han podido documentarse, como son los casos de las de Velilla (Pedro de la Cuadra, 1613), Cigales (Andrés de Oliveros, 1668), Villalba de los Alcores (*San Pedro*, obra de Manuel Ordóñez, y *San Pablo* de Antonio Vázquez, en 1691-1693), la Colegiata de Lerma (*San Pablo* de Juan de Ávila, 1692), Santa María de Pozaldez (Andrés de Pereda, 1696), o los de las vallisoletanas iglesias de Nuestro Padre Jesús Nazareno (José Pascual, 1704) y San Felipe Neri (Pedro de Ávila, 1720)¹⁵.

Así, San Pedro y San Pablo adoptan actitudes contrapuestas y complementarias tanto en el giro de la cabeza como en el movimiento de los brazos y piernas. El manto de San Pedro se fija a la altura del tórax debido a que sobre él asienta un libro que se encuentra leyendo. La elegancia con

¹³ “7.100 reales a Santiago Montes maestro dorador vecino de Valladolid, los 6.900 del remate que en él se hizo de dorar y estofar el altar mayor de esta iglesia y 200 reales por convenio que se hizo de ensanches y mejoras como constó por menor; recibo en esta villa a 25-XI-1724” ADP, Hontoria de Cerrato, San Miguel, Libro de fábrica 1724-1759, f. 12.

¹⁴ ADP, Hontoria de Cerrato, San Miguel, Libro de fábrica 1724-1759, f. 12.

¹⁵ ARA GIL; PARRADO DEL OLMO, *op. cit.*, p. 354; URREA, Jesús. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XX. Antiguo partido judicial de Valoria la Buena*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2004, p. 161; PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVI. Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2002, p. 351; CERVERA VERA, Luis. *La iglesia colegial de San Pedro de Lerma*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981, p. 205; MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel; FRAILE GÓMEZ, Ana María. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVIII. Antiguo partido judicial de Medina del Campo*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2003, p. 163; BALADRÓN ALONSO, Javier. “Noticias biográficas, obras documentadas y atribuciones de escultores vallisoletanos del siglo XVIII: de José Pascual a Claudio Cortijo”. *BSAA Arte*, 2017, n.º 83 p. 211-234; GARCÍA CHICO, *Documentos, op. cit.*, p. 380.

que dispone las manos es directa heredera de Gregorio Fernández, si bien la ejecución de los dedos es muy tosca. Con la mano izquierda sujeta sus características llaves. Por su parte, San Pablo tiene unos pliegues más movidos, especialmente en el manto que rodea su cadera, que le dotan de mayor dinamismo. También el santo de Tarso posee ese característico detalle fernandesco de sujetar el libro en el tórax, si bien en esta ocasión el volumen está cerrado. En la mano izquierda empuñaría su atributo más célebre, la espada con la que fue decapitado, actualmente desaparecida. En ninguna de las dos esculturas se rastrea la fuerza y el vigor que Fernández infundía a sus creaciones.

Finalmente tenemos el episodio de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* del ático. El relieve, muy similar a otro de igual temática que le hemos atribuido en Castrillo de Onielo (Palencia), presenta tan solo tres figuras: San Ildefonso de rodillas en el centro y con los brazos cruzados sobre el pecho en actitud de sometimiento, y a los lados la Virgen y un ángel que se aprestan a imponerle la casulla en agradecimiento a los muchos esfuerzos y textos que realizó defendiendo la virginidad de María. La Virgen, situada a la izquierda, está sentada sobre un trono de nubes y cabezas de serafines, mientras que el Ángel está a la derecha del santo. En ambas figuras podemos ver los característicos bucles serpenteantes con que Gautúa compone las cabelleras.

3. OBRAS ATRIBUIDAS

3.1. *Ángeles portadores de los Arma Christi (ca. 1713-1714). Ermita de la Vera Cruz. Nava del Rey (Valladolid)*

En la ermita de la Vera Cruz de Nava del Rey le corresponderán sin ninguna duda los dos ángeles portadores de las Arma Christi (figs. 9-10) que se sitúan en el ático del retablo mayor flanqueando una destacada imagen de la *Virgen al pie de la cruz* puesto que sus cabezas son casi idénticas a las de los dos ángeles mancebos que ejecutó un año después para la ermita de Castilviejo de Medina de Rioseco (Valladolid). Tanto los rostros insípidos y cercanos a Pedro de Ávila como la manera de resolver la cabellera mediante amplios bucles, e incluso los dos mechones que caen sobre la frente son prácticamente exactos. Las cabelleras y el rostro también emparentan con los que exhibe el pequeño *San Miguel* que talló hacia 1722-1724 para el Oratorio de San Felipe Neri de Valladolid.

Ambos ángeles del retablo navarrés, que “cabalgan” sobre pedestales en unas atrevidas posiciones, muy inestables y teatrales, exhiben corazas con ricas decoraciones vegetales doradas. Poseen una buena factura aunque el resultado es algo tosco, si bien la altura a la que se encuentran y el mal estado de conservación dificulta bastante una correcta apreciación. El situado a la izquierda agarra con ambas manos la escalera con la que los sayones subieron a clavar el rótulo del “I.N.R.I” en la cruz de Cristo, mientras que el ángel de la derecha sujeta en su mano derecha el martillo con el que se clavó tanto el referido rótulo como al mismo Redentor en el sagrado madero. De confirmarse la atribución estos ángeles serían las obras más antiguas conservadas del escultor.

El recurso de situar ángeles de las más variadas tipologías (portaestandartes, portadores de las Arma Christi, turiferarios, etc.) en el ático de los retablos no es nuevo ya que Gregorio Fernández lo popularizó a comienzos del siglo XVII. El retablo, dedicado a la Santa Vera Cruz, fue contratado en marzo de 1713 por Juan Correas, el cual debía de ejecutarlo según la traza proporcionada por el también ensamblador vallisoletano José Díaz de Mata¹⁶. Correas, que, a no dudarlo, contaría con su buen amigo Gautúa para realizar la parte escultórica intrínseca del retablo, se comprometió a fenecerlo en el plazo de un año.

¹⁶ GARCÍA CHICO, Esteban; BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo V. Partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1972, p. 104.

3.2. *Bustos de Ecce Homo y Dolorosa (ca. 1713-1722). Ermita de la Vera Cruz. Nava del Rey (Valladolid)*

En la propia ermita de la Vera Cruz de Nava del Rey (Valladolid) se le pueden adjudicar dos buenos *bustos de Ecce Homo y Dolorosa* que en origen proceden de la iglesia del Hospital de San Miguel de la citada localidad, y más concretamente estuvieron situados en las hornacinas laterales de su retablo mayor¹⁷. Dicho retablo, que se comenzaría a tallar hacia el año 1740, se realizó para albergar en su hornacina principal una exquisita efigie del *Arcángel San Miguel* esculpida por Alejandro Carnicero (1693-1756) en 1736. Completaban el conjunto dos ángeles mancebos, una Inmaculada, una imagen de la Fe, y los dos bustos, los cuales fueron regalados por el regidor perpetuo de Nava del Rey don Cristóbal Pelaz y su mujer Catalina Cornejo. Dicha donación figura en el inventario de bienes realizado tras su fallecimiento el 24 de enero de 1735: “dos hechuras de medios cuerpos de bulto, hechuras del Ecce Homo y una Señora de los Cuchillos (...) no se tasan (...) por ser manda para el Santo Hospital”¹⁸. Por lo general este tipo de bustos estaban destinados a las capillas u oratorios particulares, en los cuales el dueño oraba y meditaba ante ellos. Es la “piedad” más próxima e íntima. Cuando estos personajes fallecían era frecuente que los legaran a iglesias, conventos o monasterios. Quizás ambos bustos fueron realizados hacia 1713-1722, fechas que establecemos en base a que en los dos referidos años le atribuimos otras obras a Gautúa en la referida localidad: en 1713 los *Ángeles del retablo mayor de la ermita de la Vera Cruz*, y en 1722 un relieve de *San Ignacio de Loyola* en la iglesia de los Santos Juanes.

Se trata de dos bustos prolongados hasta un poco más abajo de la cintura, de forma que en el Ecce Homo se observa parte del paño de pureza, y en el de la Dolorosa el escultor aprovecha para disponer una curva del manto. Este tipo de bustos cortados a la altura de la cintura “tiene antecedentes italianos, también era ya utilizado en el barroco andaluz”¹⁹. Como tal pareja contraponen y complementan sus actitudes y movimientos. Así, ambos miran hacia el cielo, girando cada uno la cabeza hacia un lado, lo mismo que ocurre con las manos puesto que mientras que Cristo las tiene atadas y desplazadas hacia la derecha, las manos de la Virgen se recogen en actitud de oración o súplica a la izquierda. El *Ecce Homo* (fig. 11) tiene la espalda y los hombros cubiertos por un manto rojo, de talla poco cuidada, de manera que el resto de su anatomía, modelada muy sumariamente, aparece desnuda. Su rostro, de facciones muy hermosas, dirige la mirada hacia el cielo como suplicando clemencia. Todos los rasgos faciales vuelven a remitirnos a Gautúa, y además hay que añadir el hecho de que la manera de componer la barba a partir de sinuosos y compactos mechones emparenta con la que exhibe el *San Jerónimo* que esculpió para la fachada de la Seo vallisoletana. Aunque lleva las manos atadas, con la derecha sujeta una caña.

Por su parte, el *busto de Dolorosa* (fig. 12) no deja de ser una simplificación de las Vírgenes que aparecen al pie del Calvario, con las manos entrelazadas, aunque también recuerda a algunos ejemplares de Pedro de Mena, como el conservado en el Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Lo más probable es que le sirviera de inspiración alguno de los bustos de Dolorosa efectuados por su amigo Pedro de Ávila, y más concretamente el que, procedente de la colección conde de Güell, se conserva en los almacenes del Museo Nacional de Escultura. Como el Ecce Homo, la Virgen también dirige su mirada suplicante hacia el cielo, gesto que acompaña de unas no menos rogantes manos entrelazadas. Viste túnica roja, manto azul y velo blanco que le enmarca el rostro y casi la totalidad de la cabellera, con la excepción de un largo mechón que cae hasta el pecho. El escultor simula a la perfección el efecto de los pequeños pliegues que se forman a la altura del abdomen a causa del ajustado entallado del cingulo de la túnica. A pesar de que la

¹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.). *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid: Ministerio de Educación, 1970, p. 213.

¹⁸ ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2012, p. 239.

¹⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p. 24.

Virgen intenta realizar un escorzo la visión es totalmente frontal. El rostro sigue los parámetros tanto del Ecce Homo como de las figuras femeninas adscritas a Gautúa.

3.3. *Visión de San Ignacio de Loyola (ca. 1722). Iglesia de los Santos Juanes. Nava del Rey (Valladolid)*

También pertenecerá a Gautúa, y nuevamente deberíamos su realización a una asociación con los Correas, el relieve de la *Visión de San Ignacio de Loyola* (fig. 13) que campea en el ático del retablo de San Roque de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid). Aunque dicho retablo no está documentado a favor de Correas, la completa similitud con el frontero, obra esta sí acreditada, hace que sea plausible su autoría²⁰. El relieve, o más bien altorrelieve ya que estamos ante dos esculturas de casi bulto redondo, representa al fundador de los jesuitas sorprendido por la súbita aparición de un ángel que le señala el cielo, del cual surgen una serie de rayos que se precipitan sobre el rostro del santo guipuzcoano. La composición, marcada por una diagonal, es plenamente barroca. Los rostros de ambas figuras exhiben los estilemas propios de Gautúa, así como otras características de su arte como el tratamiento de los paños o el canon corto de ambos personajes. El rostro del ángel, que es especialmente bello y con un perfil muy clásico, exhibe en su lateral el típico rizo que tanto gusta al escultor.

3.4. *San Blas (ca. 1722). Iglesia de los Santos Juanes. Nava del Rey (Valladolid)*

En el mismo retablo de San Roque existe una escultura de *San Blas* (fig. 14) que también cabe poner en el haber de Gautúa. Creída por Castán Lanaspá como de finales del siglo XVII²¹, lo más probable es que fuera hecho ex profeso para el retablo, al igual que el relieve de la *Visión de San Ignacio de Loyola*. El santo aparece revestido de pontifical con un alba blanca con imitación de labores de brocado en su parte inferior, y por encima una capa pluvial con ricas decoraciones vegetales estofadas. La cabeza va tocada por una mitra de obispo, pues tal era su condición. Se trata de una escultura correcta pero carente de dinamismo, a pesar de que el escultor coloca una de las piernas en contrapposto. El santo figura en avance bendiciendo con la mano derecha, aunque la escultura se haya tan maltratada que ha perdido todos los dedos e incluso un ojo. Nuevamente vemos en la cabeza las típicas características formales de Gautúa: cabellera de bucles ensortijados, ojos almendrados, boca pequeña, nariz ancha con el tabique aplastado, etc. Por su parte los ropajes van surcados por unos pliegues que intentan asemejarse al acuchillado, aunque sin llegar a lograrlo.

3.5. *San Pascual Bailón (ca. 1727-1728). Iglesia de San Pedro. Tordesillas (Valladolid)*

De su etapa tordesillana (1727-1728) datará una pequeña pero deliciosa escultura de *San Pascual Bailón* (77 cm) (fig. 15) situada en el retablo de San Antón de la iglesia de San Pedro de la referida población²². El santo, que viste hábito franciscano ceñido por el típico nudo de la orden y una capa corta, exhibe en su mano derecha una custodia con la hostia en su interior, atributo que hace referencia al milagro de la aparición de la Eucaristía a San Pascual en la localidad de Orito (Alicante). El rostro presenta los típicos rasgos estilísticos de Gautúa. Es especialmente destacable la soltura que demuestra a la hora de tallar los pliegues a cuchillo y la destreza con que compone el cabello a base de mechones mojados. El detalle de disponer los pies en un ángulo de 90° procede de Pedro de Ávila.

²⁰ CASTÁN LANASPA, Javier. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XXI. Antiguo partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2006, p. 101.

²¹ Ídem, p. 103.

²² ARA GIL y PARRADO DEL OLMO identifican a este santo como San Bernardino de Siena (*op. cit.*, p. 216).

3.6. *Virgen de la Expectación (ca. 1730) y San Antonio de Padua (ca. 1731-1732). Iglesia de San Millán. Velliza (Valladolid)*

En 1731 la parroquia de Velliza encarga a Gautúa la fabricación de una efigie de *San Millán*²³, patrón de la iglesia, para colocarla en el retablo mayor. Sin embargo, parece que esta no fue la única obra que ejecutó para el templo puesto que estamos en condiciones de atribuirle las efigies de la *Virgen de la O* y de *San Antonio de Padua*, justamente las dos advocaciones que presidían los retablos colaterales.

En la parte izquierda del ático del retablo mayor se encuentra una Virgen que en opinión de Parrado del Olmo y Ara Gil formaba parte de un grupo de la Anunciación fechable en la primera mitad del siglo XVII. Pienso que, dado que se lleva la mano a su prominente vientre, signo inequívoco de embarazo, la escultura debe efigiar a la *Virgen de la Expectación o de la O* (fig. 16), y por lo tanto sería la imagen que presidía uno de los retablos colaterales del templo, que como ya hemos dicho estaban puestos bajo las advocaciones de San Antonio y la Virgen de la O. Su fecha de ejecución no debe distar mucho del año 1730 puesto que en una Visita realizada por entonces se ordenaba fabricar su retablo: “que por cuanto hemos reconocido la iglesia de esa villa y su adorno y hallarse con un colateral nuevo intitulado de Nuestra Señora de la O, y al lado correspondiente hallarse con capacidad para poder hacer otro que adorne más dicha iglesia, mandamos que hallándose con caudales la fábrica haga otro colateral”²⁴. Si nos atenemos a esta fecha, la Virgen de la O fue la primera de las esculturas que Gautúa realizó para la parroquia; un año después, en 1731, llegaría el *San Millán* del retablo mayor, y probablemente en 1732 el *San Antonio* del otro retablo colateral. Es decir, en cuestión de un par de años esculpió las imágenes de los tres retablos principales del templo. Al no figurar pagos por la ejecución de la Virgen de la O en los libros de fábrica de la parroquia lo más probable es que fuera sufragada por su cofradía.

La Virgen figura de pie, adelantando la pierna derecha, la cual se intuye bajo los ropajes. Viste túnica roja con motivos florales dorados, y manto azul con una riquísima orla de decoraciones vegetales áureas. Se lleva la mano derecha al abultado vientre, mientras que disposición de los dedos de la mano izquierda denota que portó algún atributo. Su rostro es nuevamente una copia del de la mayoría de las esculturas femeninas que se adjudican a Gautúa, siendo especialmente destacada su similitud con la *Santa Bárbara* de la iglesia de San Martín de Valladolid, puesto que no solo concuerda en los rasgos faciales, sino también en el cuello ancho y alargado, en la manera de resolver la cabellera, en la forma de tallar las guedejas, e incluso en la aparición del rizo en un lateral del rostro. Desconozco cuándo y porqué se desterró la imagen al ático del retablo mayor, mismo destino que corrió una apreciable talla de un *Santo Obispo*. Ara Gil y Parrado piensan que podría tratarse de San Blas, sin embargo, lo más plausible es que sea San Basilio, santo que compartió retablo y titularidad del mismo con la Virgen de la O, como así se especifica en el inventario de la iglesia del año 1746: “Altar de Nuestra Señora de la O y de San Basilio”²⁵.

La otra imagen que atribuimos al escultor, y que además presidió el retablo colateral de la Epístola, es un *San Antonio de Padua* (fig. 17) que debió de esculpir entre 1731-1733, años en los que se construyó su retablo. La paternidad de Gautúa está fuera de toda duda ya que nuevamente el rostro presenta los estilemas propios y reiterativos del escultor. A ello hemos de añadir el hecho de que ambos retablos colaterales fueron llevados a cabo por el ensamblador vallisoletano Manuel Rodríguez (1697-1766), amigo de Gautúa y quien al igual que los Correas pudo subcontratarle la ejecución de las imágenes. San Antonio, que es efigiado según la iconografía tradicional, figura de pie, en ademán de caminar. Mira al frente mientras sostiene en su mano izquierda un libro sobre el que asienta un Niño Jesús de vestir. Probablemente en la otra mano, que ha perdido casi todos los dedos, pudo portar unos lirios, símbolo de pureza. Viste el típico hábito franciscano, en cuya parte inferior, justo por encima de la rodilla izquierda, se forma un perfil semejante a un corazón,

²³ Ídem, p. 401.

²⁴ Ibídem.

²⁵ Ídem, p. 409-410.

motivo que veremos continuamente en las representaciones del santo salidas de los talleres escultóricos vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII, y cuyo origen podría hallarse en el relieve de San Antonio que Gregorio Fernández talló para— el *retablo de la Capilla de los Vargas* (1628) de la iglesia de Brahojos de la Sierra (Madrid)²⁶.

3.7. *San Miguel y Santa Teresa (1736). Iglesia de Santa María de la Cuesta e Iglesia de San Miguel. Cuéllar (Segovia)*

En el año 1736 la iglesia de Santa María de la Cuesta de Cuéllar (Segovia) abona a un anónimo escultor, sin ninguna duda nuestro Gautúa, 1.300 reales por la ejecución de una imagen de San Miguel y otra de Santa Teresa para los retablos colaterales del templo²⁷. Ambas parecen conservarse, aunque no en los lugares para los que fueron realizadas. Así, la escultura de *San Miguel venciendo al demonio* se halla en un retablo neoclásico situado en el lado del evangelio de la referida iglesia, mientras que la de Santa Teresa parece ser el grupo de la *Transverberación de Santa Teresa* que hoy en día se encuentra en una capilla de la iglesia de San Miguel de la misma localidad.

La escultura de *San Miguel* (fig. 18), que nada tiene que ver con la que ejecutó en 1715 para el retablo mayor de Hontoria de Cerrato (Palencia), ya que en aquella figuraba completamente estático y como vencedor del demonio, en esta ocasión se le representa más dinámico en plena lucha contra Lucifer. El santo adquiere una posición inestable puesto que mientras que mantiene la pierna izquierda elevada, como si estuviera volando, con la derecha pisa al demonio, que se encuentra a la espera del golpe de gracia. San Miguel ha perdido el brazo derecho, aunque parece claro que se encontraría sujetando la lanza con las dos manos. Nuevamente hemos de esgrimir el parecido facial que posee el santo con la *Santa Bárbara* de la iglesia de San Benito de Valladolid, y también con la *Virgen del Carmen* que le atribuimos en este mismo texto. Las similitudes también las encontramos en la manera de tallar el cabello: muy apelmazado y con las guedejas amplias y poco definidas.

Aunque el santo guarda numerosas concomitancias con los dos ejemplares de *San Miguel* que Pedro de Ávila talló en 1714 para la catedral de Valladolid y para la parroquial de Castil de Vela (Palencia), en esta ocasión la inspiración no le llegó a través de las efigies de su amigo sino que utilizó algún grabado que reproducía el *San Miguel grande* (fig. 19) que el genial pintor renacentista Rafael Sanzio realizó en 1518 por encargo del papa León X para regalarlo, junto con los lienzos de la *Sagrada Familia de Francisco I*, y de *Santa Margarita*, a la corte francesa con motivo de la unión matrimonial que iban a celebrar Lorenzo II de Médicis, primo del papa, con Madelaine de la Tour d'Auvergne, prima del rey Francisco I de Francia²⁸. Firmado y fechado ("RAPHAEL URBINAS PINGEBAT MDXVIII"), actualmente se conserva en el Museo del Louvre de París. No es raro que Gautúa poseyera una estampa o grabado del San Miguel rafaelesco, quizás el publicado por Nicolás Beátrizet²⁹, puesto que fue un cuadro que gozó de gran fortuna en Italia, de tal forma que fueron numerosas las copias tanto en óleo como en pintura mural que de él se hicieron, como por ejemplo el fresco que Perin del Vaga ejecutó en la Sala Paolina del castillo de Sant'Angelo de Roma³⁰.

Gautúa, dadas sus inferiores cualidades artísticas, ha concebido un San Miguel mucho más burdo. Su factura es tosca, poco minuciosa y apenas logra imprimirle movimiento y dinamismo. Tampoco consigue darle la sensación de monumentalidad y elegancia que sí que posee el original

²⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, p. 144-147.

²⁷ Efigies. "Más mil y trescientos reales que costaron los santos y efigie de San Miguel y Santa Teresa de Jesús a toda costa que se trajeron para los colaterales de dicha iglesia". Archivo parroquial de Cuéllar. Iglesia de Santa María de la Cuesta. Libro de Cuentas 1671-1744, Año 1736.

²⁸ HENRY, Tom; JOANNIDES, Paul. *El último Rafael*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, p. 129.

²⁹ Ídem, p. 132.

³⁰ Ibídem.

rafaelesco, Gautúa se ha ceñido a copiarle pero sin infundirle vida ni carácter. El grado de imitación llega a tal nivel que incluso ha imitado detalles como la tipología y el escorzo del demonio, o la estrecha tela roja que rodea el cuerpo del santo y que ondea a causa del viento. Lo que en Rafael es un prodigio de técnica ya que la tela se ve surcada por infinitos pliegues perfectamente modelados que cumplen con la función de dar sensación de que la ondea el viento, en Gautúa es un elemento más puesto que no logra aportar el elemento de vertiginosidad que de él se espera.

Por su parte el grupo escultórico de la *Transverberación de Santa Teresa* (fig. 20) copia también otro original italiano, en este caso el grupo homónimo tallado por Gian Lorenzo Bernini entre 1647-1652 para la iglesia de Santa María della Vittoria de Roma. El episodio representado hace referencia a un éxtasis sufrido por la santa y que ella misma narra en su *Libro de la vida*:

“Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión; veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla (...) Esta visión quiso el señor le viese así. No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan (...) Véiale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios”³¹.

El conocimiento del grupo romano le vendría a Gautúa también a partir de otro grabado o estampa. Aunque no es habitual encontrarse con reproducciones escultóricas o pictóricas del original berninesco, sí que existen algunos ejemplares repartidos por diferentes iglesias y conventos castellanos. Como ocurre con el San Miguel resulta ser una burda copia del original, así en este caso no encontramos ni el misticismo ni la sensualidad con los que concibió Bernini a la santa y al ángel que se encuentra en trance de atravesarla el pecho con una flecha, elemento este último que se ha perdido en el grupo cuellarano. El rostro de la santa vuelve a presentar las típicas características faciales, lo que no ocurre así con el ángel, que posee una nariz fina y respingona que nada tiene que ver con los habituales quehaceres de Gautúa. El tratamiento de las vestimentas, en esta ocasión surcadas por pliegues a cuchillo, vuelve a remitirnos a esa indefinición en el uso de diferentes tipos de plegados, quizás en el uso del drapeado berninesco en esta pieza se encuentre en el deseo de querer realizar una copia lo más cercana del grupo original.

3.8. *Santa Águeda. Iglesia de San Juan Evangelista. Arrabal de Portillo (Valladolid)*

Si hasta ahora las obras que le hemos atribuido poseían una cronología concreta o al menos aproximada, a partir de ahora no contamos con esa apoyatura, lo que unido a que el estilo de Gautúa apenas evolucionó nos lleva a una imposibilidad para fecharlas.

En un retablo rococó del lado del Evangelio de la parroquial de Arrabal de Portillo (Valladolid) se halla una *Santa Águeda*³² (fig. 21) que debe ser inmediatamente incorporada al catálogo del escultor por cuanto el rostro muestra sus característicos estilemas: amplias orejas, nariz de tabique recto, boca pequeña, rizos serpenteantes en ambas sienas, etc. La santa es efigiada según su iconografía tradicional, portando en la mano izquierda una bandeja con sus dos senos cortados, mientras que en la otra pudo sujetar la palma del martirio. Figura de pie y realiza el típico contrapposto mediante el leve adelantamiento de una de las piernas. Viste túnica y manto, en los cuales se observan drapeados que intentan simular el pliegue a cuchillo. Estas prendas están policromadas a base de tonos planos y con ricas cenefas vegetales en los bordes.

³¹ Santa Teresa de Jesús: El libro de la vida. Capítulo XXIX.

³² BRASAS EGIDO, José Carlos. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo X. Antiguo partido judicial de Olmedo*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1977, p. 50.

3.9. *Nuestra Señora del Monte Carmelo. Catedral. Ávila*

También cae dentro de los quehaceres artísticos de Gautúa una buena imagen de la *Virgen del Carmen* (fig. 22) que, intitulada “Nuestra Señora del Monte Carmelo”, se encuentra situada en la nave del lado Evangelio, a la altura del trascoro, de la catedral de Ávila. Procedente del antiguo convento de los Carmelitas Calzados en el arco del Carmen de la propia ciudad, la escultura copia puntualmente la iconografía de Virgen del Carmen creada por Gregorio Fernández, la cual se caracteriza por su visión frontal y por presentar a María vistiendo el hábito carmelita mientras en la mano izquierda sostiene al Niño Jesús y en la derecha un escapulario. Una característica muy típica de Fernández es que la Virgen no llega a tocar directamente a su Hijo, sino que entre ellos media un paño, en este caso de color rojo. Por su parte, el Niño figura con las piernas cruzadas, bendiciendo con una mano y sujetando el orbe terráqueo con la otra. También procede de Fernández el detalle de situar unas quebraduras angulosas en el tercio inferior del manto. El maestro gallego solía disponer este elemento en buena parte de sus representaciones marianas, especialmente en las Inmaculadas. Las iconografías fernandescas, y la de la Virgen del Carmen no fue una excepción, tuvieron tanto éxito que fueron repetidas hasta la extenuación por los escultores vallisoletanos e incluso castellanos del siglo XVII e incluso del XVIII. El ejemplar más célebre de esta tipología es la que poseyó el Convento del Carmen Calzado de Valladolid y que por desgracia a día de hoy se encuentra en paradero desconocido.

Aunque Parrado del Olmo piensa que la obra pudo ser hecha en el segundo tercio del siglo XVII por algún discípulo de Gregorio Fernández³³, no cabe duda tras un examen del rostro que la pieza debe ser adscrita a Gautúa pues nuevamente vemos esa similitud en la forma de componer ojos, boca, orejas e incluso el hoyuelo en el mentón con otras obras del artista como la tantas veces mencionada *Santa Bárbara* y, sobre todo, con la *Inmaculada* que talló para Mambrilla de Castrejón (Burgos). Martín González alabó “la excelente policromía en el hábito carmelitano que viste la Virgen”³⁴.

3.10. *San Luis de Tolosa. Iglesia de la Concepción. Olmedo (Valladolid)*

En el retablo mayor de la iglesia de la Concepción de Olmedo (Valladolid), cenobio franciscano clausurado hace unos años, se conserva una pequeña imagen de *San Luis de Tolosa* (fig. 23) que, procedente del convento de franciscanos de Arévalo (Ávila), también cae dentro de los parámetros estilísticos de Gautúa. Dicho retablo, realizado en 1691 y dorado al año siguiente³⁵, está presidido por una magnífica *Inmaculada* dieciochesca, flanqueada en las hornacinas laterales por un *San José con el Niño*, obra de un seguidor de Gregorio Fernández, y nuestro *San Luis de Tolosa*, y ya en el ático un *San Francisco de Asís*. Completa la decoración del retablo cuatro pinturas: dos en el banco (*La Traslación de San Pedro Regalado* y *Santa Rosa de Viterbo*) y otras dos en el ático (las virtudes de la *Fortaleza* y la *Justicia*)³⁶. Tanto las esculturas de San José como la de San Luis son reaprovechadas, ignorándose las que originalmente ocuparon ambas hornacinas.

San Luis de Tolosa (1274-1297), también conocido con Luis de Anjou o San Luis de Nápoles, fue hijo del rey Carlos II de Nápoles y de la reina María de Hungría. El santo aparece revestido de

³³ PARRADO DEL OLMO, Jesús María. “Capítulo III. Una nueva época. La Edad Moderna en la Catedral de Ávila”. En PAYO HERNANZ, René Jesús; PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *La Catedral de Ávila: nueve siglos de historia y arte*. Burgos: Promecal, 2014, p. 346.

³⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Jesús María. *Escultura barroca castellana. Segunda parte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1971, p. 75.

³⁵ MATAMALA, Pilar; URREA, Jesús. *La nobleza y su patronato artístico en Olmedo*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1998, p. 70.

³⁶ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel; HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio; SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio. *Clausuras: el patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid. 2, Olmedo – Nava del Rey*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2001, p. 56-57.

pontifical, sujetando con la mano derecha un báculo mientras que con la izquierda hace lo propio con un libro sobre el cual se apoya una tiara, símbolo de su condición de obispo de Toulouse entre 1269-1297. A sus pies se haya una corona de remates flordelisados y un cetro que hacen referencia a su renuncia al trono de Nápoles en favor de su hermano menor Roberto para así poder proseguir con su vocación religiosa. El santo viste un alba blanca con imitación de labores de brocado en su parte inferior, y por encima de los hombros tiene echada una muceta roja. Nuevamente el rostro y el peinado muestran los estilemas propios de Gautúa, a lo que hemos de añadir otras características típicas suyas como el envaramiento del cuerpo pese al contrapposto de las piernas.

3.11. *San Francisco Javier. Iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava (Palencia)*

El *San Francisco Javier* (fig. 24) que le atribuimos en la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia) nos vuelve a confirmar una serie de hechos: el éxito que aún durante el siglo XVIII tuvieron los escultores vallisoletanos en el sur de la provincia de Palencia, la fama que todavía mantenían las iconografías creadas por Gregorio Fernández, y la dependencia que mantuvo Gautúa durante toda su vida del maestro gallego. Efectivamente, en este caso Gautúa realiza una mediocre reproducción del original que Fernández talló en 1622, con motivo de la canonización del santo navarro, para el retablo colateral de la epístola del Colegio de San Ignacio de Valladolid, actual iglesia de San Miguel y San Julián. Compositivamente ambas imágenes resultan ser un calco, les diferencia la abismal calidad técnica que media entre Fernández y Gautúa, patente sobre todo en la dureza de los pliegues y en la nula blandura del rostro que presenta la escultura que nos concierne, en contraposición a la de Fernández. Sea como fuere, San Francisco Javier porta en su mano derecha una vara crucífera, mientras que con la izquierda sujetaría quizás un Crucifijo. Los rasgos faciales son los típicos del escultor, a lo que hay que unir que la policromía simula la barba.

3.12. *Busto de Dolorosa (ca. 1710-1720) Iglesia de San Miguel y San Julián. Valladolid*

Relacionada recientemente con el taller de Pedro de Ávila por el profesor Pérez de Castro³⁷, y más antiguamente atribuida a Tomás de Sierra por Martín González y Urrea³⁸, el *busto de Dolorosa* (fig. 25) que hace pareja con otro de Ecce Homo de escuela granadina en el retablo de la Buena Muerte debe incorporarse inmediatamente al catálogo de Antonio de Gautúa. En esta ocasión el busto de Dolorosa se corta a la altura del pecho, por lo que se prescinde de los brazos y toda la fuerza expresiva de la pieza reside en el rostro de la Virgen, cuya boca entreabierta y los ojos emanan un profundo dolor. La cabeza, que se halla enmarcada por una toca de tela encolada, presenta los típicos estilemas de Gautúa, ya no solo en la forma de tallar la nariz, ojos, boca y nariz con gran lóbulo, sino también en su característico detalle del rizo entre la oreja y la sien.

El retablo de la Buena Muerte es, en palabras de Pérez de Castro, “uno de los conjuntos más interesantes del siglo XVIII vallisoletano. A la excepcionalidad de su traza se añade un repertorio escultórico pasionista, referido a la muerte redentora de Cristo y a su Sagrado Corazón”³⁹. Realizado hacia el año 1738, en un principio la mayoría de las esculturas que incluye se asignaron a Pedro de Sierra, si bien con el tiempo estas asignaciones se han revisado. Así, en el banco se encuentran un *Yacente* de Gregorio Fernández acompañado de una *Dolorosa* atribuida a Juan Alonso de Villabrille y Ron (1663-1732), a quien también se asignan las figuras de la *Virgen*, *San Juan* y la *Magdalena* del Calvario, creyéndose, por su parte, que el *Crucificado* bien pudiera proceder del

³⁷ PÉREZ DE CASTRO, Ramón. “Ecce Homo y Dolorosa”. En REBOLLO MATÍAS, Alejandro (coord.). *Vera Icon. Símbolo e imagen de Pasión*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2017, p. 72.

³⁸ MARTÍN GONZÁLEZ; URREA, *op. cit.*, p. 120-121.

³⁹ PÉREZ DE CASTRO, Ramón. “Ecce Homo y Dolorosa”. En REBOLLO MATÍAS, Alejandro (coord.). *Vera Icon, op. cit.*, p. 72.

antiguo retablo mayor del templo fabricado por Juan de Juni. La *Piedad* del ático, que en ocasiones se ha atribuido a Alejandro Carnicero por su parecido con otro grupo similar de la catedral de Coria, ha de asignarse a Pedro Correas, a quien quizás también se deba la ejecución material del retablo. Completa la decoración escultórica del mismo una serie de *angelotes*, unos relieves de los *Evangelistas* en los estípites, otros relieves con *escenas de la Pasión* tanto en las calles laterales como en el ático, y los *bustos de Ecce Homo y Dolorosa* situados en la parte baja de las calles laterales. Estos últimos nada tienen que ver entre sí ni en estilo ni en técnica puesto que el ahuecamiento interior del Ecce Homo es mucho mayor que el de su pareja.

3.13. *San Julián y Santa Basilisa. Iglesia de San Miguel y San Julián. Valladolid*

Sobre el sagrario del retablo mayor de la referida iglesia de San Miguel apean dos esculturas que efigian a los otros dos patronos del templo, *San Julián y Santa Basilisa* (fig. 26), y que sin ningún género de dudas fueron ejecutadas por Gautúa, por cuanto sus rostros presentan las mismas facciones que venimos reiterando. Ambos santos proceden de la desaparecida iglesia de San Julián y Santa Basilisa, lugar desde el que fueron trasladadas el 11 de noviembre de 1775 según testimonia el diarista Ventura Pérez⁴⁰.

Actualmente se conservan en la iglesia de San Miguel dos parejas de esculturas que efigian al matrimonio de mártires: la referida que atribuimos a Gautúa y otra de factura rococó conservada en el relicario. En origen uno de estos grupos formaba parte del desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Julián, mientras que el otro sería el que se sacaba en procesión tanto el día de su onomástica como en la del Corpus Christi. Efectivamente, en el nuevo retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Julián que construyeron entre 1755-1756 los ensambladores José y Agustín Martín, y que estuvo sufragado por la Congregación del Amante Corazón de Jesús⁴¹, se encontraban las efigies de San Julián y Santa Basilisa, además de otras piezas escultóricas como los Corazones de Jesús y María, dos ángeles con los atributos de la Virgen, una “Nuestra Señora” y el “Espíritu Santo con sus ráfagas rayos”. Por desgracia el retablo desapareció en fecha indeterminada, quizás cuando se comenzó a demoler la iglesia a mediados de septiembre de 1777⁴². Lo más probable es que la pareja que atribuimos a Gautúa sea la que integró parte de este primitivo retablo fabricado en 1756 dado que en el contrato para su ejecución se señala que se habían de construir “dos óvalos guarnecidos con tres palmos para poner al San Julián y Santa Basilisa su mujer”. La expresión “poner” parece sugerir que se iban a reaprovechar puesto que las imágenes que se harían ex profeso para el retablo se señalan en las condiciones con las expresiones “se hayan de hacer” o “se ha de hacer”.

Analizando brevemente las efigies de los santos mártires que atribuimos a Gautúa se observa que ambos rostros son prácticamente idénticos, tan solo se diferencian por el peinado, más movido el de San Julián y más compacto, y con el clásico rizo entre la oreja y la sien, el de Santa Basilisa. Figuran de pie, con una pierna adelantada, de tal manera que sus contrappostos se complementan. Cada uno porta una palma del martirio, si bien Santa Basilisa murió pacíficamente; sin embargo, Julián fue decapitado durante las persecuciones del emperador Diocleciano, y así es como se le representa, con el cuello cortado. La disposición de los dedos es muy elegante y entronca con Pedro de Ávila y más lejanamente con Gregorio Fernández, que es quien mejor ha sabido transmitir sentimientos y emociones a través de ellos. En sus vestimentas se intuye un nuevo intento fallido de Gautúa por lograr el pliegue a cuchillo. Es probable que ambas esculturas fueran repolicromadas en la segunda mitad del siglo XVIII, quizás cuando se trasladaron desde la

⁴⁰ PÉREZ, Ventura. *Diario de Valladolid (1885)*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1983, p. 480.

⁴¹ BRASAS EGIDO, José Carlos. “Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII”. *B.S.A.A.*, 1984, 50, p. 472.

⁴² PÉREZ, *op. cit.*, p. 492.

iglesia de San Julián al Colegio de San Ignacio, que desde ese momento se puso bajo la advocación de San Miguel, San Julián y Santa Basilia.

3.14. *San Roque. Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros. Valladolid*

En la capilla de los Rodríguez Pernes, situada a los pies del lado de la Epístola, del Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros se conserva una pequeña escultura de *San Roque* (105 cm) (fig. 27) que también cae dentro del estilo de Gautúa. Desconocemos la procedencia de la imagen, aunque parece poco probable que perteneciera a la capilla, fundada por doña Isabel Pernes de Restrebada, esposa de don Manuel de Villordón, del Consejo de Hacienda de su Majestad⁴³, ya que sabemos que esta contenía un retablo dedicado “Nuestra Señora con su hijo en el regazo y a San Joaquín, Santa Ana y San José”⁴⁴, y dado lo reducido del espacio no es plausible que existieran otras imágenes en su recinto. Más factible es que procediera del propio Convento de Nuestra Señora del Consuelo (actual Santuario), o bien de alguna otra institución religiosa (cofradía, iglesia, convento, ermita, etc...) de la ciudad.

San Roque presenta todos y cada uno de los convencionalismos que venimos reiterando: así, a su canon achaparrado hay que sumar sus característicos rasgos faciales, si bien la nariz no responde al modelo más común, sino que el tabique nasal se ensancha en su parte inferior. El santo es efigiado según su iconografía tradicional: Roque viste de peregrino y sujeta un bordón con calabaza en una de las manos mientras que con la otra se retira la túnica para mostrarnos las bubas infectadas de su pierna. A su lado se encuentra un perrillo que le ofrece el pan que lleva entre sus fauces. Viste túnica, manto y esclavina con una rica cenefa dorada con motivos vegetales. Todas las prendas están surcadas por unos pliegues bastante toscos que o bien nos remiten a una etapa muy inicial del escultor o quizás nos indique que el cuerpo es labor de taller, y que Gautúa tan solo se ocupó de la cabeza y las mantos, teniendo estas últimas una talla especialmente meritoria.

3.15. *Bustos de Cristo y la Virgen María. Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros. Valladolid*

En el mismo santuario también le pertenecerán los bustos de *Cristo* y la *Virgen María* (figs. 28-29) conservados en el retablo de la capilla de San Joaquín y Nuestra Señora de la Mano. Ambos bustos, que se cortan a la altura de la cintura, están realizados en madera y tela encolada, material este último que ya vimos que utilizó, presumiblemente Gautúa, en el *Busto de Dolorosa* que le atribuimos en la iglesia de San Miguel. Se ignora la procedencia de ambos bustos, aunque quizás no pertenecieron originariamente al retablo puesto que, según apuntaron Martín González y Urrea, éste está “recompuesto con fragmentos” de diversa procedencia⁴⁵. Sea como fuere, los bustos no guardan relación estilística ni cronológica con el resto de esculturas que conforman el retablo. No sería descabellado pensar que, teniendo en cuenta que el actual santuario fue en origen un convento carmelita, ambos bustos pudieran haber sido imágenes de escaparate donadas por algún personaje, como ya hemos visto que ocurrió con los bustos de *Ecce Homo* y *Dolorosa* que le atribuimos en Nava del Rey (Valladolid). Además, esta tipología fue muy frecuente dentro de las clausuras monacales, y en la ciudad aún se conservan una buena cantidad de ejemplos, como los *bustos de Ecce Homo* y *Dolorosa* incrustados en la pared del antecoro, y cerrados por una puertecilla de vidrio transparente, del Convento de las Descalzas Reales.

Los presentes bustos, que compositivamente tienden a la forma triangular, son difíciles de clasificar puesto que no se trata de la usual pareja de *Ecce Homo* y *Dolorosa*, sino que más bien

⁴³ MARTÍN GONZÁLEZ; URREA, *op. cit.*, p. 281.

⁴⁴ CANESI ACEVEDO, Manuel. *Historia de Valladolid (1750). Tomo III*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1996, p. 418.

⁴⁵ MARTÍN GONZÁLEZ; URREA, *op. cit.*, p. 282.

parecen ser Cristo y la Virgen. Mientras que María junta las manos en signo de oración, Jesús se lleva una mano al pecho mientras extiende la otra como buscando interpelación con el fiel. Las manos de este último son quizá las más exquisitas de todas las que se relacionan con Gautúa puesto que define a la perfección tanto las ventas como las uñas, no descartando que para la simulación de estas últimas haya utilizado algún postizo. El rostro de la Virgen vuelve a ser un calco del de muchas de las esculturas que venimos comentando, y el cabello apelmazado y apenas definido también lo hemos visto en otras obras suyas como la *Santa Bárbara* de la iglesia de San Martín, la *Virgen del Carmen* de Ávila o el *San Miguel* de Cuéllar. En cuanto al busto de Jesús, éste sigue los mismos parámetros estilísticos del de la Virgen. Los mantos de ambas figuras están realizados, como ya se señaló, en tela encolada.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29