

NUEVAS APORTACIONES A LA PRODUCCIÓN RELIGIOSA DE LOS GUTIÉRREZ DE LEÓN

UNA DINASTÍA DE ESCULTORES EN LA MÁLAGA DEL SIGLO XIX.

NEW CONTRIBUTIONS AND CONSIDERATIONS TO THE RELIGIOUS PRODUCTION OF THE GUTIERREZ DE LEON

A MALAGA DYNASTY OF SCULPTORS FROM THE 19 TH CENTURY

Estrella Gorgoglione Retana (Universidad de Málaga)

gorgoglioneestrella@gmail.com

Recibido: 17 de mayo de 2024 / Aceptado: 23 de septiembre de 2024

Resumen: Este trabajo presenta una serie de obras inéditas adscritas a los Gutiérrez de León, una de las sagas de escultores malagueños de mayor relevancia dentro del panorama andaluz entre los siglos XVIII y XIX. Una dinastía que no solo trabajó la escultura religiosa –sobre la que incidiremos en esta investigación–, sino, también, los barros policromados y los monumentos públicos. La producción de esta familia se encuentra distribuida por toda la geografía andaluza, no quedando circunscrita al ámbito escultórico local, mostrándose así la ciudad como el gran centro productor del momento. El tipo iconográfico más cultivado por estos artistas fue la *Dolorosa*; las nuevas aportaciones que abordamos presentan cuatro esculturas, de candelero para vestir y realizadas para recibir culto en el ámbito privado. De esta manera, se busca poner en valor tales piezas al formar parte del catálogo indudable de los autores, al mismo tiempo que tratamos de esclarecer los grafismos argumentados por esta saga escultórica; todo ello nos permitirá profundizar en el estilo artístico, la plástica y rasgos más particulares de algunos de los miembros de la familia, así como a completar y ampliar el catálogo que viene configurándose en los últimos años.

Palabras clave: Andalucía; Dolorosa; Barroco; Neoclásico; siglo XVIII

Abstract: This paper presents a series of unpublished works attributed to the Gutiérrez de León family, one of the most important sagas of Malaga sculptors on the Andalusian scene between the 18th and 19th centuries. This dynasty worked not only on religious sculpture – which we will focus on in this study – but also on polychromatic masonry and public monuments. The production of this family was distributed throughout Andalusia, and was not confined to the local sculptural sphere, thus showing the city to be the great centre of production at the time. The iconographic type most cultivated by these artists was the *Dolorosa*; the new contributions we are dealing with present four sculptures, candelabra for dress and made to be worshipped in the private sphere. In this way, we seek to highlight the value of



these pieces as they form part of the undoubted catalogue of the authors, while at the same time trying to clarify the graphics argued by this sculptural saga; all of this will allow us to delve deeper into the artistic style, the plastic and more particular features of some of the members of the family, as well as to complete and expand the catalogue that has been put together in recent years.

Keywords: Andalusia; Dolorosa; Baroque; Neoclassical; 18th Century

Cómo citar este artículo:

Gorgoglione Retana, E. (2024). Nuevas aportaciones a la producción religiosa de los Gutiérrez de León. Una dinastía de escultores en la Málaga del siglo XIX. *Revista Eivтерна*, (16), 57-73 / <https://doi.org/10.24310/re.16.2024.19837>

1. A modo de introducción. De Pedro de Mena a los Gutiérrez de León.

En las últimas décadas se han realizado numerosas investigaciones en torno a la escultura malagueña de las Edades Moderna y Contemporánea por parte de prestigiosas firmas del ámbito universitario. Gracias a estos trabajos se ha conseguido arrojar luz y poner en conocimiento del universo científico y del público interesado a una nómina de artistas y obras, que, desde luego, cuestionan aquella simplista visión ofrecida desde determinados sectores del academicismo andaluz; en virtud de estas, se infravaloraban las aportaciones efectuadas desde las periferias en torno a este fenómeno artístico.

Es indiscutible la hegemonía secular del eje Sevilla-Granada en el ámbito escultórico andaluz de los siglos del Barroco; sin embargo, en la primera mitad del Setecientos, asistimos a un receso que se manifiesta en un claro agotamiento creativo y cualitativo de las formas, así como en el relevo asumido por otros núcleos andaluces occidentales y orientales como Cádiz, Jerez de la Frontera, Málaga o Antequera¹. Los estudios realizados en los últimos años sobre el panorama artístico malagueño de los siglos XVIII y XIX han conducido a los especialistas en el tema a replantearse la tradicional posición de Málaga como un foco 'secundario'² (Llordén Simón, 1960).

El panorama escultórico malagueño a finales del siglo XVII estaba dominado por los epígonos de Pedro de Mena, destacando nombres propios como los Zayas o Jerónimo Gómez Hermosilla. Por su parte, las hijas de Pedro de Mena, Andrea y Claudia, cultivaron el arte de su progenitor, vistiendo el hábito monacal del Císter. Con la llegada de la familia Borbón y su política reformista se abre a un nuevo escenario, donde se asiste a una serie de tensiones entre

¹ Para el estudio de la escultura del contexto malagueño y antequerano en este período histórico véase: Escalante Jiménez (2019); Sánchez-Lafuente Gémar (1988); Sánchez López (1996; 2014, pp.724-755; 2016, pp. 209-266); Romero Torres (2007, pp. 140-141; 2011); o Romero Benítez, (2013; 2014).

² El padre agustino ya planteaba en sus publicaciones la hipótesis de la ciudad de Málaga como un foco de primer orden. Entre el siglo XVI-XIX la ciudad contó con más de 244 escultores, sin añadir a esta nómina pintores, doradores, plateros y bordadores, entre otras profesiones artísticas. Un centro productor con nombre propio, capaz por tanto, no solo de proveer el territorio geográfico de la ciudad, sino a aquellas poblaciones limítrofes. Por tanto, la capital convirtió en un escenario adecuado para el asentamiento y desarrollo de un círculo artístico cosmopolita y versátil.

las formas de un barroco tradicional y los aires renovadores académicos, que redundan en una problemática artística versátil en todas sus manifestaciones (Sánchez López, 2014, p. 723). En esta centuria contamos con la presencia de Fernando Ortiz, que encarna a la perfección la simbiosis entre lo vernáculo y lo académico. A este artista habría que añadir la saga escultórica de los Asensio de la Cerda o el propio José de Medina y Anaya (Lara Martín-Portugués, 1990, pp. 10-12), quien influyó en la formación artística de numerosos escultores³ (Guillén Robles, 1874, p. 663). José de Medina y Antonio Asensio de la Cerda son artistas nómadas adaptados a la movilidad propia de numerosos artífices del Barroco. Tanto es así, que muchos de ellos realizaban viajes a otras ciudades para abastecer de encargos al lugar e, incluso, establecer su estancia de forma prolongada, ubicando su taller en ella (Sánchez López y Ramírez González, 2023, p. 92-105)⁴. En definitiva, sus fórmulas satisfacían a una amplia clientela distribuida por localidades diferentes a su población de origen.

Junto a la referida nómina de escultores, en las postrimerías del siglo XVIII hallamos a una familia de artistas locales, que, desde hace unos años, suscita el interés de la crítica especialista: los Gutiérrez de León. Una dinastía de larga tradición y cierto peso específico en el panorama de los obradores de escultura activos en la Málaga decimonónica, a través de cuatro artífices emparentados entre sí por vía directa; sus obras están marcadas por la referida dualidad estética barroco-academicismo.

El desconocimiento de su producción ha provocado que la práctica totalidad del bagaje escultórico conservado en templos y ámbitos privados haya permanecido bajo la siempre recurrente –y simplista– atribución a Pedro de Mena y Fernando Ortiz. Claro está, son los estudios realizados al respecto en los últimos años⁵ los que ponen de manifiesto la importancia de esta saga merced a la localización de una serie de piezas documentadas y atribuidas. De esta manera, los Gutiérrez de León se suman a la amplia producción de los talleres malagueños anteriores, de modo que nos permiten conocer mejor su radio de acción al abastecer no solo a la provincia de Málaga, sino a otras zonas pertenecientes a Cádiz, Sevilla, Granada y Córdoba, así como a los territorios del norte de África –Ceuta y Melilla– (Ramírez González, 2013).

El presente trabajo se suma a otros estudios que tratan de poner de manifiesto la relevancia de Málaga como centro artístico a distancia del tradicional binomio sevillano-grandadino, pero significativo por su bagaje productivo y profesional ininterrumpido durante los Siglos de Oro. Para ello, aportamos una serie de piezas que ayudan a conformar un catálogo más extenso y completo en la prolífica producción de los Gutiérrez de León, permitiendo establecer analogías y diferencias en sus estéticas particulares. Las obras que presentamos poseen el denominador común de estar firmadas y fechadas, salvo una de ellas que pensamos

³ José de Medina y Anaya es postulado como instructor de los también escultores Salvador Gutiérrez de León y Mateo Gutiérrez Muñiz.

⁴ Antonio Asensio de la Cerda, decide abandonar el taller paterno establecido en Málaga en busca de nuevos mercados fuera de la ciudad de Málaga, estableciéndose en Ubrique.

⁵ Estos han permitido sacar a la luz una serie de obras sumidas en el anonimato, permitiendo comprender de una forma más amplia y completa la poética de estos escultores. Véase: Sánchez López, (1996, pp. 209-266) y Flores Matute, (2021, pp. 163-178; 2022, pp. 98-122).

lo está también a pesar de no haber podido verificarlo. La labor más compleja pasa por la asignación de algunas de las piezas a los miembros de la saga, debido a las grandes similitudes técnicas y estilísticas entre ellos y a las analogías evidentes en la firma por el apellido común a todos ellos. Ciertamente es que la fecha marcada puede acercarnos al autor, aunque no es definitorio. El hallazgo de estas piezas permite comprender de una manera más completa el proceso artístico del taller familiar.

2. Datos inéditos para la biografía de los escultores Salvador y Antonio Gutiérrez de León

Muy escasos son los datos biográficos existentes acerca de los Gutiérrez de León, salvo la documentación ofrecida por Llordén en su obra *Escultores y Entalladores malagueños* (1960, pp. 329-33). Fueron cuatro los sujetos que conformaron el referido linaje desarrollando el arte de la escultura e integrándose en el catálogo de artistas que contribuyeron al círculo productor de la ciudad. Siendo más exactos, estamos ante una estirpe encuadrada a medio camino entre los siglos XVIII y XIX, mostrando la dualidad estética propia de ese eclecticismo que marca la transición de una época y una clara tendencia artística hacia los presupuestos artísticos de creciente vocación clasicista. Eso sí, la familia hunde sus raíces en la tradición barroca y en los aires renovadores traídos por la política reformista borbónica y los postulados académicos hacia los que irán derivando progresivamente cada uno de los miembros que conforman esta generación (Romero Torres, 2011, p. 131).

En primer lugar, la línea genealógica parte de Salvador Gutiérrez de León (1777-1838), cabeza visible e iniciador de una de las estirpes más importantes en el panorama de la escultura malagueña. Sus descendientes jugarán el papel de colaboradores o discípulos directos continuadores de su arte, en pro de una continuidad y expansión artística que, como ya se ha dicho, traspasa las fronteras locales. El resultado no es otro que una serie de piezas con una clara y marcada estética a través de tipos iconográficos de singular impronta.

Cuatro serán las generaciones por las que se canalizará el eje central del panorama escultórico de la Málaga del XIX, sucediéndose respectivamente de padre a hijo: Salvador Gutiérrez de León (1777-1838), Rafael Gutiérrez de León y Atañé (1805-1856), Antonio Gutiérrez de León y Martínez (1831-1891) y Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo (1861-1935) (Sánchez López, 1996, p. 411).

Pese a que algunas investigaciones colocan en el horizonte artístico a un presunto nuevo miembro que trabaja el arte de la talla en madera, Antonio Gutiérrez de León I, padre de Salvador, lo cierto es que la falta de documentación al respecto habría llevado a configurar un árbol genealógico erróneo en cuanto a considerarlo el primero no de cuatro, sino de cinco escultores (Espinosa de los Monteros Sánchez & Patrón Sandoval, 2007, pp. 72-77). Esta línea de trabajo partía de la posibilidad de que Antonio Gutiérrez de León I pudiera haber sido el autor de la *Virgen de la Amargura* que se ubica en la iglesia parroquial de san Francisco de Asís, de Tarifa, indicando, por tanto, que también trabajaba el arte de la escultura. Tras realizar

las labores de campo oportunas en los distintos archivos municipales, podemos asegurar que el padre de Salvador no trabajó el arte de la escultura, sino que fue cirujano-barbero⁶. Por tanto, esto nos demuestra que nunca pudo ejecutar la referida obra tarifeña, que atribuimos a su hijo Salvador. Por extensión se colige que no fueron cinco sino cuatro los Gutiérrez de León que tenemos que seguir considerando como los únicos escultores del clan.

Gracias a la investigación documental conocemos que Salvador Gutiérrez de León nació el día 5 de junio de 1777, fruto del matrimonio entre Antonio Gutiérrez de León y Magdalena Aguirre en la parroquia de Santiago de Málaga⁷. A su vez, el testamento otorgado por el artista informa que contrajo matrimonio en 1800 con María Bernarda Atañé, natural de Jaén, en la parroquia de los Mártires, teniendo como descendientes a Rafael, María del Carmen y Josefa Gutiérrez de León y Atañé; de estos fue su primogénito –así como su yerno, José de Vilches⁸–, quien continuaría el arte de la escultura.

Debemos tener presente que tales artistas no sólo trabajaron la estatuaria religiosa, sino que desarrollaron un nuevo género, en el caso de las figuras de barro policromado (Romero Torres, 1993). Justamente se considera a Salvador Gutiérrez de León como iniciador de esta práctica artística en el seno de la saga, lo que permite apreciar al mismo tiempo el virtuosismo que poseía en el modelado.

Tradicionalmente, la historiografía ha venido asegurando que el proceso de aprendizaje de Salvador se realizaría bajo el amparo del también escultor José de Medina y Anaya, junto a su coetáneo Mateo Gutiérrez Muñiz, natural de Vélez-Málaga (Guillén Robles, 1874, p. 663). No obstante, todavía existen incógnitas que investigaciones posteriores deberán esclarecer. Sánchez (2016) establece la hipótesis de José de Medina y Anaya como presunto instructor, algo que no podemos afirmar con exactitud. En estas páginas se postula la hipótesis de que pudiera haberse formado en el taller de su hijo, Antonio de Medina y Moreno, que se trasladó de Jaén a Málaga a finales de 1770, cuando nace Salvador. Puesto que José de Medina se caracteriza por ser un artista nómada que se mueve por las ciudades de Málaga, Antequera y Jaén donde finalmente fallece en 1783, no podría tratarse en principio de este escultor. De hecho, por estas fechas José de Medina se encontraba entre las ciudades de Antequera y Jaén. Sin embargo, no hemos podido localizar datos que afirmen o nieguen este

⁶ Padrones de habitantes. Relación de cirujanos facultados, barberos y otros, 1771. Archivo Municipal Málaga (AMM), caja 438, carp. 8.

⁷ Archivo Histórico Diocesano, Málaga (AHD), leg. 591, Libro sacramental de la Parroquia de Santiago, nº 35, fol. 112. Tras haber realizado el trabajo de campo correspondiente nos hemos percatado que el documento de la partida de bautismo de Salvador no se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), en la Escribanía de Enrique de Pastrana, nº 1626, fol. 618-621, tal como aparece citado por Flores Matute (2021: 163-178); dicha signatura hace referencia a un pleito que Antonio Gálvez tuvo con el ayuntamiento.

⁸ Artista de consumada tradición, pues su progenitor fue platero, llevando a cabo el proceso de formación artística bajo el amparo de Salvador Gutiérrez de León. Sus aspiraciones lo llevaron a ampliar su formación estética de corte clásico, más acorde con las exigencias imperantes del momento, aunque continuó realizando figuras de barro policromado. Fue un personaje destacado en su época, pues recibió el título de Escultor Supernumerario de Cámara de la reina Isabel II, siendo también nombrado miembro de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y de la de Bellas Artes en Cádiz.

supuesto. Por ello, interpretamos que esta hipótesis se hace eco de la gran fama y prestigio que contaba José de Medina en aquel momento.

La segunda línea de trabajo parte de la figura de Antonio Gutiérrez de León (1831-1891), digno sucesor de su abuelo, aun cuando no hemos podido establecer un perfil biográfico completo, como con el resto de integrantes, debido a la destrucción padecida tanto en los archivos documentales como en el terreno escultórico en 1931 y 1936. Conocemos que Antonio fue fruto del enlace matrimonial entre Rafael Gutiérrez de León y María Dolores Martínez y Carrillo de Albornoz (Llordén Simón, 1960, p. 346. A causa del precario estado de salud de su padre, Antonio fue el heredero del taller paterno, lo que quiere decir que su proceso de aprendizaje se llevó a cabo en el obrador familiar, sin desdeñar que fuese un personaje muy reconocido en su época, pues recibió diversas distinciones. Antonio Gutiérrez de León fue un artista revelación que destacó por su precocidad, pues con tan sólo 18 años realizó el *Niño abrazado a la Cruz* que se encuentra en el cementerio de San Miguel de Málaga. En 1851, recibió una medalla en la Exposición Universal de Londres, al año siguiente obtuvo el nombramiento de la Academia Nacional de Francia de Manufactura, Comercio y Agricultura. Entre otros aspectos, ocupó el puesto de profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo como profesor de Modelado y Vaciado de Adorno. Entre las distinciones más destacadas cabe reseñar la de Comendador de la Orden de Isabel la Católica.

Al igual que sus predecesores, Antonio Gutiérrez de León no solamente trabajó la producción sacra y procesional, sino que, además, desarrolló la modalidad difundida por su abuelo: las figuras de barro policromado, que tuvieron gran éxito como souvenirs de los viajeros románticos y visitantes de la ciudad en general, principalmente con los provenientes de Inglaterra (Ramírez González, 2019, pp. 270-282)⁹.

3. Nuevas aportaciones y discusión al catálogo escultórico

A la hora de plantear atribuciones nominales a los Gutiérrez de León, sus obras presentan esa capacidad de moverse entre dos lenguajes contrapuestos que conviven de forma armoniosa, atendiendo al concepto de 'decoro' presente en el ámbito escultórico desde el que cada encargo demanda una poética y unos materiales concretos. Un claro ejemplo de ello son las dos esculturas que se encuentran en el trascoro de la catedral de Málaga, *María Magdalena* y *San Juan Evangelista*¹⁰ (Ossorio y Bernard, 1868, p. 322) [Fig.1.], donde el escultor realiza ambos santos en madera, con una capa de estuco, otorgándole una apariencia marmórea, creando una unidad estética neoclásica con la *Piedad* de los hermanos Pissani (Romero Torres, 2011).

⁹ El anglosajón Peter Winchworth atesoró una relevante colección de figuras de barro policromado, que actualmente se encuentran conservados en el interior del Museo Unicaja de Artes y Costumbres Populares de Málaga.

¹⁰ Manuel Ossorio atribuye estas dos esculturas del trascoro de la Catedral de Málaga a Rafael Gutiérrez de León y Ataíde, hijo de Salvador, aunque lo cierto es que se tratan de obras salidas de las gubias de Salvador Gutiérrez de León.



Fig.1: Salvador Gutiérrez de León (1803). *San Juan y María Magdalena*. Catedral de Málaga.
Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

El estudio y localización de la producción de los Gutiérrez de León constituía una travesía en el desierto de difícil continuidad, hasta que las recientes investigaciones realizadas por los investigadores Sánchez López¹¹, Romero Torres, Ramírez González y Flores Matute han ido fijando y desgranando la producción de estos artistas. A las últimas y recientes atribuciones realizadas sobre este taller familiar, venimos a incorporar en este estudio nuevas obras circunscritas a su producción.

La maestría de los artistas reside en su capacidad de dar forma corpórea a los asuntos demandados independientemente de sus habilidades técnicas. Los Gutiérrez de León supieron crear un estilo singular y propio, conforme a las preferencias marcadas por el tipo de clientela. Tales escultores no solamente cultivaron los modelos iconográficos de la pasión de Cristo y los temas hagiográficos, sino que existe un asunto capaz de aunar las sinergias creativas de los dos componentes de la progenie, estableciendo analogías estilísticas y también divergencias personales entre ellos; nos referimos al tema de la Virgen Dolorosa. Con esto no queremos significar que trabajasen solamente este patrón iconográfico, sino que las imágenes marianas acapararon la mayor atención de estos artífices como consecuencia directa de una gran demanda por parte de la clientela. El tratamiento plástico y expresivo del tema es el inequívoco hilo conductor que vertebra la producción de Salvador y Antonio.

La identificación de la *Virgen del Socorro* del grupo escultórico de la archicofradía de la Sangre de Málaga como obra fehaciente de Antonio Gutiérrez de León (Sánchez López,

¹¹ Fue este autor quien rescató del ostracismo a esta importante saga escultórica que estudios posteriores han continuado, empeñado en arrojar luz acerca de estos artistas.

1996, pp. 339-340), permitió establecer un análisis comparativo de los grafismos utilizados por ambos miembros del obrador. Por su parte, las investigaciones de Sánchez López y Flores Matute (2022)¹² nos llevan a incidir en el *modus operandi* de abuelo y nieto, permitiéndonos establecer la 'escritura artística' de estos.

La iconografía de la Dolorosa ha venido ocupando un lugar predominante en el ámbito escultórico español como un elemento cultural idiosincrásico de ella desde los Siglos de Oro (Sánchez López, 1996, pp. 288-293). En el siglo XIX, la religiosidad invadirá el espacio privado e íntimo, donde una serie de familias burguesas y adineradas continuaron manteniendo la costumbre de encargar a escultores este tipo de representaciones con objeto de depositarlas en el interior de sus viviendas. De este modo, pasarían a formar parte del mobiliario como símbolo de estatus y poder económico, emulando a la antigua nobleza (Ramos Frendo, 1998, pp. 187-204)¹³. Tanto Salvador como Antonio realizaron imágenes escultóricas con destino a oratorios privados y a cofradías de Pasión; si bien, el estudio de estas piezas se ve dificultado por las numerosas modificaciones que han sufrido a lo largo del tiempo. Especialmente, el de aquellas representaciones, que, en su concepción prístina, fueron concebidas como imágenes de urna, cuya máxima expresión se circunscribe a la testa y manos y que han sido transformadas en imágenes de culto público con la inclusión del candelero (Villar Movellán, 1989, pp. 183-194)¹⁴. Muestra de ello, son las obras que bajo las actuales advocaciones de *Rosario en sus Misterios Dolorosos*, *Estrella*, *Amor Doloroso*, *Fe y Consuelo*, *Consolación y Lágrimas y Dolores* -de san Juan y san Pedro-, procedían de oratorios particulares y reciben culto actual en iglesias parroquiales de Málaga. Este proceso de 'reeducción' impulsado por las pérdidas patrimoniales de la década de 1930 y la fundación de nuevas hermandades en aquel momento histórico ha contribuido a dichas mutilaciones y modificaciones, alejándose de su concepción original.

Es a lo largo del siglo XVII cuando se fueron fijando los patrones iconográficos de la Virgen Dolorosa de busto, que se vio remarcado por las aportaciones de Pedro de Mena y José de Mora para consolidar el triunfo de esta temática durante y después del Barroco. Dichas representaciones se caracterizaban por ser mujeres jóvenes y frágiles, con la mirada melancólica y las manos juntas, pensadas para contemplarse desde la intimidad de una urna, hornacina o pequeño altar. La influencia de Pedro de Mena se hizo sentir en la tipología difundida por los Asensio de la Cerda y Fernando Ortiz en la Málaga del siglo XVIII. En esta

¹² Este investigador, centrado especialmente en la producción de Salvador Gutiérrez de León, iniciador de la saga, nos ha permitido establecer las analogías y diferencias existentes entre ambos miembros del clan familiar.

¹³ En los testamentos quedan manifestados de forma expresa los deseos de los miembros de las familias burguesas de poseer estas imágenes y que estas pasen de generación en generación.

¹⁴ Las transformaciones de las Dolorosas en imágenes de culto conllevaron una serie de alteraciones que han desvirtuado el valor original de estas, debido a las desacertadas intervenciones realizadas. En numerosos casos se han amputado telas encoladas/talladas, colocado nuevos candeleros a los bustos originales o sustituidas las manos orantes por manos abiertas, suponiendo esto una degradación del patrimonio. Este es el caso de la dolorosa bajo la advocación del *Rosario en sus Misterios Dolorosos*, una imagen de talla completa representando en su origen a la Inmaculada Concepción, ubicada en un oratorio particular, fue transformada en imagen procesional mediante la amputación de las telas encoladas para la colocación de un candelero.

centuria, este último aparece como creador de un tipo alternativo: el modo implorante con la mirada elevada al cielo y las palmas de las manos extendidas hacia arriba que los Gutiérrez de León plasmarán con su poética propia, siendo los encargados de satisfacer las expectativas de la nueva clientela.

Atendiendo a los grafismos propios de los Gutiérrez de León, se conserva una pieza relacionada con fundamento al escultor Salvador Gutiérrez de León. Se trata de una *Dolorosa* de colección particular [Fig.2] y de pequeñas dimensiones. Obra inédita que presenta firma y datada en 1804, un año posterior a la ejecución en 1803 del *san Juan Evangelista* y *María Magdalena* (Melendreras Gimeno, 1900, pp. 29-31). De esta manera, podemos ver cómo este autor supo adecuar su poética según la clientela que lo demandaba, afirmando con total seguridad que se trata de una imagen salida de su mano. En ella podemos observar los estilemas y débitos a la tipología del modelo cultivado por Ortiz, aunque con cierto distanciamiento estilístico.



Fig.2: Salvador Gutiérrez de León (1804). *Dolorosa*. Colección particular.
Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

En esta escultura observamos la configuración del óvalo facial de contorno redondeado, muy bien definido, de facciones menudas con unos ojos almendrados que conducen la mirada hacia el cielo. En la zona supraorbital destacan unas cejas arqueadas, cuyos pelos han sido trazados a punta de pincel sobre una base de color más clara que la empleada en la ejecución de la cabellera. La actitud declamatoria queda subrayada por el uso

de las manos en gesto orante. De manera armoniosa, la zona superior del rostro nos conduce a través de un perfil aquilino de la nariz y unos labios ondulados que nos permiten apreciar el arco dental superior. Las torneadas mejillas culminan en un mentón dotado de un característico hoyuelo.

En cuanto a la policromía, podemos apreciar carnaciones de tonalidades claras con un frescor rojizo realzando los pómulos. El rostro queda definido por la cabellera con mechones de escaso volumen que caen sobre los hombros, creando un juego zigzagueante que da lugar a una composición simétrica de este elemento. En las facciones de esta figura de pequeño tamaño podemos apreciar cómo Salvador realiza una trasposición del rostro de los componentes que conforman el grupo escultórico del *Calvario* custodiado en el museo de la catedral de Málaga, piezas que se le vienen atribuyendo.

Respecto a la segunda obra en cuestión ahondamos en otra *Dolorosa* de colección particular de reducido tamaño [Fig.3], la cual se encuentra además en un estado de conservación bastante precario. Con todo, se aprecian evidentes concomitancias con el rostro de la *Virgen de la Amargura* –vulgo de Zamarrilla (Jiménez Guerrero y Sánchez López, 1994, pp. 369-378)¹⁵–, pudiéndose vincular al mismo artista al que se halla atribuida esta, Antonio Gutiérrez de León; si bien Flores Matute (2021, p. 170) la adscribe a la producción de su abuelo Salvador, a nuestro juicio no hay un fundamento concluyente para ello dada las diferencias de modelado y concepto plástico entre uno y otro. En este sentido, la suavidad y contención todavía dieciochesca de la referida *Dolorosa* citada en párrafos anteriores se torna ahora en una recreación tardía que se despoja de superficies faciales abruptas y apuesta por una afectación en lo expresivo.



Fig. 3: Antonio Gutiérrez de León (1860-1870). Comparativa de rostros de la *Virgen de la Amargura* –ermita de Zamarrilla– y *Dolorosa* –en colección particular–. Fotografías: Antonio Gorgoglione Retana.

¹⁵ Tras realizar un estudio detenido de esta pieza, Sánchez López la adscribe a la producción de Antonio Gutiérrez de León.

En comparación con el tipo de Dolorosa implorante que Fernando Ortiz divulga en sus grandes creaciones a partir de la *Virgen de los Dolores de Servitas* (Romero Torres, 2017), podemos apreciar un cierto distanciamiento en pos de un lenguaje de corte más académico, en lo técnico y más superficial en lo expresivo. El rostro, de gran belleza y encanto, muestra al personaje con un rictus de dolor, visible en la importancia concedida a la zona supraorbital del semblante, que permite observar los ojos de cristal. El *pathos* se intensifica mediante el uso efectista de la policromía en zonas como los pómulos, en un efecto derivado del dramatismo que genera la congoja y el llanto. El rostro queda enmarcado por la trabajada y definida cabellera que caracteriza la producción de esta generación de artistas, cuyos mechones de pelo se esparcen sobre los hombros, mostrando el lóbulo de la oreja definido a punta de pincel con la definición del contorno de la cabellera. Este procedimiento otorga mayor naturalidad al conjunto, demostrando su elevada habilidad técnica.

La tercera pieza es una *Dolorosa* de colección particular inédita con la firma 'León 1856' [Fig.4], que remite al obrador de Antonio Gutiérrez de León. De hecho, las soluciones plásticas de la imagen se repiten en la *Virgen del Socorro* del grupo escultórico de la archicofradía de la Sangre de Málaga, ejecutada dos años más tarde. Gracias a la noticia ofrecida por el periódico *El Avisador Malagueño* del 4 de abril de 1858, sabemos que la *Dolorosa* fue donada a esta institución religiosa por Antonio Gutiérrez de León en esa fecha. Esta imagen inicialmente se presentaba arrodillada bajo el *Crucificado de la Sangre*. Posteriormente, sufrió una modificación al colocársele una devanadera o candelero para que pudiera procesionar de forma erguida.



Fig.4: Antonio Gutiérrez de León (1856). *Dolorosa*, colección particular. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

Desde una perspectiva estética, las obras de Antonio Gutiérrez de León resultan de una mayor frialdad emocional, de modo que la muestra distante al devoto. La *Dolorosa* evidencia una expresión melancólica, con la mirada hacia el cielo y las manos unidas en actitud declamatoria e implorante. El rostro es característico de la saga de escultores al mostrar las cejas arqueadas, dando paso a una nariz recta y una boca entreabierta que permite observar la hilera superior de la dentadura. Las facciones nos muestran el ideal de belleza femenino plasmado por el

escultor en sus efigies marianas. El modo de peinar los cabellos con la raya en el centro y los mechones que caen de forma azarosa y simétrica sobre los hombros, hablan de alguno de los componentes de sus particulares grafismos.

La cuarta imagen que circunscribimos a la producción de Antonio Gutiérrez de León es la antigua *Virgen de la Soledad* [Fig. 5], obra firmada y fechada en 1867, donada por la familia Ximénez de Enciso con motivo de la reorganización de la hermandad radicada en la parroquia malagueña de san Pablo. En esta obra podemos observar cómo el escultor realiza un ejercicio historicista que la historiografía reciente han postulado como 'revival' de la obra de Pedro de Mena (Sauret Guerrero, 1990, pp. 99-121). Esta teoría se basa en la gran similitud existente entre la vestimenta de estas *Dolorosas* salidas del obrador familiar y las del escultor granadino, extensiva incluso a la gama cromática empleada. Esto nos indica que Antonio Gutiérrez de León había experimentado un estudio directo de la técnica de las piezas de Mena, pues fue designado para los trabajos de restauración de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Como profesor de dicha institución, es el encargado de certificar la autenticidad autoría y calidad del *Crucificado de la Buena Muerte* perteneciente al extinto convento de santo Domingo. Sin embargo, en la producción de Antonio Gutiérrez de León se produce un giro sustancial: los estilemas del *pathos* contenido y sereno, así como la expresividad emocional, quedan limitadas al carácter estereotipado de los gestos. Lo que en la obra de Mena era la proyección del drama íntimo, se convierte en las creaciones de este artista en algo carente de convencimiento y frialdad, derivado de la aplicación del lenguaje academicista.



Fig. 5: Antonio Gutiérrez de León (1867). *Virgen de la Soledad de san Pablo*, dependencias de la hermandad, Málaga. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

La quinta imagen que adscribimos a la producción de Antonio Gutiérrez de León es la *Virgen de la Soledad de la Adoración Nocturna* [Fig.6], la cual se custodia en una urna en el

interior del templo del santo Cristo de la Salud. Esta imagen mariana posee concomitancias formales y plásticas con la *Virgen de la Soledad* y la *Virgen del Socorro* de la archicofradía de la Sangre, anteriormente citada.



Fig. 6: Antonio Gutiérrez de León (1850-1860). *Virgen de la Soledad de la Adoración Nocturna*, iglesia del santo Cristo, Málaga. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

Las analogías formales existentes entre estas tres imágenes nos llevan a afirmar, sin reserva alguna, que se tratan de tres versiones de un mismo modelo femenino captado en diferentes edades, reinterpretado en diferentes ocasiones a Antonio Gutiérrez de León. Sus facciones se caracterizan por un ligero apuntamiento del óvalo facial en la zona de la barbilla, configurando de esta forma general del rostro muy marcado. Destaca la mirada melancólica dada a los ojos para simular el efecto del llanto y la congoja del sufrimiento. El artífice presenta a la escultura en actitud sedente sobre un elevado basamento rocoso, con expresión distante del espectador, la postura laxa de las manos, de las que parece resbalarse la corona de espinas se traduce en una sensación de abatimiento. A través de estas obras observamos cierto parecido estilístico con otras piezas adscrita a la producción del artífice como la *Virgen de los Dolores* de Lantejuela –Sevilla– y la *Virgen de la Soledad*, de la parroquia de san José, –Fuengirola (Flores Matute, 2021–; especialmente, en el modo de peinar las cabelleras y el tratamiento dado a la zona supraorbital del rostro, acentuado por un arqueamiento de las cejas que confiere al ovalo facial unos perfiles muy marcados.

4. Conclusiones

Tras una revisión crítica en torno a su producción, los Gutiérrez de León aparecen como una de las sagas más relevantes dentro de los talleres históricos que están comenzando a cobrar relevancia dentro de los estudios sobre escultura tardobarroca en Andalucía. Siguiendo investigaciones anteriores, el presente trabajo viene a aportar nuevos datos y obras que

ayudarán a comprender mejor su estética particular. Salvador y Antonio Gutiérrez de León supieron crear unos grafismos artísticos propios a partir de los ya expresados y puestos en práctica por Fernando Ortiz y José de Medina y Anaya. Sus obras se caracterizan no solo por la dualidad estética inherente a estos siglos XVIII y XIX, sino, también, por el decoro y la sensibilidad religiosa que imprimen a sus obras.

Pese a la escasa atención que la historiografía tradicional ha concedido a estos escultores, son muy numerosas las piezas halladas en distintas ciudades andaluzas. Décadas atrás, la producción artística de los Gutiérrez de León se hallaba constreñida a la atribución de figuras del calado de Pedro de Mena y Fernando Ortiz, a causa de la admiración que ambos artistas despertaban en la opinión pública malagueña y andaluza. Gracias a las investigaciones de Flores Matute hemos podido localizar piezas de la saga en territorios gaditanos, desbordando así las fronteras malagueñas, si bien no debemos olvidar que una parte de la actual provincia de Cádiz perteneció a la diócesis de Málaga. Esta situación nos habla de la consideración tan notable que estos escultores debieron de gozar en la época y el amplio sector clientelar que poseían.

Las pérdidas patrimoniales sufridas en 1931 y 1936 eleva prácticamente a utopía cualquier propuesta de catalogación e identificación rigurosa de las mismas, pues como ocurre en otros muchos autores el análisis directo de las obras, así como el cotejo documental, se han visto realmente mermados. De ahí que se exponga una visión muy sesgada para la investigación, forzada a trabajar mediante meras hipótesis y, con mucha suerte, mediante el cotejo fotográfico; eso sí, siempre contando con material crítico de calidad.

La localización de las obras que aquí presentamos –muchas de ellas, *Dolorosas* de urna–, nos permite comprender el *modus operandi* de abuelo, hijo, nieto y bisnieto, por cuanto no poseemos obras identificadas de Rafael Gutiérrez de León y Atañé, que permitan establecer las sinergias estilísticas entre los cuatro miembros que conforman el linaje. El hecho de que la iconografía predominante en su producción sean las *Dolorosas* nos indica que los Gutiérrez de León fueron los encargados de satisfacer la demanda de la burguesía decimonónica católica por la posesión de imágenes marianas de urna, como parte de sus costumbres piadosas y dentro del mobiliario doméstico. Estos artistas tomaron como referencia los modelos ya existentes en el interior de los templos, así como también encontramos débitos estéticos a los modelos de Pedro de Mena, Fernando Ortiz y los propios Asensio de la Cerda.

La escasez de obras documentadas dificulta la adscripción de muchas de ellas a los respectivos miembros de la saga, conforme a unos principios estéticos que, en numerosas ocasiones, se llegan a confundir; cuestión que, por lo demás, es completamente lógica en artistas que perpetúan unos patrones generación tras generación. Por eso mismo, nos encontramos ante una dinastía escultórica que todavía requiere de un mayor estudio y un análisis más profundo, que ayude a su completa comprensión.

Es innegable que las obras presentadas se adscriben al catálogo de los Gutiérrez de León, a la espera de que nuevas investigaciones futuras puedan matizar y arrojar mayor luz a los miembros de esta saga de escultores del siglo XIX que todavía se encuentran sumergidos

en las sombras. Todas ellas esperan una deseable puesta en valor dentro de los estudios específicos sobre la escultura de la Andalucía del momento.

5. Obra escultórica religiosa de los Gutiérrez de León. Propuesta de catalogación.

SALVADOR GUTIÉRREZ DE LEÓN (1777-1838)

- NUUESTRO PADRE JESÚS DE LA PUENTE DEL CEDRÓN*, Hermandad de La Puente del Cedrón (Málaga). Escultura en madera policromada. 1815 [Desaparecida pero documentada].
- SAN JUAN EVANGELISTA Y MARÍA MAGDALENA*, Trascoro de la Catedral de Málaga. Escultura en madera policromada en blanco. 1803-1804 [Documentada].
- VIRGEN DOLOROSA*, Colección particular, 1804. Escultura de candelero en madera policromada [Documentada].
- SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA, SANTO TORIBIO DE MOGROVIEJO, SAN JUAN DE SAHAGÚN Y SANTO TORIBIO DE LIÉBANA*, Trascoro de la Catedral de Málaga. Esculturas en madera, estofada y policromada. 1805-1806. [Documentadas].
- MISTERIO DEL CALVARIO*, Museo de la Catedral de Málaga. 1804.
- VIRGEN DOLOROSA DE LA AMARGURA*, Iglesia de san Francisco de Asís (Tarifa). Escultura en madera dorada, estofada y policromada. 1790.

ANTONIO GUTIÉRREZ DE LEÓN Y MARTÍNEZ (1805-1856)

- NIÑO ABRAZADO A LA CRUZ*, Cementerio San Miguel (Málaga). Escultura en piedra. 1849 [Documentada].
- VIRGEN DOLOROSA*, Colección particular. Escultura de candelero en madera policromada. 1860.
- VIRGEN DOLOROSA, NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO*. Archicofradía de la Sangre (Málaga). Escultura de candelero en madera policromada, 1858. [Documentada].
- VIRGEN DOLOROSA, SOLEDAD DE SAN PABLO*, Hermandad del santo Traslado (Málaga). Escultura en madera policromada. 1867 [Documentada].
- *VIRGEN DOLOROSA DE LA AMARGURA*, Hermandad de la Zamarrilla (Málaga). Escultura de candelero en madera policromada. 1860-1870.
- VIRGEN DOLOROSA*, Colección particular. 1856. [Documentada].
- VIRGEN DOLOROSA DE LA ADORACIÓN NOCTURNA*, Iglesia Santo Cristo de la Salud (Málaga). 1850-1860. Escultura en madera policromada.

RAFAEL GUTIÉRREZ DE LEÓN Y ALCALÁ DEL OLMO (1861-1935)

- BUSTO DE JOSÉ FREÜLLER Y ALCALÁ-GALIANO, MARQUÉS DE PANIEGA*, Museo de Málaga (Málaga). Bronce 1888.
- SAN FRANCISCO DE ASÍS*, Museo de Málaga (Málaga). Escultura en madera policromada. 1888.

6. Referencias bibliográficas

- Escalante Jiménez, J. (2019). *El círculo artístico antequerano. Siglos XV-XVII*. Exlibric.
- Espinosa de los Monteros Sánchez, F. y Patrón Sandoval, J.A. (2007). Amargura: una Dolorosa malagueña del siglo XVIII en Tarifa. *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular* 3, 72-77.
- Flores Matute, F. J. (2021). La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838). *De Arte: revista de Historia del arte*, 20, 163-178.
- Flores Matute, F. J. (2022). La producción religiosa del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) en la provincia de Cádiz y la ciudad de Ceuta. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 11, 98-122.
- Guillén Robles, F. (1874). *Historia de Málaga y su provincia*. Imprenta Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar.
- Jiménez Guerrero, J. y Sánchez López, J.A., (Coords.). (1994), *Zamarrilla. Historia, Iconografía y Patrimonio artístico-monumental*, Hermandad de la Amargura.
- Lara Martín-Portugués, I. (1990). Algunas notas biográficas acerca del imaginero José de Medina, *Alto Guadalquivir-Especial Semana Santa giennense*, 10-12.
- Llordén Simón, A. (1960). *Escultores y Entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (Siglos XV-XIX)*. Real Monasterio de El Escorial.
- Melendreras Gimeno, J. L. (1990). La obra del escultor Salvador Gutiérrez de León, para el trascoro de la catedral de Málaga. *Jábega* 67, 7-8.
- Ossorio y Bernard, M. (1868). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Imprenta de Ramón Moreno.
- Ramos Frendo, E.M. (1998). Relación entre la obra de arte y su poseedor: la devoción y la herencia como forma de valoración a través de testamentos y dotes. *Boletín de Arte* 19, 187-204.
- Romero Torres, J. L. (1993). *Los barro malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares Mesón de la Victoria*. Unicaja.
- Romero Torres, J. L. (2007). Focos artísticos. En Ravé Prieto, J. L. (Coord.): *Andalucía Barroca. Exposición itinerante*, pp. 138-149. Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- Romero Torres, J. L. (2011). La escultura del Barroco. En Camacho Martínez Rosario (Coord.): *Historia del Arte de Málaga*, 10. Diario Sur.
- Romero Torres, J. L. (2017). *Fernando Ortiz. Un escultor del siglo XVIII*. Patronato de Arte – Amigos de los Museos de Osuna.
- Sánchez-Lafuente Gémar, R. (1988). *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*. Junta de Andalucía.

- Sánchez López, J. A. (1996). *El Alma de la Madera. Cinco siglos de Iconografía y escultura procesional en Málaga*. Hermandad de Zamarrilla.
- Sánchez López, J. A. (2011). La escultura y el monumento público decimonónico. En Camacho Martínez, Rosario (Coord.): *Historia del Arte de Málaga*, 15. Diario Sur.
- Sánchez López, J. A. (2014). Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental. En López-Guadalupe Muñoz, J. J. y Sánchez-Mesa Martínez, D. (Coords.): *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez Mesa Martín*, pp. 723-754. Universidades de Granada, Almería, Málaga y Jaén.
- Sánchez López, J. A. (2016). Málaga y su proyección escultórica en los Siglos de Oro. En Fernández Paradas, Rafael (Coord.): *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, vol. II, pp. 209-272. ExLibric.
- Sánchez López, J.A. y Ramírez González, S. (2023). *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*. Fundación Málaga.
- Sauret Guerrero, T. (1990). El 'revival' Pedro de Mena en Málaga del siglo XIX. En *Pedro de Mena y su época: Simposio Nacional* (5-6-7 abril 1989, Granada-Málaga), pp. 99-121. Junta de Andalucía.