



**MDSCA**

Master en Desarrollos Sociales  
de la Cultura Artística



**LOS GUTIÉRREZ DE LEÓN.  
UNA SAGA DE ESCULTORES  
MALAGUEÑOS ENTRE LOS SIGLOS  
XVIII Y XIX. NUEVAS  
APORTACIONES BIOGRÁFICAS Y  
ARTÍSTICAS**

**Autor: Estrella Gorgoglione Retana.  
Tutor: Prof.Dr. Sergio Ramírez González.**

JULIO 2023

Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística



D./D<sup>a</sup>...Estrella Gorgoglione Retana.....

DNI .....77660519F.....

**DECLARO:**

Que el presente Trabajo Fin de Máster es original y cumple con las normas de edición y presentación exigidas por la Comisión Académica del Máster en *Desarrollos Sociales de la Cultura Artística*.

Fdo.:

GORGOGLION  
E RETANA

Fecha:

ESTRELLA -  
77660519F

Firmado digitalmente  
por GORGOGLIONE  
RETANA ESTRELLA -  
77660519F  
Fecha: 2023.06.12  
18:44:26 +02'00'

ANEXO I



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

**INFORME DEL/DE LOS TUTOR/ES DEL TRABAJO FIN DE MÁSTER**

APELLIDOS: Gorgoglione Retana  
NOMBRE: Estrella  
DNI: 77660519  
MÁSTER EN: Desarrollos Sociales de la Cultura Artística  
CONVOCATORIA DEL CURSO ACADÉMICO 2022/2023

<input type="checkbox"/> FEBRERO	<input checked="" type="checkbox"/> <u>JULIO</u>	<input type="checkbox"/> SEPTIEMBRE	<input type="checkbox"/> DICIEMBRE
----------------------------------	--	-------------------------------------	------------------------------------

**DATOS DEL TRABAJO FIN DE MÁSTER**

TÍTULO DEL TFM: Los Gutiérrez de León. Una saga de escultores malagueños entre los siglos XVIII y XIX. Nuevas aportaciones biográficas y artísticas

TÍTULO EN INGLÉS: The Gutiérrez de León. A saga of sculptors from Málaga between the 18th and 19th centuries. New biographical and artistic contributions

IDIOMA: Español

TUTOR/ES:

D./D<sup>a</sup>: Sergio Ramírez González

DNI: 25593837N

**INFORME DE VALORACIÓN DEL/DE LOS TUTOR/ES DEL TFM** (señálese lo que proceda)

No se autoriza la presentación del TFM para su defensa y evaluación, con la valoración de **NO FAVORABLE**

**Se autoriza la presentación del TFM para su defensa y evaluación, con la valoración de FAVORABLE con el siguiente informe motivado**

**BREVE INFORME DEL/DE LOS TUTOR/ES DEL TFM** (se adjuntarán cuantas páginas se precisen)

El TFM es una interesante aportación al estudio de la escultura malagueña a medio camino entre la Edad Moderna y Contemporánea. Plantea grandes novedades, datos y obras inéditas de una de las grandes sagas de escultores de la ciudad, todavía escasamente estudiados en la actualidad. Este trabajo se presenta como un verdadero embrión de cara a futuras investigaciones más amplias, por lo que valoramos muy positivamente la realidad a la que ha llegado.

Firmado por  
RAMIREZ GONZALEZ

Málaga, a 17 de junio de 2023

Fdo.: SERGIO -  
\*\*\*9383\*\* el día  
17/06/2023 con un

Fdo.:

Profesor/a del Departamento de

Profesor/a del Departamento de

Historia del Arte

## **AGRADECIMIENTOS.**

En el trascurso de esta investigación he recibido la inestimable ayuda de diversas personas, que de una manera u otra, han contribuido en la materialización de este trabajo. Entre ellas, destacar al Prof. Sergio Ramírez González -tutor del Trabajo Fin de Máster y Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga- quien con sus acertadas sugerencias, entusiasmo continuo y apoyo incondicional tanto en la faceta profesional como en la estrictamente personal, ha hecho que esta investigación tenga buenos frutos. Asimismo, mi más sincera gratitud a Antonio Gorgoglione Retana, responsable de las labores fotográficas y otros pormenores, por todo el esfuerzo que trasciende más allá de las labores desempeñadas, convirtiéndose en toda una prueba de afecto, por la que nunca le estaré lo suficientemente agradecida. A mis compañeras Lola Carazo del Castillo y Helena Ruiz Ponferrada por ser un apoyo incondicional durante esta larga travesía. Y también a mis padres, María Isabel Retana Rojano y Francesco Gorgoglione, por su apoyo y comprensión.

Por otro lado, no puedo olvidarme de los responsables de cuantos archivos locales me he visto en la tesitura de visitar. Sobre este particular, debo resaltar a los encargados del Archivo de la Catedral, Histórico Provincial, Diocesano y Díaz de Escovar, todos en Málaga.

Asimismo, nuestro agradecimiento a los Hermanos Mayores y Juntas de Gobierno de las Hermandades y Cofradías de Pasión que nos han permitido indagar en sus fondos documentales. Especialmente a D. Antonio Río Vera y José Rueda Río (Hermandad de Humildad y Paciencia, de Málaga), D. Adrián Ariza Ruiz y José Alberto Rabasco Clemente (Archicofradía de la Sangre, de Málaga), Juan Antonio Pérez Muñoz (Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno del Paso, Nuestra Señora de los Dolores, Churriana).

Por último, hacer extensivo el agradecimiento a todas las personas que han padecido durante este tiempo de investigación, redacción y posterior lectura los continuos agobios suscitados por la carrera a contrarreloj que ha supuesto la finalización de este trabajo de investigación.

**LOS GUTIÉRREZ DE LEÓN. UNA SAGA DE ESCULTORES MALAGUEÑOS  
ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX. NUEVAS APORTACIONES  
BIOGRÁFICAS Y ARTÍSTICAS**

**THE GUTIERREZ OF LEON. A SAGA OF SCULPTORS FROM MÁLAGA  
BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES. NEW BIOGRAPHICAL AND  
ARTISTIC CONTRIBUTIONS**

**RESUMEN**

El presente trabajo de investigación viene a situar en el panorama escultórico malagueño a una saga de artífices poco conocida, que trabajó a caballo entre los siglos XVIII y XIX: los Gutiérrez de León. Tras una larga y profunda labor de investigación y de campo, hemos abordado aspectos biográficos claves que tienen su oportuno reflejo en su calidad artística. Esta investigación tiene por objetivo mostrar nuevas obras atribuibles a esta familia de escultores, que no solamente se dedicó a trabajar la escultura religiosa, sino también los barros policromados, ampliando el catálogo inicial del cual partíamos. La producción de esta dinastía se encuentra distribuida por toda la geografía andaluza, destacando la importancia en el ámbito escultórico malagueño. El tipo iconográfico más cultivado por estos artistas fue la Virgen Dolorosa. Nos encontramos ante una de las dinastías de artífices más importantes dentro de los estudios sobre escultura barroca y neoclásica de Andalucía.

**PALABRAS CLAVE**

Gutiérrez de León; Escultura; siglo XVIII, siglo XIX; Neoclásico; Barroco; Andalucía.

**ABSTRACT**

This research work comes to situate in the Malaga sculptural panorama a saga of unknown artisans who worked between the 18th and 19th centuries, the Gutiérrez de León family. After long and in-depth research and field work, we have addressed key biographical aspects that have their opportune reflection in his artistic quality. This research aims to show new works attributable to this family of sculptors, who not only dedicated themselves to working on religious sculpture, but also on polychrome clay, expanding the initial catalog from which we started. The production of this dynasty is distributed throughout the Andalusian geography, highlighting the importance of the Malaga

sculptural circle. The most cultivated iconographic type by these artists was the Sorrowful Virgin. We are facing one of the most important dynasties of artisans within studies on baroque and neoclassical sculpture in Andalusia.

**KEYWORDS**

Gutierrez de León, Sculpture, 18th century, 19th century, Neoclassic, Baroque, Andalusia.

# ÍNDICE

I.INTRODUCCIÓN .....	8
II. EL TRIUNFO DEL CÍRCULO MALAGUEÑO EN EL SIGLO XVIII .....	11
III. LA SUCESIÓN DINÁSTICA: LOS GUTIÉRREZ DE LEÓN. DATOS BIOGRÁFICOS Y PROFESIONALES .....	16
IV.INTERPRETACIÓN DE LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS.....	24
IV.1. Temas de la Pasión de Cristo.....	24
IV.2. Temas hagiográficos .....	32
IV.3. La Virgen Dolorosa.....	35
V. NUEVAS APORTACIONES A LA PRODUCCIÓN SACRA DE LOS GUTIÉRREZ DE LEÓN .....	40
VI. PROPUESTA DE CATALOGACIÓN. LA OBRA ESCULTÓRICA DE LOS GUTIÉRREZ DE LEÓN .....	46
VII. CONCLUSIONES.....	60
VIII. BIBLIOGRAFÍA. ....	62

## I.INTRODUCCIÓN

Aquellos que estudiamos la producción escultórica en la Edad Moderna sabemos que una investigación sobre la trayectoria de los artistas y sus circunstancias singulares se convierten en una auténtica aventura de largo recorrido, en el tiempo y en la labor de campo, llegando a materializarse, en algunos casos, en una travesía en el desierto, aunque en esta ocasión ha dado frutos abundantes y satisfactorios.

La aparición de este trabajo debemos contextualizarla como una pieza más en los estudios sobre la escultura del barroco en nuestra ciudad, pero también a nivel de los estudios de la escultura barroca en Andalucía.

Los primeros pasos de esta investigación, se producen cuando llega a nuestras manos una pequeña dolorosa perteneciente a una colección particular con firma “León 1804”. Se trataba de una dolorosa de candelero para vestir, cuyo rostro se asemejaba, a una serie de dolorosas circunscritas, por unas líneas estilísticas y rasgos morfológicos, a aquellas atribuidas a Antonio Gutiérrez de León. Esta imagen, de colección particular, se adscribía perfectamente desde el punto de vista estético a esa tradición. Por lo que comenzamos a trabajar sobre esta especial saga de artífices locales.

El presente trabajo se enmarca dentro de lo que podemos considerar como el tercer momento en la evolución de la historiografía especializada sobre este tema, apelando al fenómeno escultórico de nuestra ciudad. Hubo un primer momento, denominado de visibilización, que se corresponde con las primeras décadas del siglo XX, de las que formaron parte personalidades tan ilustres como Ricardo de Orueta con sus antológicos estudios sobre Pedro de Mena, los eruditos Joaquín Díaz Serrano, Narciso Díaz de Escovar y la figura de Andrés Llordén.

Nuestra fuente inicial fue la del padre agustino, Andrés Llordén, concretamente la obra *Escultores y entalladores malagueños*, que había rastreado buena parte de todos los archivos de la provincia de Málaga. Aunque las aportaciones ofrecidas por este investigador sobre la familia Gutiérrez de León no eran muy abundantes.

A ese primer momento, sucede una segunda fase denominada de reivindicación, que tiene sus referencias en los estudios de José Luis Romero Torres y Juan Antonio Sánchez López. Estas investigaciones permiten llamar la atención de la comunidad científica acerca de la importancia del círculo escultórico que comienza a gestarse desde finales del siglo XV en esta ciudad.

En la última década de los años 90, gracias a la tesis doctoral del Catedrático en Historia del Arte, Juan Antonio Sánchez López, se ponía sobre la palestra un nombre, Antonio Gutiérrez de León, como escultor que había trabajado en la Málaga decimonónica y que realizó, en 1858, una imagen de una *Dolorosa* para la Archicofradía de la Sangre de Málaga, poniendo sobre la pista de un apellido tan singular. Posteriormente, varias publicaciones sacaban a la luz un segundo nombre perteneciente a esta saga familiar como era Salvador Gutiérrez de León, autor de las esculturas del trascoro de la Catedral de Málaga. Teníamos dos escultores, un apellido bastante singular y un radio de acción bastante común.

Una vez superado ese proceso, nos encontramos en el momento presente. Lo que podríamos denominar como la fase de consolidación, donde no solamente se realizan estudios sobre escultura, sino que desde diferentes segmentos del mundo científico se comienza a reescribir la historia barroca en Andalucía, una vez superado ese momento de imperialismo crítico que desde determinados centros del poder académico andaluz infravaloraban las aportaciones que, desde las periferias, se habían hecho a este fenómeno.

En este momento encontramos las aportaciones ofrecidas por el catedrático Juan Antonio Sánchez López, el profesor Sergio Ramírez González y el investigador Francisco Jesús Flores Matute.

Para poder exhumar del olvido a los Gutiérrez de León, han sido necesario numerosos viajes, y una larga labor investigadora que hemos desarrollado en diversos archivos de alcance local y regional. Hemos estado investigando en archivos provinciales especialmente: Histórico Municipal de Málaga, Histórico Catedralicio, Diocesano, Díaz de Escovar y Temboury. En ellos iban apareciendo documentos que hacían referencia a los componentes de la familia y a las obras, que nos llevaron a realizar un primer acercamiento a lo que sería este trabajo.

A la figura de Salvador y Antonio, se suman la de Rafael Gutiérrez de León y Aguirre, y la de Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo. No solamente comenzamos a generar un árbol genealógico alrededor de ellos, sino también a establecer un campo artístico como punto de partida de esta investigación.

Al comienzo de este estudio teníamos tres grandes lagunas históricas que hemos tratado de cubrir y que necesitábamos dar con la clave. Una de ellas, era el origen familiar

del cabeza de familia, Salvador Gutiérrez de León. En esta laguna los investigadores, Francisco Espinosa de los Monteros y Juan Antonio Patrón y Romero Torres nos ponen sobre la pista de un tal Antonio Gutiérrez de León I, colocando en el horizonte a un nuevo miembro que trabaja la escultura. Este nuevo componente se correspondería con el padre de Salvador.

Estas publicaciones realizadas por dichos expertos en la materia, van a servir para que otros investigadores de manera paralela comenzaran a trabajar sobre esos efectos estéticos desde el punto de vista escultórico. Fueron apareciendo muchas obras en otras poblaciones y documentos para ir configurando este trabajo que hoy aquí tenemos.

Además, hemos documentado las dos grandes líneas que se producen desde el punto de vista artístico. Es decir, el taller paterno de Salvador, que es el iniciador y que es tomado con posterioridad, cuando él fallece, por Rafael Gutiérrez de León y Aguirre. Y el taller de Antonio Gutiérrez de León, que fue quien tomó verdaderamente la sucesión dinástica, ya que su padre se vio envuelto en numerosos avatares de salud.

Hay una pequeña laguna que no hemos podido cubrir finalmente. Se trata del último vástago de la familia, Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo, que se trasladó a la región de Logroño para ocupar una vacante como catedrático de modelado en esta escuela de Bellas Artes. Los motivos que llevaron a este traslado no lo hemos conseguido dilucidar.

La tercera laguna histórica se corresponde con la producción escultórica de Rafael Gutiérrez de León y Aguirre y Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo. Apenas poseemos rastros sobre la ejecución de piezas que puedan corresponder con su rango cronológico. Lo que sí sabemos es que esta familia de escultores se va a convertir en una de las principales sagas escultóricas en la Málaga del siglo XIX.

Es una dinastía que va a establecer una serie de tipos iconográficos de muchísimo éxito. Todos esos modelos tuvieron una gran difusión no sólo a nivel local, sino que llegan a todo el territorio andaluz, actual provincia de Cádiz, Sevilla, Granada, Córdoba, así como aquellas obras ubicadas en la región de Logroño y en los asentamientos españoles del Norte de África.

## II. EL TRIUNFO DEL CÍRCULO MALAGUEÑO EN EL SIGLO XVIII

Si para la escultura española, los Siglos de Oro supusieron una época de esplendor y riqueza, en la que la producción escultórica en madera policromada había copado el máximo protagonismo de la actividad artística del país, el siglo XVIII cuestionó todos sus cimientos suscitando un debate artístico sin paragon. La llegada y fundación en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid supuso la ruptura con el pasado para dar comienzo a un período de indecisión y especulación.

En este nuevo escenario los artistas serán testigos de las tensiones dialécticas entre el barroquismo de raíces vernáculas y los aires clasicistas de estirpe académica y europeizante, así como la estética popular a través de temas costumbristas de gusto romántico, que advierten de la problemática a nivel artístico en todos sus campos (Sánchez, 2014: 723). Es necesario recordar los factores claves que configuraron el nuevo clima y que nos explican los posicionamientos adoptados por los artistas en función de sus contextos específicos.

La transición entre los siglos XVIII y XIX se define como un período convulso ideológicamente, debido a la política aperturista de los Borbones que facilita la llegada de nuevas formas de pensamiento. Esto tiene también su oportuno reflejo en el arte, pues el nuevo monarca, disconforme con los presupuestos artísticos más castizos, promovió un programa de “reeducación” estética, encaminado a proporcionar un lenguaje artístico al uso de Italia y Francia (Sánchez, 2011: 15-16).

En cuanto al panorama escultórico se refiere, la estatuaria en piedra y su integración urbanística obtuvo un gran impulso de acorde a la política renovadora borbónica. La presencia del italiano Giovanni Domenico Olivieri (1708-1762), director del taller de escultura, será una figura clave para sentar las bases de lo que posteriormente se constituirá como el organismo de supervisión y fiscalidad artística bajo la denominación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Tarraga, 1992).

En este contexto también debemos tener en cuenta el creciente anticlericalismo y las iniciativas protodesamortizadoras, que tras la desaparición del Antiguo Régimen acabarían con el poder de la Iglesia (Morales, 1988: 62-67). Esto tendría su oportuno reflejo en el campo escultórico en un declive del predominio de la producción sacra. No debemos olvidar tampoco, la fiscalización de la labor artística encabezada por la Real Academia de Bellas Artes que traería consigo una doctrina codificada, suponiendo un

aperturismo a los aires renovadores italianos y franceses. El resultado no podría ser otro que las tensiones en el arte y en el panorama escultórico especialmente. Nos encontramos en el Setecientos una dualidad estética entre la producción escultórica más ligada a lo vernáculo y aquella adherida a los aires europeos.

Los escultores que estuvieron en activo en el siglo XVIII, en Andalucía, no permanecieron ajenos a las influencias de artistas foráneos. El ejemplo más emblemático fue el del escultor Fernando Ortiz, quien en su producción llevó a cabo una perfecta simbiosis entre lo vernáculo y lo académico.

La desaparición del Barroco como sistema cultural heredero del Antiguo Régimen, no arrastró a la totalidad de los mecenas de la Edad Moderna. A la desaparición de buena parte de la clientela habitual de carácter religioso, sobrevino las Hermandades y Cofradías que consiguieron superar las numerosas vicisitudes, convirtiéndose en el eslabón con los principios barrocos (Sánchez, 2014: 725). Sin embargo, el auge económico provocó el ascenso de una nueva clientela que ocupó el lugar predominante de la demanda artística, anteriormente relegada a un sector secundario. Esta amplia capa social sintió la necesidad de manifestar su prestigio a través de la construcción de nuevas residencias y la compra y reforma de capillas funerarias, como signo de su nuevo poder adquisitivo y de prestigio social.

Esto nos lleva a observar que no fueron pocos los escultores que plasmaron un carácter versátil y poliédrico en función de la entidad que le realizase el encargo, manejando indistintamente formas barrocas, si eran instituciones religiosas, y, neoclásicas, si los encargos procedían de otros segmentos. En los albores del siglo XIX, la plástica escultórica se verá sometida por las premisas del academicismo, cuyo máximo exponente serán los temas mitológicos y de otros géneros que alcanzan su esplendor en esta centuria.

Es indiscutible la hegemonía secular del círculo sevillano-granadino en el ámbito escultórico de los Siglos de Oro. Ya en la centuria décimo octava se produce un receso que se manifiesta en un claro agotamiento creativo y cualitativo de las formas, así como en el relevo de otros núcleos andaluces (Romero, 2007: 140-141). Las investigaciones realizadas en los últimos años sobre el panorama escultórico malagueño del siglo XVIII y XIX, han conducido a la historiografía tradicional especialista en escultura barroca a replantearse la posición detentada por Málaga como un círculo “secundario” dentro de

éste. La historiografía ha permanecido centrada en demostrar la supremacía del círculo sevillano y granadino sobre el resto de núcleos productivos del resto del territorio andaluz, infravalorando las aportaciones y figuras surgidas en ellos.

La gran cantidad de testimonios documentales y artísticos hallados de los talleres malagueños, nos permiten indicar la actividad y el radio de acción de estos, que no se vieron constreñidos al ámbito local, sino que traspasaron fronteras, abasteciendo de obras a provincias como Cádiz, Almería, Jaén, Sevilla, Granada, así como a los territorios norteafricanos de Ceuta y Melilla (Ramírez, 2013).

La ciudad de Málaga se había convertido en un escenario propicio para el establecimiento y desarrollo de un círculo propio. Así lo demuestra el padre agustino Andrés Llordén en su obra *Bosquejo histórico del Arte en Málaga*, que anunciaba de manera premonitoria la relevancia de la ciudad como un foco artístico de primer orden equiparable al núcleo conformado por el binomio hispalense-granadino. Un círculo artístico constituido por una gran nómina de artistas propios, capaces de abastecer el territorio geográfico sin dar la espalda a las aportaciones de artistas foráneos (Llordén, 1952: 17).

La ardua labor investigadora del padre Llordén trata de reivindicar el proceso escultórico secular en Málaga, pues destaca la presencia de 10 sagas de escultores en la ciudad. En su obra cumbre, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayos histórico-documental (siglos XV-XIX)*, patentiza la existencia de 244 artistas que trabajaron en la capital entre 1488-1878. Estas obras no sólo nos enumeran un catálogo de artistas que trabajaron en esta población, sino que muestra la gran cantidad de encargos que abastecían el ámbito local e interterritorial (Llordén, 1960).

La conexión con Granada es evidente puesto que Pedro de Mena (1628-1688), natural de esta, estableció su taller en la ciudad llamado por el Cabildo Catedralicio para finalizar el programa iconográfico de la sillería en relieve del coro del primer templo de la ciudad en 1658, colocando el nombre de esta en la órbita nacional e internacional. Así lo demuestra el uso del locativo *Granatensis malacae* en su firma (Otalecú & Romero, 2019).

Pedro de Mena había logrado crear una impronta muy singular y característica, hasta el punto de que tras su muerte ningún artista consiguió recoger el testigo que dejó

el maestro granadino. Entre los años 1688-1750, el escenario escultórico malagueño configurado por los epígonos de Mena estaba dominado por la mediocridad.

Miguel Félix de Zayas (1661-1729) fue discípulo directo de Pedro de Mena y continuador de su taller hasta comienzos del primer tercio del siglo XVIII (García, 1986: 137-141). Aunque no hay que olvidar que las hijas de Mena, Andrea y Claudia, también fueron discípulas de su padre, desarrollando su labor artística al vestir el hábito de monjas del Císter donde ingresaron en 1671 (Sánchez, 2016: 83-103).

También encontramos a Jerónimo Gómez de Herosilla (h. 1630-1719), quien participó en encargos oficiales para el Cabildo Catedralicio. Fue el gran creador de montajes escénicos de carácter efímero para la celebración del Corpus Christi (Sánchez, 1995: 60-61).

A diferencia de lo que ocurre en Sevilla o Granada, cuya producción artística se encuentra agotada, Málaga, a partir de 1730, se dispone a vivir un período de esplendor, ya que surgen nuevos valores que permiten considerar a la ciudad como el gran centro productor del momento. Dentro de este nuevo escenario escultórico los Asensio de la Cerda, originarios de Murcia, instalan su taller en la capital y crean un *modus operandi* único y singular (Sánchez & Ramírez, 2023).

La figura de José de Medina y Anaya (1709-1783) es una de las más importantes dentro del escenario escultórico del siglo XVIII. Se caracteriza por ser un artista nómada, pues pese a su posición como presunto instructor de grandes escultores de la talla de los Gutiérrez de León o los Gutiérrez Muñiz (Guillén, 1874: 663), su producción artística la encontramos repartidas por distintos puntos de la geografía andaluza, especialmente en Antequera y Jaén, donde falleció. Heredaron el arte escultórico sus hijos Matías de Medina y Moreno que permaneció en Jaén y Antonio de Medina y Moreno, que en 1770 se trasladó a tierras malagueñas.

Casi de forma coetánea un joven y prometedor Fernando Vicente Ortiz Comarcada (1717-1771), de cuyo proceso de aprendizaje no se posee apenas información, pudo haber completado su formación en el taller de los Zayas y de José de Medina y Anaya. Fue un artista que marcó una impronta escultórica singular, creador de una *maniera* de concebir la escultura sacra, pues supo conjugar en sus obras la tradición castiza y los aires renovadores italianizantes; incluso fue imitado por contemporáneos y continuadores (Romero, 2017: 105-106).

Viajó a Madrid, donde mantuvo contacto con Giovanni Domenico Olivieri encargado de la sección de escultura en el Palacio Real, convirtiéndose así en un artista polifacético que supo trabajar la madera y la piedra.

Fernando Ortiz encarna el ejemplo de artista de periferia, pues una de las características es la movilidad de los artistas barrocos. Algunos realizaban viajes a otras ciudades, en las que asentaban su taller, o como en el caso de este artífice que se desplazaba por las provincias en busca de materiales pétreos óptimos para la realización de la producción regia por excelencia del país. Esta movilidad favoreció la creación de una amplia clientela distribuida por múltiples poblaciones (Romero, 2011: 21). La escultura malagueña Setecentista cerraba el siglo con tres académicos de San Fernando como fueron Fernando Ortiz, primer escultor malagueño en ser nombrado, José de Medina y Antonio de Medina y Moreno.

De forma paralela y para poder realizar un estudio completo de la escultura andaluza del Setecientos no podemos olvidar el foco escultórico antequerano. Ya en el siglo XVI encontramos un grupo de artistas consolidados en torno a los obradores de imaginería de Diego de Vega y de Juan Vázquez de Vega, entre otros, que con el tiempo derivaría en la consolidación de un círculo artístico propio (Escalante, 2019).

La época dorada de la escultura antequerana se corresponde con el siglo XVIII, momento en el cual los encargos se multiplican y desbordan el marco geográfico equipando a las poblaciones limítrofes. En este escenario destacan tres figuras clave para su consolidación como un foco artístico de primer orden; nos referimos a Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779), Diego Márquez y Vega (1724-1791) y culminando el proceso de asimilación estética nos encontramos a Miguel Márquez García (1767-1826), que proseguiría la estela familiar.

A caballo entre los siglos XVIII y XIX, marcando la transición de una época y de un arte, nos encontramos la figura de Salvador Gutiérrez de León (1777-1838). Encarna el concepto ecléctico que domina la escultura malagueña decimonónica. Al igual que sus coetáneos podemos observar una dualidad estética; Gutiérrez de León posee la capacidad versátil de moverse entre dos lenguajes antagónicos que conviven de manera armoniosa. Esta actitud vaticina el concepto de “decoro” presente en el ámbito escultórico, en virtud de la cual cada encargo demanda una línea interpretativa, una poética y unos materiales

concretos. Estos conceptos los veremos presente a lo largo de la saga familiar de los Gutiérrez de León junto a los Gutiérrez Muñiz-Toro-Jimena (Llordén, 1960: 329).

Este nuevo escenario conforma una personalidad artística versátil y poliédrica, que ofrece diversas maneras de concebir y entender la escultura. De este modo se propicia un lugar idóneo para el establecimiento y desarrollo de un círculo propio, donde se produjo un período de madurez y renovación formal, iconográfica y técnica, alcanzando un prestigio que traspasaba los límites fronterizos. Así se acabó calificando el Setecientos como una época de esplendor de la escultura barroca malagueña.

### **III. LA SUCESIÓN DINÁSTICA: LOS GUTIÉRREZ DE LEÓN. DATOS BIOGRÁFICOS Y PROFESIONALES**

Antes de establecer y definir el *modus* genuino de expresión artística que denominamos estilo, de cada uno de los miembros que conforman la dinastía, es necesario investigar sobre aquellos aspectos familiares de mayor relevancia que tienen su oportuno reflejo en el ámbito artístico.

Fueron cuatro las personalidades que conforman la dinastía Gutiérrez de León que se encargaron de desarrollar el arte de la escultura, formando parte de la gran nómina de artistas que contribuyeron a establecer el denominado círculo artístico de la ciudad<sup>1</sup>. Estos escultores, dominados por un patente eclecticismo, representan la transición de una época y un arte, que bebe de la tradición barroca, así como de los aires renovadores traídos por el nuevo monarca en su política reformista de “reeducación” artística, hacia la que irán derivando paulatina y progresivamente cada uno de los miembros de esta dinastía (Romero, 2011: 131).

Salvador Gutiérrez de León inauguró lo que hoy conocemos como una de las sagas de escultores malagueños, que, con cierta seguridad, podemos calificar como una de las más relevantes de la historia artística local, que trabajó a caballo entre los siglos XVIII y buena parte del siglo XIX.

---

<sup>1</sup> Para conocer más datos sobre la familia Gutiérrez de León véase: Archivo Museo de Artes Populares de Málaga (AMAPM): Caja 168: Biografías malagueñas. Asunto: Antonio Gutiérrez de León. El citado legajo contiene abundante información documental manuscrita y hemerográfica sobre todos los componentes de la saga familiar.

Sin embargo, algunos investigadores gaditanos (Espinosa & Patrón, 2007: 72-77) y Romero Torres (Romero, 1993) colocan en el mapa artístico un nombre, Antonio Gutiérrez de León I, padre de Salvador, situando en el horizonte a un nuevo miembro que trabaja el arte de la talla.

Estábamos en algo incierto, ya que la falta de documentación de aquellas investigaciones nos había llevado a tener una composición errónea del árbol genealógico. Tras consultar el Catastro de la Ensenada no hemos localizado a ningún escultor con ese nombre, que coincidan con las fechas establecidas. Por lo que lo más probable es que no desempeñara la tarea de escultor.

Todavía no se ha realizado una monografía dedicada a los Gutiérrez de León, así como tampoco un catálogo que reúna la prolífica producción artística de estos artífices, donde se pueda demostrar, que, a pesar de interiorizar las técnicas y grafismos estéticos comunes, cada uno posee su propia poética.

Algo que resulta llamativo, es la escasa atención y la ausencia significativa de referencias por parte de la historiografía especializada acerca de esta familia, con tan notable peso en el panorama de los obradores activos malagueños de los siglos XVIII y XIX.

Tres conceptos fundamentales definen y ayudan a comprender la producción artística de esta saga familiar como son: la endogamia, la proyección social y el continuismo artístico. El primero de ellos, lo podemos observar en el interés paterno por supervisar, controlar y guiar la formación de sus sucesores al asegurar de dicha forma la continuidad del taller, consolidando un estilo único frente a la competencia artística y la amplia clientela.

El taller actúa como un espacio creativo y versátil que focalizaba la dimensión social, profesional y personal del escultor y de su *modus operandi*. Por ello, podemos observar cómo los Gutiérrez de León consiguieron crear un estilo propio y perfectamente reconocible frente a otros obradores activos en la época.

Habría que remontarse a finales del siglo XVIII para hallar las primeras referencias biográficas del patriarca de la familia. Los libros sacramentales como fuente primaria de información nos aportan una gran cantidad de datos relevantes para el estudio del perfil biográfico de los escultores. Gracias a la conservación de varios libros

sacramentales de la parroquia de Santiago de Málaga, hemos podido conocer el origen del primero de los escultores.

El iniciador de la saga familiar, Salvador Bonifacio Gutiérrez de León, hijo natural del matrimonio conformado por Antonio Gutiérrez de León y Magdalena Aguirre, nació el día 5 de junio, siendo registrado en el libro sacramental el día 6 del mismo mes por el presbítero D. Vicente del Villar, de la iglesia de Santiago<sup>2</sup>.

Esta partida de bautismo nos revela la red de relaciones personales que debieron existir con otras personalidades de la sociedad malagueña del momento. Nos referimos a los padrinos y testigos que usualmente suelen ser figuras cercanas a la familia y de buen posicionamiento social, ya que son los encargados de ayudarlos en la iniciación cristiana y a socorrerlos en un futuro si fuera preciso. En este caso la madrina de Salvador fue D<sup>a</sup>. Ana Herrera, viuda natural de Málaga, en tanto los testigos correspondían con Antonio de Burgos y Victoriano de Robles. Gracias a la labor investigadora del padre Llordén, conocemos que Salvador tuvo varios hermanos, Juan, Antonio y José, siendo nuestro artista el primogénito (Llordén, 1960: 330).

La destrucción experimentada en los archivos documentales durante la Guerra Civil en Málaga (Jiménez, 2006), ha provocado la pérdida de gran parte de los libros sacramentales de la iglesia parroquial de los Santos Mártires, privándonos de poder conocer el perfil biográfico completo de estos artífices.

En el año 1800, Salvador Gutiérrez de León contrae matrimonio en la parroquia de los Santos Mártires con María Bernarda Ataño, natural de Jaén. Desconocemos cómo se conocieron ambos. Fruto de este matrimonio tuvieron varios hijos, de los cuales sólo sobrevivieron Rafael Gutiérrez de León y Ataño, María del Carmen y Josefa Gutiérrez de León y Ataño.

Según Guillén Robles, fue discípulo del también escultor José de Medina y Anaya, junto a su contemporáneo Mateo Gutiérrez Muñiz (Guillén, 1874: 663)<sup>3</sup>. Alcanzó una

---

<sup>2</sup> 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 Llordén (1960) y Flores (2021).

<sup>3</sup> En cuanto al proceso de formación de Salvador Gutiérrez de León todavía existen incógnitas que investigaciones posteriores deberán esclarecer. Sánchez (2016), establece la hipótesis de José de Medina y Anaya como presunto instructor puesto que no podemos afirmarlo con exactitud. Sin embargo, Romero (1993) establece la hipótesis de que pudiera haberse formado con su padre Antonio Gutiérrez de León.

gran consideración y un gran éxito como artista, no sólo por trabajar la talla en madera, sino por crear y cultivar el género costumbrista de las pequeñas figuras de barro cocido y policromado, que tendrán una alta consideración en el coleccionismo extranjero (Ramírez, 2019).

Salvador destaca también por su labor como apreciador de varias obras de arte<sup>4</sup>, así como poseedor de varias viviendas<sup>5</sup> y rentas nada desdeñables como así figura en los archivos. A pesar de gozar de buena salud, Salvador y María Bernarda se apresuraron en realizar un primer testamento el 20 de noviembre de 1818<sup>6</sup>, gracias al cual conocemos los ascendientes y descendientes. En este testamento el escultor afirma haber adquirido una casa en la plazuela de Santa Lucía, adscrita a la feligresía de los Mártires, donde el artista solicitó ser enterrado, por lo que observamos que se produce un traslado de la collación de Santiago a la de los Mártires, situando Romero Torres el obrador de esta familia en esta calle (Romero, 1993: 34).

En este taller Salvador trabajó indistintamente la talla en madera como las figuras de barro policromado, donde él modelaba los yesos con la ayuda de sus aprendices José Vilches y Rafael Gutiérrez de León y Atañé, también hijo, creando una verdadera artesanía familiar.

A pesar de destacar por el arte religioso, los modelos de barro policromado fueron cuantiosos. Todos ellos inspirados en figuras populares como majos, contrabandistas, bailarines, toreros, destacando por su sobria y elegante ejecución comparadas a la elaboración de su hijo y nieto. Las investigaciones posteriores deberán estudiar en mayor profundidad la producción barrista, puesto que en este estudio no hemos podido abordar la complejidad que requiere el tema como nos hubiera gustado.

En este documento observamos cómo Salvador y su mujer, depositan en Antonio Gutiérrez de León, presbítero de Mijas y hermano de este, el cuidado de sus hijos y el reparto de sus bienes. El primero de los miembros en fallecer fue su esposa, en 1834. Cuatro años más tarde, nuestro escultor decide realizar un segundo testamento<sup>7</sup>, ya que estaba gravemente enfermo, año en el que se data su defunción. En este documento nuestra figura en estudio declara ser natural de la ciudad de Málaga y haber sido bautizado

---

<sup>4</sup> AHPM, Escribanía de José de Mesa nº 377, fol. 137.

<sup>5</sup> AHPM, Escribanía Miguel Cano nº 79, fols. 898.

<sup>6</sup> AHPM, Escribanía Joaquín Muñoz Castañeda, nº 412, fols. 209-215.

<sup>7</sup> AHPM, Legado 4124, Notaría Miguel de Cano, 1838, pp.131-142.

en la parroquia de Santiago. Continúa indicando que contrajo matrimonio con María Bernarda Ataño y como fruto de su matrimonio nacieron Rafael Gutiérrez de León y Ataño, Josefa y María del Carmen Gutiérrez de León, esta última casada con José Vilches, escultor y discípulo de Salvador (Romero, 1981: 102). Dejando como heredero del taller familiar a su hijo Rafael, que será el encargado de continuar con los grafismos paternos, no sin antes imprimir una relectura propia, que personaliza y diferencia la obra del resto de miembros de la familia.

El matrimonio se apresuró en tener un descendiente, pues el segundo escultor de la saga Rafael Gutiérrez de León y Ataño (h.1805-1855), nacería el 3 de abril de 1805 según indica su bisnieto Rafael Gutiérrez de León y Olmo en la carta manuscrita a Díaz de Escovar. Sin embargo, en un recorte de prensa titulado “Artistas antiguos malagueños, Los Gutiérrez de León”, de Joaquín Díaz Serrano, este apunta a que la fecha de nacimiento tuvo lugar el día 23 de abril del citado año. A pesar de las oscilaciones en el día de nacimiento, lo que si es certero es que nació en el año 1805<sup>8</sup>.

A la muerte de Salvador, su sucesor en su arte contaba con apenas 33 años, haciéndose cargo del taller paterno. Utilizó los moldes que heredó junto a los de elaboración propia, dándole un gran impulso a la ya cimentada industria de los barro, pero adaptando los modelos a las nuevas modas.

Este artista contrajo matrimonio en 1823 con María de los Dolores Martínez y Carrillo de Albornoz, en la parroquia de los Santos Mártires (Llordén, 1960: 346). De dicho enlace matrimonial nacerían Antonio Gutiérrez de León y Martínez, que se haría cargo del taller, María Magdalena y Josefa Gutiérrez de León y Martínez.

Fue una persona precaria de salud, pues sufrió varios ataques de parálisis que le impidieron desarrollar con total normalidad el arte de la talla escultórica. Como consecuencia de ello, se vio obligado a trabajar sentado con grandes esfuerzos. Esto tiene su oportuno reflejo en su producción, estableciéndose una diferencia entre sus primeras obras y las últimas.

Esta enfermedad provocó, al igual que a su padre, la realización de dos testamentos. El primero de ellos en 1838 y el segundo en 1841, pues se encontraba en

---

<sup>8</sup> Carta manuscrita de Rafael Gutiérrez de León a Narciso Díaz de Escovar. Véase cita 2: AMAPM: Caja 168: Biografías malagueñas, Asunto: Antonio Gutiérrez de León.

mal estado de salud. En este último documento declara que se haga entrega de sus moldes a su hijo Antonio, siendo el heredero del taller.

Este estado de salud no le impidió ser uno de los fundadores de la Academia de San Telmo y de los primeros organizadores de la Escuela de Bellas Artes junto al Marqués de Paniega, donde le fue asignado la Cátedra de Modelado, primeramente, con carácter interino y posteriormente en propiedad (Sánchez, 1996: 411).

A los pocos años de realizar este testamento, en 1856, se produciría el fallecimiento de nuestro escultor, aunque en 1878 se solicita una copia del testamento por Antonio Gutiérrez de León y Martínez, pudiendo indicar que moriría en esta fecha, aunque se encuentra una nota en *Efemérides*, de Narciso Díaz de Escovar que afirma que murió el 10 de mayo de 1856 (Díaz, 1915: 22). Sin embargo, en el recorte de prensa titulado “Artistas antiguos malagueños, Los Gutiérrez de León”, Joaquín Díaz Serrano afirma que murió en el mes de marzo. Tras su muerte se escribieron numerosos artículos sobre este escultor e, incluso, el resto de escultores coetáneos al mismo organizaron unas exequias por su alma en la iglesia de la Victoria.

Se establece la fecha de nacimiento de Antonio Gutiérrez de León y Martínez (h. 1831-1891) hijo del matrimonio conformado por Rafael Gutiérrez de León y María de los Dolores Martínez y Carrillo, hacía 1831, ya que no podemos afirmar con exactitud de que fuera ese año exacto.

Su primer proceso de aprendizaje en el taller paterno data entre 1844 y 1849, continuando con la realización de cursos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que le sirvieron para que, en 1851, le otorgaran la medalla en la Exposición Universal de Londres (Jiménez & Sánchez, 1994: 372-73).

Contrajo matrimonio con Josefa de Alcalá del Olmo en 1856, aunque desconocemos en la parroquia en la cual contrae matrimonio, debido a la pérdida documental ya comentada, pudiendo ser en la de los Mártires, al igual que sus antecesores.

Debido al grave estado de salud de su padre, Antonio se hizo cargo del taller a una edad muy temprana, cuando apenas contaba con 25 años de edad. Destacó por ser un artista revelación en la Málaga decimonónica, pues asombró a la sociedad local por su temprana precocidad, cuando elaboró con tan sólo 18 años una escultura de carácter funerario para el Cementerio de San Miguel, el *Niño abrazado a la cruz*.

Debido a los diversos ataques de parálisis de su padre, Antonio se vio obligado a tener que sustituir en numerosas ocasiones a su progenitor en la Cátedra de Modelados y Vaciados de Adorno de la Escuela de Bellas Artes. Al igual que su padre primeramente obtuvo la plaza como catedrático interino y posteriormente en propiedad en 1856. Un artista que ha recibido numerosas condecoraciones y distinciones, pues ha obtenido numerosas medallas, diplomas y distinciones varias, entre las que destacamos la de Comendador de la Orden de Isabel la Católica.

Tanto nieto como abuelo, trabajaron la producción sacra y procesional. Ejemplo de ello es el grupo escultórico de la *Puente del Cedrón* obra de Salvador, donde podemos apreciar los postulados de la tradición barroca. Sin embargo, en la *Dolorosa del Socorro* que conforma el grupo escultórico del *Cristo de la Sangre*, su nieto, plasma los aires academicistas imperantes en la época.

Falleció repentinamente de pulmonía el 11 de noviembre de 1891, sin dejar constancia de la realización de algún testamento. El Municipio le concedió por unanimidad en su sesión del 23 de octubre de 1896, el nicho número 734 del Cementerio de San Miguel, a petición del profesorado de Bellas Artes.

El epígono de la saga familiar, Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo (1861-1935), nació el 8 de junio de 1861, aunque en la carta manuscrita que manda a Narciso Díaz de Escovar no precisa la parroquia donde recibió este primer sacramento, muy probablemente fuera en la de los Santos Mártires, continuando con la estela familiar.

Rafael, hijo de Antonio Gutiérrez de León y Martínez, se forma en el taller paterno ampliando sus conocimientos en las Academias de San Telmo y de San Fernando, así como con el escultor Ricardo Bellver. Participó junto a su padre y otros artistas locales en la realización del Álbum que la Academia de Bellas Artes de Málaga remitió al pontífice León XIII con motivo de la celebración del cincuentenario de su coronación papal. También contó con la distinción de la Cruz de Isabel la Católica, pero a diferencia del resto de miembros familiares, la producción de Rafael se desarrolló preferentemente fuera de su ciudad natal (González, 2006: 60-63).

Obtiene, a principios de siglo, en 1902, la Cátedra de Modelado en la Escuela Superior de Artes Industriales de Logroño, donde fue a vivir junto a su mujer Ana López y sus dos hijas Ana y Rosa, desapareciendo del proceso artístico local.



Fig.1. *San Francisco de Asís*. Museo de la Aduana (Málaga). Siglo XIX. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.

Al comienzo de este estudio no logramos localizar escultura alguna perteneciente a Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo. Aunque gracias a la labor investigadora realizada hemos dado con una pieza que se podría corresponder a este último vástago. Se trata de un *San Francisco de Asís* [1] ubicado actualmente en el Museo de la Aduana<sup>9</sup>, de la ciudad de Málaga. Este será uno de los asuntos que las investigaciones posteriores habrán de tratar de esclarecer, para poder realizar un catálogo completo.

Toda la saga de artífices trabajó para una amplia clientela extendida por diversas poblaciones de Andalucía y parte del territorio nacional y constituida por hermandades, órdenes religiosas, conventos, instituciones públicas y particulares.

Por desgracia como consecuencia de los tristes sucesos de mayo de 1931 y del estallido de la Guerra Civil en 1936, se experimentó una trágica pérdida en el patrimonio documental y religioso de valor incalculable y consecuencias irreversibles, que ha dificultado conocer en su integridad no sólo el perfil biográfico de la saga escultórica que aquí nos concierne, sino también la labor escultórica que estos artistas desempeñaron al servicio de la iglesia y de la burguesía.

La carencia de estudios monográficos dedicados a la familia de escultores Gutiérrez de León, contrasta con el papel relevante en la formación y en el proceso creativo de los escultores de la Málaga decimonónica. Pues la asignatura de Modelado y Vaciado de Adorno fue esencial e imprescindible en el Plan de Estudios de Bellas Artes.

---

<sup>9</sup> AA.VV. (2012). Memoria final de intervención “San Francisco de Asís”. Museo de Málaga. Este documento facilitado por la propia entidad para esta investigación atribuye esta escultura religiosa al último miembro de la familia Gutiérrez de León. De dicha forma podemos establecer una serie de grafismos que deben ser analizados con mayor profundidad para las investigaciones futuras que ayuden a conformar un catálogo completo.

#### IV.INTERPRETACIÓN DE LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS.

La maestría de un artista reside en su capacidad de tratar y dar forma corpórea a los asuntos demandados independientemente de sus habilidades técnicas. Los Gutiérrez de León supieron crear un estilo *sui generis*, conforme a las preferencias marcadas por la jerarquía temática, el contexto cultural y el tipo de clientela.

##### IV.1. Temas de la Pasión de Cristo.

Los **temas de la Pasión de Cristo** son uno de los asuntos más demandados desde la Edad Media gracias a la difusión en imágenes de las órdenes mendicantes de franciscanos y dominicos a partir del siglo XIII. Los Gutiérrez de León realizaron obras procesionales de grandes dimensiones para templos y hermandades, así como esculturas de menor tamaño para la devoción doméstica de particulares.



Fig 2.Ntro. Padre Jesús Nazareno.  
Iglesia San Antonio Abad  
(Churriana). Siglo XVIII.  
Fotografía de Antonio Gorgoglione  
Retana.

Existe localizada una escultura de **Jesús Nazareno** como es *Nuestro Padre Jesús Nazareno del Paso* de Churriana (Málaga) [2] atribuida a Salvador Gutiérrez de León (Flores, 2021: 172). Este Nazareno desvela abundantes características definitorias del lenguaje artístico de los Gutiérrez de León y particularmente del iniciador de la dinastía, repetidas no sólo en sus nazarenos, sino también en el resto de su producción.

La disposición del brazo izquierdo en actitud de abrazar la cruz, arqueado por el dolor, contrasta con la distribución invertida de las piernas, cuya extremidad derecha adelantada sobre la siniestra marca el paso y describe la zancada. La ligera inclinación de la cabeza hacia el lado derecho, configura un recurso comunicativo que posibilita el diálogo con el espectador, busca la complicidad y conmiseración de este, rompiendo con la ley de frontalidad.

No debemos obviar ciertas influencias compositivas ejercidas por los grabados y la pintura de Cristo con la cruz a cuestras de Sebastiano del Piombo, que se custodia en el Museo del Prado. Estas analogías la podemos encontrar en la flexión de las piernas y la

colocación de un soporte rocoso a modo de apoyo, para crear la sensación de inestabilidad e itinerancia, como representa la escena de Jesús camino al Calvario.

La labor escultórica queda reducida a su mínima expresión, concentrada en la elaboración de la testa, las manos y los pies. Esta imagen de candelero para vestir contaba con un amplio repertorio de aditamentos como una corona de espinas de plata, peluca de cabello natural, ojos de cristal y túnicas, así como una cruz de madera perdida en los desastres de mayo de 1936.

En el rostro podemos observar los característicos estilemas que conforman la poética de Salvador y que será una constante en sus sucesores. Encontramos rasgos muy marcados, párpados caídos, mirada melancólica y boca entreabierta de finos labios ondulados que permiten apreciar el arco dental superior. Algo muy característico del *modus operandi* es el tratamiento de la barba y el bigote que no distorsiona la morfología de la mandíbula, sino que el artista se recrea en dibujar numerosos pelillos por los contornos otorgándole naturalidad y realismo, que caen hacia la barbilla finalizando en una barba bífida de finos mechones serpentinos.

Su potencial dramático se ve acrecentado en los detalles polícromos de las huellas del martirio y de los hematomas en el pómulo izquierdo de matices violáceos, junto con los regueros de sangre que parten desde la zona superior de la cabeza hacia la parte inferior, siendo esto tomado de los modelos de los escultores Asensio de la Cerda, que se ve acentuado por el arqueamiento de las cejas, así como las arrugas que se forman en la zona central de la frente producidas por la fatiga y el arqueamiento de las anteriores.

Tras haber realizado un estudio pormenorizado de esta pieza podemos afirmar que se encuadra dentro de la estética de los Gutiérrez de León, a pesar de haber sido adscrita erróneamente a la escuela granadina (Guzmán, 1991: 43).

La novedosa e insólita aportación iconográfica de **La Puente del Cedrón** tiene su origen en la primera mitad del siglo XVII con la creación de una nueva Hermandad, dependiente de la del Cristo de la Columna, situada en la parroquia de San Juan. Esta entidad religiosa destaca en el campo de la iconografía y de la historia del arte, por la inédita advocación de su titular: Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón, sin precedente alguno dentro de los ciclos de la Pasión.

Se trata de un episodio histórico efímero y desprovisto de notoriedad teológica dentro de la historia salvífica. Este pasaje debe situarse en el momento en el que Cristo apresado por los soldados romanos en el Huerto de Getsemaní, es llevado a Jerusalén, camino a la casa de Anás a través de un imaginario puente que atraviesa el torrente del Cedrón (Sánchez, 2006: 198-199). Por tanto, iconográficamente ha de ser entendido como la transición entre el Prendimiento y la apertura del proceso religioso-político contra Cristo.

Al ser un episodio tan inusual dentro de las representaciones artística dificulta la búsqueda de referentes inmediatos. Aunque desde finales de la Edad Media, una serie de pinturas y grabados habían venido integrando este motivo arquitectónico como elemento de apoyo visual para reforzar el entorno de la ciudad de Jerusalén. Jerónimo Wierix colocó el puente en las estampas nº 87 y 107, la *Entrada en Jerusalén* y la *Oración en el Huerto*, respectivamente del libro de Nadal. No podemos tampoco olvidar la pintura de Andrea Mantegna, la *Oración en el Huerto* en el Retablo de San Zenón. Lo cierto es que el hecho de asociar dicho elemento arquitectónico con la figura de Cristo es una construcción iconográfica propia de esta Hermandad.

Es innegable que la edificación del tema de la Puente del Cedrón parte de un pasaje evangélico de San Lucas: “Entonces le prendieron, se lo llevaron y le hicieron entrar en la casa del Sumo Sacerdote” (Lc, 22-54). Realmente lo que cautivó a los fundadores de esta corporación fue la literatura mística y exegética sobre el tratamiento de este tema iconográfico. Destacan dos textos fundamentales en su configuración *Las Meditaciones sobre la vida de Cristo* de San Buenaventura y un fragmento de la *Historia de la Sagrada Pasión* de Luis de la Palma. Aunque este último no hace alusión explícita al puente del Cedrón, sí que posee el hilo argumental que ha propiciado la interpretación plástica para su ejecución escultórica procesional.

El grupo escultórico de esta Hermandad fue encargado a Salvador Gutiérrez de León, que fue quien constituyó de manera definitiva la iconografía del paso del Cedrón. En este conjunto escultórico realizado con anterioridad a 1815, como lo demuestra una placa de mayordomía que posee la propia entidad, podemos apreciar su eclecticismo tan característico acorde con el decoro que sus representaciones se merecen y que se adhieren al concepto de Calocagacía platónica, frente a otros que son el trasunto de la realidad cotidiana que rodea al artista y que reflejó en sus barro policromados que cultivó.

En la imagen de Cristo podemos observar los estilemas característicos de la producción de Salvador descritos con anterioridad, como el tratamiento de la barba bífida de finos mechones ondulados, los párpados caídos, la posición del cuerpo hacía delante signo del suplicio, la inclinación de la testa, que se contrapone a la fealdad y el tratamiento efectista de los verdugos propios de los barro cocidos que cultivó nuestro escultor.

La iconografía del **Cristo de Humildad y Paciencia** hunde sus raíces a finales del siglo XIV en el arte germánico, así como en los Países Bajos y Francia. Esta escena de la Pasión no se encuentra recogida en las Sagradas Escrituras. Según Marcos y Mateo (Mc 15,23; Mt. 27, 34) a la llegada al Gólgota le ofrecieron a Jesús de beber -vino mezclado con hiel-, este lo rechazó. Es en este momento donde se sitúa la escena que analizamos. En ella, Jesús desnudo se presenta sentado sobre un risco en la cima del Calvario, abatido y abrumado por los sufrimientos, con la cabeza agachada y con la mano derecha apoyada en la mejilla, aguarda a la espera de ser crucificado.

Esta iconografía surge de las visiones y escritos místicos en la Edad Media que reflexionan sobre los sufrimientos que Cristo estaba padeciendo para redimir a la humanidad del pecado. El grabado del artista alemán Alberto Durero para el frontispicio de la Pequeña Pasión (1511) contribuyó a la difusión del asunto iconográfico que comparte connotaciones iconológicas con el Varón de Dolores.

El *Cristo de la Humildad y Paciencia* de San Roque, popularmente conocido como el “Cristo de la Caña” [3] se conecta con tales premisas (Araujo, 2003). Se trata de la única obra de los Gutiérrez de León afín a dicha iconografía que hemos localizado, sin descartar que en un futuro se amplíe el catálogo con nuevos descubrimientos.



Fig. 3. *Cristo de la Humildad y Paciencia*. Iglesia de Santa María la Coronada (San Roque). Siglo XIX. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.

En cuanto al estudio de los grafismos y los aspectos estético-iconográficos, observamos una expresividad inherente al estilo de los Gutiérrez de León que nos presenta al protagonista meditando sobre su papel redentor y sobre los designios que Dios tuvo para Él en la vida terrenal, tras haber sido azotado y coronado de espinas. Vemos cómo el personaje masculino sentado sobre un lecho rocoso, apoya su brazo derecho sobre una columna de fuste cilíndrico. Aquí podemos ver la hibridación de la iconografía barroca que se produce con frecuencia, donde observamos la fusión del Cristo *pensieroso* con las postrimerías de la Flagelación.

En el rostro hallamos los grafismos encontrados en las obras anteriormente descritas y que no incidiremos en ellos de nuevo, al estar descritos pormenorizadamente. Muy interesante resulta el tratamiento de la cabellera, que en esta ocasión es de talla completa a diferencia del nazareno, que era una obra pensada para la colocación de postizos como pelucas.

El modo de peinar los cabellos conforme a la inercia marcada por el desplome de la cabeza, crean un juego serpenteante de gruesos mechones en bucle que parecen caer al azar, creando una composición simétrica a ambos lados de la testa hasta posarse en los hombros y dejar al descubierto la oreja y el cuello. A ello, hay que añadir el detalle de pintar los numerosos pelillos por los contornos de la cabellera para aportar una mayor naturalidad y realismo a la obra, que demuestran el virtuosismo del artista. Así como el empleo de la barba bífida.

Dicha forma potencia el juego de luces y sombras que se verá acrecentado por la aplicación de la policromía en la que destaca una tez blanquecina con la ausencia de regueros de sangre, que contrasta visualmente con la presencia de hematomas y laceraciones violáceas que se distribuyen por la zona del pómulo y párpados, que reiteran la influencia de los Asensio de la Cerda en sus obras.

Lo más interesante de esta imagen, es que se trata de una de las pocas obras de este escultor que posee una anatomía completa del cuerpo masculino, permitiéndonos realizar un estudio sobre el tratamiento morfológico y plástico de los cuerpos en la obra de los Gutiérrez de León. El artista compone la imagen de Cristo valiéndose de una vigorosa complexión atlética de amplia y gruesa caja torácica, hombros anchos recreándose en las articulaciones y extremidades. La espalda extremadamente realista a

la hora de representar el suplicio de la flagelación, pues presenta la piel desgarrada por los azotes permitiéndonos ver la epidermis ensangrentada y amoratada.

En cuanto a lo que respecta a la policromía de la restante anatomía, persisten los rastros del martirio con multitud de contusiones de tonalidades azul-violáceas dispuestas por todo el cuerpo para simular los efectos de los azotes y la dificultad respiratoria consecuencia de estos.

Por último, habría que destacar la forma de resolver el perizoma que el escultor trabaja en este tipo de esculturas. Este elemento se construye mediante pliegues anchos y poco profundos de cortes secos que nos recuerda a la forma en que Fernando Ortiz realiza esta pieza, concretamente en su obra procesional de *Jesús orando en el Huerto*.

La representación del **Calvario o Ecce Mater**, como también se conoce iconográficamente a esta escena (Sánchez, 1996: 301), la encontramos dentro de la producción de estos escultores; concretamente fue ejecutada por el iniciador de la familia escultórica.

A diferencia del tema iconográfico Stabat Mater que concedía el protagonismo del relato a un único personaje, la Virgen. En este caso, el Ecce Mater, temática perfectamente definida en cuanto al argumento y número de personajes, concede protagonismo a varias figuras: “Estaban junto a la cruz de Jesús, su Madre, y la hermana de su Madre, María la hermana de Cleofás, y María Magdalena. Jesús viendo a su Madre y al Discípulo a quien amaba que estaba allí, dijo a la Madre: Mujer he aquí a tu hijo. Luego dijo al discípulo: He aquí a tu Madre. Y desde aquella hora, el discípulo la recibió en su casa” (Jn, 19, 23-27).



Fig.4. *Calvario*. Museo Catedralicio (Málaga). Siglo XIX. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.

Añadimos a este catálogo la ejecución de un grupo escultórico que describe la escena del *Calvario* [4], conformado por la Virgen, San Juan, María Magdalena y el Crucificado que no se conserva en la actualidad.

El conjunto de pequeñas dimensiones, nos muestra los grafismos formales, técnicos y fisonómicos propios de Salvador Gutiérrez de León que serán habituales en todas sus piezas de carácter sacro. Apreciamos el óvalo fácil muy definido, con nariz aguileña, boca de labios finos que permiten distinguir la parte dental superior. La carga dramática se ve enfatizada por el arqueamiento de las cejas, dibujadas a pincel. Destaca la presencia de un hoyuelo en el mentón y el tratamiento de la cabellera que cae de forma simétrica y zigzagueante a ambos lados de los hombros, constituyendo una de sus firmas más características y personales.

Todas sus vestiduras se muestran ricamente estofadas no dejándonos apreciar el color del manto. Este conjunto nos muestra esa influencia heredada del barroco debido a la teatralidad de la posición de la gramática corporal de la Virgen, que viene marcado por el giro en diagonal de los brazos y la ampulosidad de las telas que la entronca con la producción de sus antecesores, Fernando Ortiz y José de Medina y Anaya, poseyendo concomitancias formales con la *Dolorosa de la Amargura* de Tarifa, del mismo escultor.

El **Crucificado** es junto con la representación del Nazareno la temática más relevante de la iconografía religiosa. Esta representación en su interpretación artística ha transcurrido por diversas variantes, que alcanzaron sus máximas cotas en la Edad Moderna con motivo de la Reforma Católica. La llegada del Humanismo supuso la recuperación sentimental y emotiva. En esta época se termina de consagrar la dialéctica entre forma y fondo en la representación del Crucificado, ya que se decide optar por el componente hedonista en la que los signos del sufrimiento quedaron prácticamente excluidos (Sánchez, 2021: 28-31). En este tema se conjugó el dramatismo y la perfección anatómica. En otras palabras, es la representación del cuerpo conforme al ideal heroico que es una relectura moralizada del ideal atlético griego.

Varias son las obras de esta temática vinculadas a la producción de los Gutiérrez de León. Destacan el *Cristo de la Expiración* de Priego (Córdoba) [5] y el *Cristo de la Sangre* de Cabra (Córdoba) [6]. Siendo la primera de ellas atribuida erróneamente al escultor granadino Agustín de Vera Moreno (Peláez, 2000, 7-8) y que el investigador Flores Matute ha adscrito a la producción de nuestros artífices muy acertadamente (Flores, 2021). Se tratan de dos obras de un cierto apego neoclásico.

Antes de comenzar a analizar los grafismos estéticos de estos dos crucificados, debemos reparar en el tratamiento de las cruces sobre las que descansan ambas esculturas,

salvo el *Crucificado* de Cabra que dicho elemento fue sustituido por otro de factura más reciente. La cruz del crucificado de Priego presenta una tipología arbórea, definida en tonalidades marrón oscura, que contrastan con los nudos trabajados en relieve y decorado con aplicaciones de pan de oro. El madero queda rematado por el Titulus a modo de una tablilla con bordes apergaminados que porta una inscripción mandada poner por Pilatos en latín.

En las diferentes versiones que realiza nuestro escultor sobre esta iconografía representa a Cristo en los últimos momentos de su vida, en el caso del de Priego lo muestra expirante, mientras que el de la Sangre aparece agonizante. Ambos aparecen sujetos a la cruz mediante los tres clavos tradicionales. Dicho estado anímico se ve reforzado con anatomías que suelen mostrar una cierta relajación muscular, determinadas por cajas torácicas ensanchadas y muy señaladas -acentuando de manera plástica la zona abdominal-, acompañado por manos abiertas y relajadas. Entre estas características se encuentra la ligera inclinación de la cabeza hacia su lado derecho, en cuyos rostros podemos apreciar los signos del sufrimiento subrayado por la policromía de hematomas. El artista utiliza recursos emocionales para entablar un diálogo con el espectador al mostrar la boca entreabierta, dejando entrever la dentadura y los ojos ligeramente entornados en el caso del *Cristo de la Sangre*. Mientras que en el caso del *Cristo de la Expiración* la configuración de la testa, posee concomitancias con las dolorosas que realizaran tanto Salvador como su nieto Antonio.

El modo de peinar la cabellera y la barba redundan en la manera de ejecutar estos elementos que han sido descritos con anterioridad y que no desglosaremos por este motivo. Por último, habría que incidir en la forma en la que Salvador resuelve el paño de pureza en estas dos esculturas, que difiere de la que anteriormente en el *Cristo de Humildad y Paciencia* ejecutó. En esta podemos ver como el paño de pureza presenta una caída más amplía, que es recogida en la pierna derecha, y nos recuerda a la banda que porta uno de los figurantes que conforman el conjunto escultórico de San Juan de Sahagún ubicado en el lateral del trascoro de la Catedral malagueña. Algo muy interesante que debemos de resaltar en la elaboración del perizoma es la decoración con motivos de hojas de acanto con aplicaciones de pan de oro, que muestra analogías con la *Dolorosa de la Amargura* de Tarifa y con el pequeño grupo escultórico del *Calvario* ubicado también en el primer templo de la ciudad.



Fig.5. *Cristo de la Expiración*. Parroquia de la Asunción, Priego (Córdoba). Siglo XIX. Fotografía de Ana Gallego.

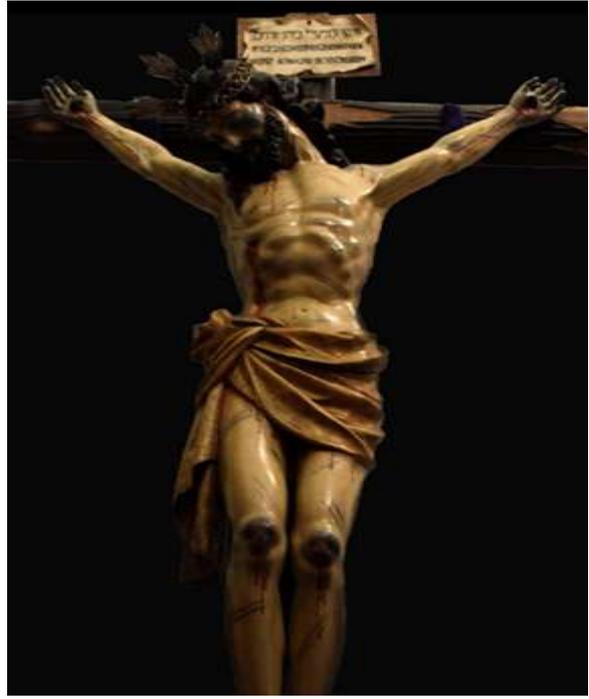


Fig.6. *Cristo de la Sangre*. Parroquia de la Asunción, Cabra (Córdoba). Siglo XIX. Fotografía de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre.

#### IV.2. Temas hagiográficos

Los **temas hagiográficos** han sido una constante dentro del catálogo de obras de los artistas desde los Siglos de Oro. Los Gutiérrez de León supieron dar respuestas a esta demanda iconográfica, que se ha visto mermada debido a los daños patrimoniales que nos ha despojado de poder conocer y estudiar una suerte de piezas que debieron de constituir un cuantioso registro iconográfico.

En este tipo de obras podemos comprobar el concepto de decoro que demanda una poética concreta, unos materiales y una apariencia determinada. Salvador acometió un variopinto elenco de figuras del santoral.

Con independencia de sus referentes escultóricos, Salvador Gutiérrez de León se nos manifiesta como un hábil interprete de las posibilidades representacionales de los santos. Para el trascoro de la Catedral de Málaga ejecutó en madera estucada, fingiendo ser mármol dos esculturas, *Santa María Magdalena* [7] y *San Juan Evangelista* [8] (Melendredas, 1990: 29-31), creando un conjunto armónico con la *Piedad* de los hermanos Pissani, obra ejecutada en mármol de Carrara.



Fig.7. *María Magdalena*.  
Trascoro Catedral de Málaga.  
1803. Fotografía de Antonio  
Gorgoglione Retana.



Fig 8. *San Juan Evangelista*.  
Trascoro Catedral de Málaga.  
1803. Fotografía de Antonio  
Gorgoglione Retana.

Nuestro artista al captar a *San Juan Evangelista*, recrea su perfil de discípulo amado junto a la cruz. Algo que llama la atención es la ausencia de atributos junto al personaje, que reconocemos gracias a los pagos que se le realizan a Salvador por su ejecución<sup>10</sup>. El artista plantea una figura rotunda y solemne, de radiante aspecto juvenil casi imberbe a cuyo empaque contribuye el efecto envolvente del manto. San Juan se muestra de pie, en conexión mística, con la cabeza inclinada hacia el cielo, en actitud declamatoria que nos recuerda a las Dolorosas que elabora. La ejecución de la cabellera recuerda a las obras anteriormente citadas, donde sus largos cabellos caen sobre la espalda y los hombros, mostrándonos la zona del cuello y la oreja, donde la musculatura se encuentra muy bien trabajada, haciéndonos ver un perfecto estudio anatómico. El rostro compungido que guarda ciertas reminiscencias con el Crucificado de Priego. La ampulosidad de las telas y el giro en diagonal de los brazos finalizado en la unión de las manos entrelazadas, con el ligero contraposto nos permite observar la herencia barroca, así como la influencia de sus antecesores Ortiz y Medina. Esta obra guarda perfecta relación con la *Dolorosa de la Amargura* ubicada en Tarifa ejecutada varios años antes, en 1797. Esta Dolorosa gaditana fue atribuida erróneamente a Antonio Gutiérrez de León

---

<sup>10</sup> Archivo de la Catedral de Málaga (ACM, Málaga), leg 198, pza. 24. En este documento se indica que se pague la cantidad de dos mil quinientos reales por la ejecución de las esculturas de María Magdalena y San Juan Evangelista, conociendo de dicha forma que se trataba de San Juan, configurando la escena del Calvario. Estas piezas datan de 1803, pudiendo tratarse de las primeras obras que realiza este escultor para esta entidad religiosa.

I, padre de Salvador (Espinosa & Patrón, 2007: 72-77), y que actualmente podemos afirmar que se debe a la factura de su hijo.

*María Magdalena* al igual que la obra con la que hace pareja, se trata de una figura rotunda y solemne, con gran empaque que se ve acrecentado por el efecto envolvente del manto, inspirados en modelos griegos y romanos, a modo de matrona. Aparece de pie, con el atributo del jarro de perfumes de estilo neoclásico a sus pies, a diferencia de San Juan que no portaba ningún atributo identificador. El rostro se encuentra un tanto idealizado e inspirado en modelos clásicos y naturalistas. El modo de trabajar el peinado, es exactamente igual a San Juan, guedejas de mechones gruesos precipitan sobre espalda y hombros. Una de sus manos se dirige hacia fuera de la composición, mientras que la mano derecha sostiene un pañuelo con el que enjuga sus lágrimas. Ambas figuras forman parte de un conjunto armónico con la *Piedad* de los hermanos Pissani, creando una unidad de estilo neoclásica.

Salvador también ejecutó los grupos escultóricos de los laterales del trascoro de la Catedral con una serie de santos; *Santo Toribio de Liébana*, *San Juan de Sahagún*, *Santo Toribio de Mogrovejo* y *Santo Tomás de Villanueva*.

Dentro de la producción hagiográfica se conserva en el Convento de Capuchinos



Fig 9. *San Francisco de Asís*. Convento Capuchinos (Málaga). Siglo XIX. Fotografía de Carmelo Pedraza.

de Málaga una hermosa imagen de *San Francisco de Asís* [9] atribuida al círculo de los Gutiérrez de León (González, 2018). El Poverello aparece mostrando los cinco estigmas en manos, pies y costado, ataviado con el hábito característico de los franciscanos, que portan el capillo sobre la espalda, el cordón de tres nudos (alusivos a los tres votos de Pobreza, Castidad y Obediencia), las disciplinas, el crucifijo y la calavera (Ramírez, 2006).

Algo que llama nuestra atención es el hecho de que en este caso, el hábito de San Francisco no se encuentra profusamente estofado con motivos florales, como hemos podido observar en el resto de las piezas de Salvador, pudiendo servir esto para adscribirla a la producción del resto de componentes del obrador. En el semblante del Poverello, el escultor hace una trasposición de todos los grafismos hasta ahora comentados.

### IV.3. La Virgen Dolorosa

Sin lugar a duda si existe un asunto capaz de aunar las sinergias creativas de los dos componentes de la familia Gutiérrez de León, estableciendo analogías estilísticas y también divergencias personales entre ellos, esa es innegablemente la **Virgen Dolorosa**. Esto no supone afirmar en absoluto que los Gutiérrez de León no trabajasen otros asuntos y género, pero no es menos cierto que las Dolorosas acapararon la mayor atención de nuestros artífices, por una mera cuestión cultural e idiosincrásica de la Hispania Sacra heredada del Antiguo Régimen. El tratamiento plástico y expresivo del tema es el inequívoco hilo conductor que vertebra la producción de Salvador y Antonio, puesto que del resto de miembros no conocemos ninguna Dolorosa que se pueda vincular a su manera de concebir la escultura. Esta iconografía constituye la rúbrica de identidad de la familia.

Desde el momento en el que la Virgen que conforma el grupo escultórico del Misterio procesional de la Cofradía de la Sangre de Málaga, quedará identificada gráfica y documentalmente como obra fehaciente de Antonio Gutiérrez de León en 1858<sup>11</sup>, permitió establecer un estudio comparativo de los grafismos empleados por ambos miembros de la familia, posibilitándonos examinar sus coincidencias y singularidades. Esta investigación pretende poner de relieve la grafía que configura la “escritura artística” de los Gutiérrez de León, basándose en fórmulas estereotipadas y convencionales de los dos vástagos de la familia. Las labores de investigación del catedrático Sánchez López (Sánchez, 1996) y las del investigador Flores Matute (Flores, 2021) han permitido sacar a la luz una serie de Dolorosas vinculadas con fundamento a estos dos miembros de la Saga.

Esta investigación nos lleva a poner el foco en otras Dolorosas que se encuentra interrelacionadas por el denominado “aire de familia”. Un estudio en profundidad del tratamiento plástico y expresivo nos lleva a distinguir el *modus operandi* de abuelo y nieto.

La iconografía de la Dolorosa detenta un lugar predominante dentro de la escultura española como un elemento cultural e idiosincrásico de ella, tanto en sus versiones devocionales como procesionales. Tanto Salvador como Antonio realizaron imágenes con destino a oratorios particulares y a Cofradías de Pasión. El estudio de estas piezas se ha visto dificultado por las numerosas modificaciones que se han ido sobrepasando a lo largo

---

<sup>11</sup> Archivo de la Archicofradía de la Sangre, Málaga (AASS, Málaga). Firma Antonio Gutiérrez de León.

del tiempo (Alarcón, 2013: 37-39). Esta situación se agrava en aquellas imágenes de devoción, concebidas como busto cuya máxima representación plástica se limita a la talla de cabeza y manos para su contemplación individual en espacios de intimidad. Se ven transformadas a finales del siglo XVII en imágenes de culto, con los problemas que ello conlleva. Como veremos, la concepción prístina de estas imágenes se ha visto alterada por las amputaciones de telas encoladas, colocación de candeleros a los bustos originales, alargamiento de las extremidades superiores, sustitución de las manos orantes originales por otras abiertas para la colocación de alhajas. Esta manipulación ha venido a justificar el cambio de uso y función de la imagen desde la esfera privada a la órbita pública. Por tales argumentos, no debemos establecer conclusiones precipitadas tomando como único dato el estado actual de estas piezas.

Esta situación se agrava a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX cuando se produce una transformación del modelo barroco de Semana Santa en un modelo burgués que busca la ostentación y el boato con la intención de convertir este fenómeno religioso en un verdadero espectáculo de masas, produciéndose un sinnúmero de alteraciones en imágenes marianas. A ello hay que añadir el desagradable acontecimiento de los años treinta del siglo XX que mermó el patrimonio artístico (Jiménez, 2006) y la fundación de nuevas Hermandades en aquel momento histórico que ha contribuido a estas mutilaciones.

En los años de la postguerra se creó un comercio de arte dedicado a la venta de dolorosas conservadas en oratorios particulares que reunían las condiciones óptimas para desempeñar el papel de titular mariana de las Hermandades que habían sufrido la pérdida de esta. A lo largo del siglo XVII se fueron fijando los patrones iconográficos del tipo de Dolorosa, que se vio reforzado por las aportaciones de Pedro de Mena y José de Mora para consolidar el triunfo de esta temática durante y después del Barroco.

Estas imágenes se caracterizan por ser mujeres jóvenes, frágiles, aisladas del mundo, con la mirada baja, indefensas y abatidas para ser contempladas en el marco íntimo de una urna. La influencia del granadino Pedro de Mena se hizo sentir en Málaga hasta finales del siglo XX, teniendo a los Asensio de la Cerda y a Fernando Ortiz como los grandes creadores del binomio tipológico que la iconografía de la Dolorosa conocerá en la Málaga del siglo XVIII.

Fernando Ortiz sería el creador de la Dolorosa de tipo implorante o “patético”. En este tipo iconográfico Ortiz rompe con la soledad y la intimidad del llanto, para abrir paso al clamor por la muerte de su Hijo, con el incremento que ello conlleva de los valores teatrales y dramáticos más afín a los principios académicos y la forma de mostrar las pasiones del gusto europeo. La introducción de estilemas como los ojos y la cabeza elevada, las manos con las palmas vueltas y extendidas hacia el cielo en actitud declamatoria y escorzos corporales como se pueden observar en la *Virgen de Servitas* de Málaga. A raíz de la muerte de Ortiz el tipo iconográfica de Dolorosa se resintió de un eclecticismo formal.

El gusto de la burguesía católica por la posesión de imágenes dolorosas de urna, se vio acrecentada durante el siglo XIX, como parte del mobiliario doméstico (Sánchez, 1996: 292). Los Gutiérrez de León serán los encargados de satisfacer esta demanda. Esta familia para resolver tales encargos, tomó como referencia los modelos que se encontraban ubicados en templos e iglesias de la capital, reinterpretando el vocabulario de estas bajo unos presupuestos un tanto fríos consecuencia del intento de realizar una simbiosis entre los principios del academicismo y los presupuestos barrocos.

En esta línea, las obras de los Gutiérrez de León construyen en toda regla una cadena de piezas análogas cuyos eslabones integran una extensa red de Dolorosas, delatando la pervivencia de un modelo difundido por Salvador y Antonio de manera casi industrializada y mecánica debido a la numerosa cantidad de obras de este tipo adscritas a su catálogo.

Gracias a los grafismos y criterios estéticos analizados en las Dolorosas de esta familia, hemos podido establecer una pequeña diferencia entre aquellas ejecutadas por Salvador y aquellas realizadas por su nieto Antonio. La dolorosa de factura más antigua atribuida a Salvador en la que prima el rigor expresivo será la *Virgen de la Amargura*, ubicada en la Sacristía de la parroquia de San Francisco de Tarifa (Cádiz). Aunque no se trate de una Dolorosa de vestir, podemos considerarla como la “cabeza de serie” del tipo difundido por esta familia. Estilísticamente se inscriben en las postrimerías dieciochescas de los modelos de Fernando Ortiz y José de Medina y Anaya, aunque con un tratamiento plástico más depurado.

En el rostro de esta dolorosa observamos los grafismos que permanecen impertérritos a lo largo de la sucesión dinástica como los párpados caídos, la boca de finos

labios ondulados entreabierta que permiten contemplar la parte superior del arco dental, el arqueamiento de las cejas que confiere un mayor dramatismo. Continuando con el análisis nos encontramos con una tipología de manos entrelazadas un tanto arcaizantes que se verán perfeccionadas con el paso del tiempo, creando una perfecta simbiosis con el conmovedor semblante. En lo que respecta a la configuración oval del rostro, vemos un pronunciamiento del mentón y la nariz aguileña que culmina en un hoyuelo muy característico.

En coherencia con el mismo, la *Dolorosa de la Soledad* que se custodia en la parroquia de la Inmaculada Concepción en la Línea de la Concepción (Cádiz) [10], y la *Virgen de los Dolores* en la parroquia de Santa María La Coronada (San Roque, Cádiz)<sup>12</sup> [11], presentan ligeras variaciones morfológicas, signo de progresión con respecto a la considerada cabeza de serie, pues aunque todas ellas mantienen los mismos estilemas, es cierto que introduce unas pequeñas correcciones que, a efectos plásticos y emocionales, dulcifica un previsible exceso de dureza en el estado final de la obra. En estas piezas encontramos que los perfiles volumétricos contundentes en el modelado del rostro ceden paso a una configuración facial más oval, con una leve inclinación de la testa, con la mirada depositada en cielo, en actitud declamatoria, con el tratamiento de la cabellera visto con anterioridad.



Fig. 10. *Virgen de la Soledad*. Parroquia de la Inmaculada Concepción (La Línea de la Concepción, Cádiz). Siglo XVIII. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.



Fig.11. *Virgen de los Dolores*. Parroquia Santa María La Coronada (San Roque, Cádiz). Siglo XVIII. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.

<sup>12</sup> Esta imagen muestra actualmente un repinte de escasa calidad que desvirtúa los valores plásticos de la obra.

Antonio Gutiérrez de León se convirtió en el discípulo directo y más cualificado de su abuelo, interioriza y reinterpreta los grafismos paternos, no sin imprimirles una relectura propia que personaliza y diferencia la obra de sus antecesores. La adaptación de su estilo a las peculiaridades exigidas por cada encargo, nos facilita una de las claves para entender el eclecticismo desarrollado por Antonio. Este artista al igual que su abuelo, realizó obras con destino a oratorios particulares y a hermandades.

Buena muestra de ello, es la Dolorosa que conforma en la actualidad el grupo escultórico de la Cofradía de la Sangre, que recibe la advocación de *Dolorosa del Socorro*. Esta imagen fue donada por el propio escultor a título personal en 1858. Se trata de una de las obras más personales de nuestro artífice, pues la ejecutó por voluntad propia, sin atender a los criterios establecidos en un contrato que condicionase el resultado final.

El mérito de esta Dolorosa radica en su carácter academicista, que valora el rigor, la eficacia del método y la solidez de la técnica, pues el escultor se mantiene alejado de los convencionalismos y las aspiraciones del barroco que actúa en detrimento del componente emocional heredado del barroco, mostrándonos una imagen fría y distante.

A diferencia de su abuelo, Antonio nos presenta en la mayoría de sus Dolorosas un rostro femenino en edad madura, sereno, cuyo ovalo facial se encuentra conformado por la yuxtaposición de planos aristados que crean un perfil definido y marcado, sirviendo de soporte a los grafismos que caracterizan a este escultor.

La mirada indecisa y perdida en el infinito y el temblor de los labios soslayan cualquier atisbo declamatorio, apostando por el intimismo y la serenidad, que se reforzado por la inclinación de la testa hacia uno de los lados. La caída de parpados, el hundimiento de la cuenca orbital en cuyo interior brillan unos ojos de cristal y la estrechez de la frente originada por el arqueamiento de las cejas, que conducen a una nariz recta y alargada que desemboca en unos labios ondulados que nos permiten apreciar la dentadura y la presencia de manos entrelazadas a la altura del pecho, como originariamente fue concebida completan la actitud de recogimiento que la policromía de carnaciones claras se ocupa de matizar. Otro estilema es el pronunciamiento de la zona de la barbilla imprimiéndole al conjunto del rostro un perfil triangular. El semblante queda enmarcado por una larga melena de guedejas mojadas ordenadas simétricamente en líneas paralelas, que nos permiten apreciar la oreja y el cuello. Esta obra constituye el modelo de referencia

para poder establecer los paralelismos con el resto de obras que se encuentran relacionadas entre sí, por el denominado “aire de familia”.

A esta galería de Dolorosas se une la *Virgen de la Amargura*, vulgo de Zamarrilla, perteneciente a la hermandad que porta dicho nombre. El artista nos representa a una joven mujer de facciones menudas, concediéndole gran importancia a la zona supraorbital del rostro a diferencia del caso anterior, que se ve acentuado por el arqueamiento de las cejas, el hundimiento de las cuencas orbitales que permiten apreciar ojos de cristal y la introducción de pinceladas sanguinolentas en las pupilas, utilizando este recurso pictórico para componer el *pathos*. El semblante compungido por el llanto nos permite apreciar los grafismos descritos con anterioridad.

Punto y aparte es la *Virgen del Rosario* perteneciente a la Hermandad de la Sentencia de Málaga, que atribuimos a Antonio Gutiérrez de León. Su hechura encaja dentro los presupuestos estéticos y plásticos de este escultor a pesar de haber sufrido numerosas restauraciones que han desvirtuado su concepción prístina. El ovalo facial nada agraciado debido a las mandíbulas anchas, la boca pequeña y labios encogidos, la nariz aguileña y la barbilla prominente describen una cierta inexpresividad en el rostro. El modo de peinar la cabellera es de igual similitud a la de la Virgen del grupo escultórico de la Sangre.

## **V. NUEVAS APORTACIONES A LA PRODUCCIÓN SACRA DE LOS GUTIÉRREZ DE LEÓN**

El estudio del acontecer de la escultura de la Edad Moderna en la provincia de Málaga se haya sumergida en las sombras de una memoria que constantemente renace a través de la lectura de una ingente y prolífica documentación. Esta afirmación parte de la pérdida patrimonial sufrida por los distintos avatares históricos en los que se ha visto envuelta la ciudad desde el siglo XIX que han mermado y diezmado nuestro acervo cultural y artístico.

A ello se une cierta desafección por parte de la crítica especializada hacía los escultores malagueños del siglo XIX, más allá de la atención prestada a los Gutiérrez de León como creadores del género costumbrista de los barros cocidos y policromados.

Por tanto, el estudio, localización y catalogación de sus obras se había vuelto una tarea ardua y de difícil continuidad, hasta las recientes investigaciones realizadas por los profesores Sánchez López, Romero Torres y Ramírez González y por el investigador Flores Matute que han ido localizando y desgranando la producción de estos escultores. A las últimas atribuciones sobre la obra de los Gutiérrez de León, venimos a incorporar en este trabajo de investigación nuevas obras circunscritas a su producción.



Fig.12. *Dolorosa colección particular*. 1804. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.

En coherencia con los grafismos descritos en el apartado anterior, hallamos una *Dolorosa* de pequeñas dimensiones en una Colección particular [12]. Se trata de una obra inédita firmada y datada en 1804, un año posterior a los trabajos acometidos para el trascoro de la Catedral de Málaga. Por tanto, podemos afirmar con seguridad de que se trata de una *Dolorosa* salida de las manos de Salvador. En ella podemos apreciar estilemas y débitos a la tipología de *Dolorosa* cultivada por Ortiz, aunque con cierto distanciamiento estilístico.

En ella observamos la configuración del óvalo facial de contorno redondeado muy bien definido de facciones menudas al presentar unos ojos almendrados que dirigen la mirada hacia el cielo, que nos conducen a la zona supraorbital donde destacan unas cejas arqueadas cuyos pelillos han sido trazados a base de finas líneas oblicuas de pincel, sobre una base de color más clara de aquella tonalidad que se emplea en la cabellera. La actitud declamatoria queda reforzada por el uso de manos en actitud orante. De manera armoniosa la zona superior del rostro nos conduce a través de un perfil afilado de la nariz hacia unos labios ondulados que nos permiten ver la parte superior de la dentadura y unas mejillas más torneadas, que finalizan en un mentón rematado por un hoyuelo.

En relación a la policromía apreciamos unas carnaciones de tonalidades claras con frescores rojizos marcados en los pómulos. El rostro queda enmarcado por la cabellera con mechones mojados que caen sobre los hombros de manera azarosa creando una composición simétrica de este elemento.

En el semblante de esta *Dolorosa* de colección particular, Salvador verifica una trasposición del rostro de los componentes del grupo escultórico del Calvario custodiado en el Museo catedralicio.



Fig.13. *Dolorosa* colección particular. Siglo XIX. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.

Otras piezas atribuidas a la producción de Gutiérrez de León, es otra *Dolorosa* de Colección particular [13] que se encuentra en un mal estado de conservación<sup>13</sup>. En esta obra encontramos una transposición del rostro de la *Virgen de la Amargura*, vulgo de Zamarilla, pudiéndola atribuir al mismo artista al que se encuentra asignado esta (Sánchez, 1994), Antonio Gutiérrez de León.

Esta mantiene la contundencia volumétrica en el modelado del mentón, el perfil afilado de la nariz y el característico arqueamiento de las cejas que se ve acrecentado por la mirada elevada al cielo. A pesar del pésimo estado de conservación en el que se encuentra podemos apreciar un ligero sonrosado cromatismo de las mejillas.

Existe otra *Dolorosa* de colección particular [14] que debemos adscribir a este catálogo de piezas. Se trata de una imagen de urna inédita que se encuentra firmada en 1856, por tanto, sin duda, se debe a una pieza salida de las gubias de Antonio Gutiérrez de León y Martínez.

Las soluciones plásticas que observamos en la *Dolorosa del Socorro* del grupo escultórico de la Archicofradía de la Sangre de Málaga, también se repiten en el caso de esta *Dolorosa* de colección particular ejecutada dos años antes. Valga destacar y redundar en los grafismos como la elevación de la testa en una actitud declamatoria, interpelando a Dios, como recurso comunicativo para conmovir al devoto. No obstante, su potencial dramático se reúne en un rostro alargado con pómulos prominentes en el que los planos discontinuos se yuxtaponen, ojos menudos que dirigen



Fig.14. *Dolorosa* colección particular. 1856. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.

<sup>13</sup> A pesar de encontrarse en un mal estado conservativo, la imagen contiene los estilemas de la producción de estos escultores.

la mirada hacía el cielo, cejas onduladas y entrecejo fruncido como consecuencia de su actitud implorante, boca entreabierta que nos permite ver la dentadura superior y la talla de la lengua. Por tanto, una Virgen muy próxima en cuanto a definición y estética de los Gutiérrez de León.

A este catálogo de obras debemos añadir la *Virgen de la Soledad* de la Adoración Nocturna [15] que se encuentra en el interior del templo del Santo Cristo. Esta obra posee concomitancias formales y plásticas con la antigua *Virgen de la Soledad* titular mariana de la Cofradía del Santo Traslado y la Dolorosa del grupo escultórico de la Sangre.



Fig.15. *Virgen de la Soledad de la Adoración Nocturna*. Siglo XIX. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.

Las analogías existentes entre estas tres imágenes son tan sorprendentes que se puede afirmar, sin vacilaciones, que son tres versiones de un mismo modelo femenino que ha sido captado en diferentes edades. El ligero apuntamiento del óvalo facial por la zona de la barbilla y el mentón, el corte almendrado de los ojos cuya mirada busca directamente al espectador entablando un diálogo con éste implicándolo en la escena y la traza recta de la nariz que reproducen el “sello” artístico de Antonio Gutiérrez de León.

El artista nos presenta a esta imagen en actitud sedente sobre un elevado basamento a modo de risco, en una expresión fría y distante del espectador, cuya postura indolente de las manos, de las que parece escurrírsele la corona de espinas, se traduce en una sensación de abatimiento.

Se trata de una imagen de vestir que permite la colocación de indumentarias que se adapten al tipo de posición de la escultura. Suele aparecer ataviada con los colores rojos y azul difundido por las Dolorosas de Pedro de Mena.

Continuando con este tipo de Dolorosas encontramos la antigua *Virgen de la Soledad* [16] perteneciente a la Hermandad del Santo Traslado (Málaga). Se trata de una obra firmada por Antonio Gutiérrez de León en 1867.



Fig.16. *Virgen de la Soledad*. Hermandad del Santo Traslado (Málaga). 1867. Fotografía de Antonio Gorgoglione Retana.

En esta obra podemos ver una trasposición en cuanto a la composición y los rasgos formales y plásticos que nos referimos con la anterior escultura descrita. Antonio nos presenta a esta imagen sentada a la manera oriental, algo que llama la atención puesto que la anterior se encuentra sentada con una pierna apoyada en la roca.

En el rostro podemos ver la yuxtaposición de volúmenes que crean un perfil muy marcado, frío en la que destaca la zona supraorbital por el hundimiento de las cuencas orbitales en las que vemos el uso de la policromía de tonos rosáceos y sanguinolientos en los globos oculares, que se ve reforzado por el aspecto vidrioso de los ojos producidos por el llanto. Este recurso plástico tan característico de la herencia barroca, se ve contrarrestado por la aplicación de tintas planas en la policromía y en la vestimenta. También destaca la zona nasolabial que recuerda a los modelos de Ortiz.

Aquí, Antonio Gutiérrez de León reproduce superficialmente la indumentaria popularizada por Pedro de Mena: manto azul sin vuelo, túnica roja que permite apreciar la configuración tubular del cuello y la toca blanca novedad introducida por nuestro escultor para vivificar la policromía del conjunto. La disposición de las telas que se caracterizan por las caídas rectas propias del academicismo en el que se encuentra envuelto Antonio, la distancia del efecto envolvente de las telas del granadino. La postura de las manos nos recuerda a la de la Soledad de la Adoración Nocturna, en la que la disposición de los dedos parece no tener fuerza para sujetar el *arma christi* de la pasión de su Hijo.

En estas dos esculturas podemos apreciar unas intenciones plásticas historicistas de Pedro de Mena por parte de Antonio. Aunque debemos matizar que esta idea no se encontraba de manera premeditada en la cabeza de Antonio Gutiérrez de León. Vamos a encontrar más bien una derivación de los modelos de Fernando Ortiz, ataviado con la vestimenta de las esculturas de Pedro de Mena.

Quizás estas analogías es lo que ha podido llevar a la crítica especializada en un momento inicial, donde los Gutiérrez de León eran una saga de artífices desconocidos a atribuir su producción al artista dieciochesco. La herencia de Ortiz en la producción de Antonio es evidente, pero existe un cierto distanciamiento entre ambas que las diferencia. Antonio opta por una morfología expresiva que se aleja del sentimentalismo propio del barroco de Ortiz, en beneficio de una belleza más formal, conectado con los gustos populares.

Como hemos podido observar a lo largo de los epígrafes 4 y 5, la producción escultórica de los Gutiérrez de León se extiende por toda la geografía andaluza y en aquellos territorios españoles del Norte de África. Esto puede deberse no sólo a la gran consideración que este artista tuviera entre sus contemporáneos, sino que no debemos olvidar que muchos de estos territorios en aquel momento pertenecían a la Diócesis de Málaga.

Como hemos venido avanzando a lo largo de este trabajo, la producción de estos escultores requiere una revisión crítica y profunda, en la que se revisen algunas piezas que se las tienen por ciertas o documentadas. Este es el comienzo del camino para futuras nuevas investigaciones que consigan conformar un catálogo lo más completo posible sobre estos artistas.

## **VI. PROPUESTA DE CATALOGACIÓN. LA OBRA ESCULTÓRICA DE LOS GUTIÉRREZ DE LEÓN**

Desde la aparición en 1996 de la tesis doctoral de Juan Antonio Sánchez López han surgido abundantes aportaciones a esta familia de escultores. Las investigaciones realizadas al día han seguido su curso natural aumentando considerablemente el número de obras inicialmente conocido incrementado de manera significativa el catálogo de piezas hasta entonces conocidos. Algo fundamental a la hora de materializar y poder ofrecer los resultados de esta investigación son los criterios que hemos seguido a la hora de constituir y reconstruir el catálogo de la obra escultórica de los Gutiérrez de León.

Los historiadores del arte cuando proponemos adscripciones de autoría debemos tener en cuenta una serie de criterios para poder formularlas. Primeramente, se han tenido en cuenta las referencias documentadas de las cuales dan fe los testimonios escritos. En segundo lugar, debe de existir una correspondencia estilística entre las obras documentadas y las conservadas. Un tercer criterio, las obras firmadas. El propio artista deja su huella, su testimonio en la realidad material de la obra. Un cuarto, el análisis taxonómico de las obras de arte a partir del mismo podemos establecer las claves formales y presupuestos técnicos que definen el estilo, aquello que diferencia a un artista de otro. Teniendo en cuenta que los Gutiérrez de León logran cristalizar un sello propio, nos permite establecer las sinergias estilísticas y las diferencias que nos han posibilitado atribuir las obras a cada uno de los cuatro artistas.

Todo esto se sintetiza en un aspecto clave, que es como los Gutiérrez de León se erigen en grandes cultivadores de una serie de tipos iconográficos relacionados con el consumo cultural de las imágenes, algo idiosincrásico de la cultura de los siglos de Oro. Estos escultores supieron materializar esto, al igual que los Asensio de la Cerda supieron hacerlo.

Los Gutiérrez de León van a convertir en popular a través de una habilidad técnica los rasgos fundamentales de un tema que viene de siglos anteriores, que adquiere una dimensión magistral en el contexto de la escultura andaluza de la mano de Pedro de Mena pero que los Gutiérrez de León van a adaptar al refinamiento del siglo XIX, como es el tema iconográfico de la Virgen Dolorosa. Gracias a ello, ha sido posible establecer y diferenciar el estilo de estos escultores. La clave fue la identificación de la Virgen Dolorosa del grupo escultórico de la Sangre de Antonio Gutiérrez de León, que permitió su cotejo estilístico pertinente con unas piezas que derivaban hacia un lado u otro, nos ha

permitido establecer tipológicamente las características de los escultores. Estas son las líneas generales que hemos intentado plasmar en esta pequeña investigación.

A partir de ahí comenzamos a enlazar, a realizar conexiones artísticas, estéticas a partir de un núcleo escultórico que ya el propio profesor Sánchez López ya había indicado en su tesis doctoral *El Alma de la madera*, en la última década de los años 90, donde se hacía hincapié en el hecho de que había un grupo de escultura con una estética y grafismos muy concretos relacionados con imágenes marianas dolorosas que seguían unas pautas.

Este apartado, al igual que el resto del estudio no pretende establecer un catálogo cerrado de la producción de los Gutiérrez de León, sino una aproximación a ello, donde las investigaciones futuras deberán esclarecer dicho tema y realizar un catálogo completo de las mismas.

## Catálogo de piezas

### Pieza nº1 Nuestro Padre Jesús Nazareno del Paso



Ubicación: Parroquia de San Antonio Abad.  
Churriana.

Autor: Salvador Gutiérrez de León  
(atribución).

Cronología: Siglo XVIII.

Tipología: Escultura de vestir en madera  
policromada.

### Observaciones

La escultura de Nuestro Padre Jesús Nazareno del Paso pertenece a la Hermandad del Paso, los Dolores y San Antonio Abad de Churriana, fue una de las víctimas de los sucesos acometidos durante la Guerra Civil, encontrándose completamente desvirtuada a causa de las numerosas intervenciones acometidas. En estas labores de restauración se llevó a cabo la reposición de brazos, candelero, cuerpo-maniquí, así como armazones metálicos confiriéndole una mayor estabilidad.

La imagen presenta una hendidura localizada en la zona tubular del cuello con pérdida de soporte y policromía, que permanece en la actualidad como vestigio de los acontecimientos ocurridos. Este daño fue causado según cuentan testimonios orales, por un golpe de hacha llevado a cabo en la profanación de los templos, perdiéndose parte de la barba.

También presenta desprendimientos y depósitos de suciedad en la policromía.

### **Pieza n°2 Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón**



Ubicación: Parroquia de San Juan. Málaga.

Autor: Salvador Gutiérrez de León.

Cronología: Siglo XVIII.

Tipología: Escultura de vestir en madera policromada.

#### **Observaciones**

Desaparecida en 1936.

### **Pieza n°3. Cristo de la Humildad y Paciencia**



Ubicación: Parroquia de Santa María La Coronada (San Roque, Cádiz).

Autor: Salvador Gutiérrez de León (atribución).

Cronología: Siglo XVIII.

Tipología: Escultura en madera policromada.

#### **Observaciones**

Esta escultura pertenece a la Hermandad de Humildad-Paciencia y Esperanza de San Roque. Esta imagen procede de una parroquia desmantelada ubicada en Gibraltar donde esta Hermandad ya existía.

#### **Pieza nº4. Misterio del Calvario**



Ubicación: Museo Catedralicio (Málaga).  
Autor: Salvador Gutiérrez de León (atribución).  
Cronología: Siglo XVIII.  
Tipología. Escultura de madera policromada.

#### **Observaciones**

Ubicada en las dependencias del Museo Catedralicio de la Catedral.

#### **Pieza nº 5 Cristo de la Expiración**

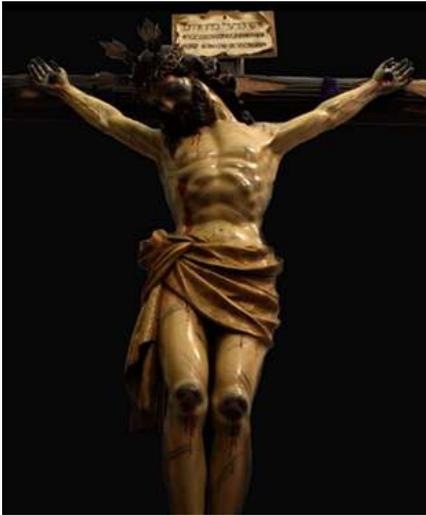


Ubicación: Parroquia de la Asunción (Priego, Córdoba).  
Autor: Salvador Gutiérrez de León (atribución).  
Cronología: Siglo XVIII.  
Tipología: Escultura en madera dorada, estofada y policromada.

#### **Observaciones**

Esta escultura pertenece a la Hermandad de María Santísima de la Caridad y Cristo de la Expiración.

### **Pieza n°6 Cristo de la Sangre**



Ubicación: Parroquia de la Asunción (Cabra, Córdoba).

Autor: Salvador Gutiérrez de León (atribución).

Cronología: Siglo XVIII.

Tipología: Escultura en madera dorada, estofada y policromada.

### **Observaciones**

La escultura pertenece a la Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre.

### **Pieza n°7 María Magdalena y San Juan Evangelista.**



Ubicación:  
Trascoro. Catedral de Málaga.

Autor: Salvador Gutiérrez de León.

Cronología: 1803.

Tipología:  
Escultura en madera estucada.

### **Incidencias.**

Ambas esculturas cierran el trascoro formando una armoniosa conjunción de estilo neoclásico con la obra central de la Piedad realizada por los hermanos Pissani. Se tratan de obras realizadas en madera estucada en yeso, imitando el mármol para crear una unidad de estilo.

**Pieza n°8 San Francisco de Asís.**



Ubicación: Convento de Capuchinos (Málaga).  
Autor: Salvador Gutiérrez de León (atribución).  
Cronología: Siglo XIX.  
Tipología: Escultura en madera policromada.

**Observaciones.**

Ubicado en las dependencias del Convento.

**Pieza n°9 Virgen de la Soledad.**



Ubicación: Parroquia de la Inmaculada Concepción.  
(La Línea de la Concepción, Cádiz).  
Autor: Salvador Gutiérrez de León (atribución).  
Cronología: Siglo XVIII.  
Tipología: Escultura de candelero en madera policromada.

**Observaciones.**

Escultura concebida desde el inicio como imagen procesional.

### **Pieza n°10 Virgen de los Dolores.**



Ubicación: Iglesia Santa María La Coronada (San Roque, Cádiz).

Autor: Salvador Gutiérrez de León (atribución).

Cronología: Siglo XVIII.

Tipología: Escultura de candelero en madera policromada.

#### **Observaciones**

Escultura concebida desde el inicio como imagen procesional. Presenta una serie de repintes que desvirtúan la obra y conducen a atribuciones erróneas.

### **Pieza n°11 Nuestra Señora y Madre del Socorro.**



Ubicación: Dependencias Archicofradía de la Sangre. Málaga.

Autor: Antonio Gutiérrez de León.

Cronología: 1858.

Tipología: Escultura de candelero en madera policromada.

#### **Observaciones**

En 1858, Antonio Gutiérrez de León donaba a la Archicofradía de la Sangre una Dolorosa de candelero. Originariamente esta imagen se presentaba arrodillada al pie de la cruz. A

lo largo del siglo XX sufrió modificaciones, alterándose la posición original del cuerpo. En 1979 en la sustitución de la devanadera apareció la firma del escultor.

Esta imagen ha sido expuesta en numerosas muestras como Los personajes de la Pasión organizada por la Agrupación de Cofradías de Málaga, en la Iglesia-hospital de San Julián. También ha participado en la Exposición Universal en Sevilla, en la Exposición de la Archicofradía de la Sangre en Burgos.

En 2021 se llevó a cabo la proposición de otorgarle una advocación a la Dolorosa para incorporarla como Sagrada Titular y exponerla a la veneración pública de fieles y devotos. Escogiéndose para ello la advocación de Nuestra Señora y Madre del Socorro.

La escultura fue restaurada en 2021 por Francisco Naranjo Beltrán, en la que se llevó a cabo una propuesta de tratamiento pues presentaba desprendimientos y depósitos de suciedad en la policromía.

### **Pieza nº13 Virgen del Rosario.**



Ubicación: Parroquia de Santiago (Málaga).

Autor: Antonio Gutiérrez de León (atribución).

Cronología: Siglo XIX.

Tipología: Escultura de candelero en madera policromada.

### **Observaciones**

Su concepción prístina fue de Inmaculada Concepción de talla completa perteneciente al oratorio privado de la familia Romero Bandera, como así lo demuestran los testimonios gráficos. La escultura se incorporó a la Hermandad de la Sentencia de Málaga, en 1938.

Una vez incorporada esta imagen al patrimonio de la Hermandad sufrió numerosas transformaciones para convertirla en una imagen procesional, llegando a desvirtuar los valores plásticos de la imagen.

Esta escultura fue atribuida inicialmente a Salvador Gutiérrez de León, pero tras unos estudios en profundidad la propuesta de atribución final fue a Antonio Gutiérrez de León, pensando que se trata de una atribución certera, debido a las concomitancias formales existentes entre esta imagen y la que conformaba el grupo escultórico de la Sangre.

No debemos olvidar que una imagen letífica nunca podrá convertirse en una Virgen Dolorosa, por más que se pretenda.

#### **Pieza nº14 Virgen de la Amargura.**



Ubicación: Ermita de la Zamarrilla (Málaga).

Autor: Antonio Gutiérrez de León (atribución).

Cronología: Siglo XIX.

Tipología: Escultura de candelabro en madera policromada.

#### **Observaciones**

Esta escultura se incorporó al patrimonio de la Hermandad tras los sucesos de 1931. En 1934 se procedía a la firma del contrato de compra-venta entre Rafael García Hidalgo y Trinidad Egea Molina, en virtud del cual el primero de ellos realizaba la entrega de una Dolorosa al Hermano Mayor.

Durante la Guerra Civil fue salvada de la quema gracias a la labor del entonces Hermano Mayor que decidió esconderla en su casa, donde permaneció emparedada hasta haber pasado la contienda bélica.

En 1964 y 1985, el escultor Francisco Palma Burgos le practicó dos grandes restauraciones, debido al mal estado conservativo y estructural en el que se encontraba la imagen.

### **Pieza nº15 Virgen Dolorosa**



Ubicación: Colección particular.

Autor: Salvador Gutiérrez de León.

Cronología: 1804.

Tipología: Escultura de candelero en madera policromada.

### **Observaciones**

Escultura de colección particular.

**Pieza nº16 Virgen Dolorosa.**



Ubicación: Colección particular.

Autor: Antonio Gutiérrez de León (atribución).

Cronología: Siglo XIX.

Tipología: Escultura de candelero en madera policromada.

**Observaciones**

Presenta un mal estado de conservación, donde se pueden apreciar desprendimientos en la policromía y varias fisuras en torno a toda la obra.

**Pieza nº17 Virgen de la Soledad.**



Ubicación: Iglesia del Santo Cristo (Málaga).

Autor: Antonio Gutiérrez de León (atribución).

Cronología: Siglo XIX.

Tipología: Escultura en madera policromada.

**Observaciones.**

Esta escultura pertenece a la Asociación de la Adoración Nocturna de Málaga, cuya sede se encuentra en la Iglesia del Santo Cristo.

### **Pieza n°18. Virgen de la Soledad.**



Ubicación: Casa- Hermandad Cofradía del Santo Traslado (Málaga).

Autor: Antonio Gutiérrez de León.

Cronología: 1867.

Tipología: Escultura en madera policromada.

#### **Observaciones**

Esta escultura fue la primitiva imagen titular de la Hermandad del Santo Traslado. En 1938, con motivo de la reorganización de la Hermandad la familia Ximénez de Enciso cedió esta Dolorosa. Fue procesionada desde 1939 hasta 1944, año en el que se decidió cambiar la imagen titular, por una que recordase a la primitiva dolorosa realizada por Pedro de Mena.

### **Pieza n°19 Virgen Dolorosa.**



Ubicación: Colección particular.

Autor: Antonio Gutiérrez de León.

Cronología: 1856.

Tipología: Escultura de candelero en madera policromada.

#### **Observaciones**

Esta imagen pertenece a una colección particular, después de ser adquirida en un portal de compra y venta.

### **Pieza nº20 San Francisco de Asís.**



Ubicación: Museo de la Aduana (Málaga).

Autor: Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo (atribución).

Cronología: Siglo XIX.

Tipología: Escultura en madera policromada.

### **Observaciones**

Se desconoce el origen de esta obra. Las primeras referencias donde aparece esta escultura, son en dos inventarios para la creación del Museo de Pinturas de la ciudad. Fue donada en depósito por la familia Van Dulken en 1962. Esta escultura debió formar parte de un retablo u hornacina.

La imagen fue restaurada por el IAPH en 2012, debido al mal estado conservativo en el que se encontraba. Esta institución ha realizado labores de consolidación y eliminación de repintes, así como de suciedad acumulada en la escultura.

Observamos la pérdida de las falanges y el crucifijo de la mano izquierda.

## VII. CONCLUSIONES.

Llegados a este punto y tras haber consultado y revisado el extenso corpus bibliográfico existente relativo a ello y realizado las labores de campo oportunas, se hace preciso realizar una reflexión final. Las páginas precedentes nos han permitido acompañar en el viaje de la vida a esta dinastía familiar, descubriendo las circunstancias y cualidades que les hicieron convertirse en una de las sagas escultóricas más importantes de la Málaga decimonónica.

Debemos destacar la importancia que esta estirpe de artífices locales está cobrando dentro de la historiografía especializada, en este tercer momento de consolidación de los estudios sobre escultura barroca. Se trata de una de las sagas dinásticas con mayor presencia en el panorama escultórico, puesto que hablamos de cuatro generaciones de artistas que comienzan a finales del siglo XVIII y se mantienen hasta el primer tercio del siglo XX.

Sin restar protagonismo a las reflexiones preliminares sobre estos artífices, lo cierto es que hasta ahora no se había planteado un estudio complejo, profundo y objetivamente riguroso sobre esta saga familiar que venía siendo demandado por la crítica especializada. Por tanto, iniciamos esta labor investigadora con una base bastante pobre en cuanto a los estudios realizados salvo excepciones y con el lastre de conjunto de verdades perpetuadas a lo largo del tiempo por falta de un análisis crítico.

Esto se evidencia en el hecho de que hasta el momento apenas se tenía conocimiento de estos artistas, atribuyendo su producción como obra segura de Fernando Ortiz y Pedro de Mena, muestra de ello, son las atribuciones de la Virgen de la Soledad de San Pablo y la Virgen de la Amargura, vulgo de Zamarilla, en Málaga. Sin embargo, la revalorización y la profundización en el conocimiento científico de la vida y el catálogo plástico de los Gutiérrez de León han permitido considerar las obras atribuidas secularmente a Fernando Ortiz, como obras de esta saga familiar.

El único acercamiento monográfico, como tal, sobre los Gutiérrez de León ha sido realizado por unos artículos breves del investigador Flores Matute. Estas publicaciones distan mucho de ser un estudio en profundidad sobre los Gutiérrez de León y su obra. También el catedrático Sánchez López ha publicado en su tesis doctoral un pequeño acercamiento a estas figuras que la colocaban dentro de la órbita escultórica local.

A pesar de la existencia de estudios previos sobre estos escultores, nuestra investigación pretende subsanar esa carencia de testimonios historiográficos planteados con una labor heurística y de mayor amplitud. Hemos realizado un apartado destinado al ámbito biográfico aportando datos relevantes que pueden conducir a las ulteriores o futuras nuevas investigaciones a nuevas vías y enfoques. Gracias a esta labor de campo en los archivos provinciales, hemos podido plantear una novedosa hipótesis de trabajo, donde el proceso de aprendizaje de Salvador pudiera llevarse a cabo junto a Antonio de Medina y Moreno, en lugar de con su padre como se apuntaba hasta este momento.

En este trabajo hemos intentado aportar originalmente una breve relación de los temas iconográficos trabajados por los Gutiérrez de León, conforme a las preferencias marcadas por la clientela. Tal es así que estos escultores han sido unas figuras claves para el trasvase del modelo de Dolorosa barroca iniciado por Pedro de Mena al modelo de Dolorosa neoclásico. Han sabido integrar en una única realidad plástica el depurado academicismo, como hijos de su tiempo, junto con un reciclaje de los mensajes comunicativos de la escultura barroca. En esta línea, varios investigadores han formulado la hipótesis de que Antonio Gutiérrez de León, especialmente, como uno de los personajes que realiza un revival del arte de Pedro de Mena, ejemplo de ello es la obra de la Virgen de la Soledad de San Pablo. Pero lo cierto es que Antonio Gutiérrez de León, sin duda alguna, más que realizar un ejercicio historicista de este escultor, ejecutaría una derivación de las imágenes de Fernando Ortiz. Los grafismos y los débitos a la tipología Dolorosa de Ortiz son evidentes pero el distanciamiento estilístico no tarda en hacerse patente. Nuestro artista decimonónico prefiere recrearse en el perfilado externo haciendo que sus imágenes pierdan en intensidad y sentimiento trágico con respecto a Ortiz.

Este trabajo de investigación no pretende ser, en ningún momento, un catálogo de la producción de la dinastía de los escultores Gutiérrez de León. Quién espere encontrarlo, no lo hallará en este trabajo. Se trata de un estudio crítico-analítico y biográfico-estético que trata de poner en valor la figura de esta saga familiar, en todas sus vertientes como escultores no sólo de producción sacra, sino también del género popular de las figuras de barro policromado, escultura funeraria y escultura en bronce.

Nunca debe darse por concluida una investigación en el ámbito de la disciplina que estudiamos. Por tanto, este no es el final de una investigación, sino todo lo contrario, el inicio de una nueva andadura para otros historiadores capaces de configurar de una forma más completa la evolución biográfica y artística de estos escultores.

En cualquier caso, esperamos y deseamos haber sabido cumplir el objetivo de brindar al público especialista y al público en general un trabajo donde se perciba la vida, obra y características de esta singular familia de artistas malagueños grafismos.

### **VIII. BIBLIOGRAFÍA.**

AA.VV. (1987), *La Semana Santa en Málaga. La semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida*, vol I, Arguval, Málaga.

ALARCÓN, Pedro E. (2013), “Dolorosas de Contemplación”, *Boletín Monte Calvario*, nº49, Cuaresma, pp.37-39.

ARCOS VON HAARTMAN, E., & SAURET GUERRERO, T. (Coords.). (2002), *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia. Edad Contemporánea: siglos XVIII-XIX: urbanismo, arquitectura y artes plásticas*, vol. IV, Centro de Diputación de Málaga, Málaga.

ARAUJO RUIZ DE CONEJO, Sebastián, (2003), *La parroquia Santa María La Coronada, de San Roque*, Servicios de publicaciones del Ayuntamiento de San Roque, San Roque.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Coord.). (2008), *Speculum Sine Macula. Santa María de la Victoria. Espejo histórico de la Ciudad de Málaga*, Ayuntamiento, Málaga.

CASTELLÓN SERRANO, Federico (2019), *Provedores de Nuestra Señora. La Industria, el Comercio y las Artes*, Jábara. Editores, Málaga.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso (1915), *Efemérides de Málaga y su provincia*, Imprenta de la Unión Mercantil, Málaga.

ESCALANTE JIMÉNEZ, José. (2019), *El círculo artístico antequerano. Siglos XV-XVII*, Exlibric, Antequera.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., & PATRÓN SANDOVAL, J.A, (2007), “Amargura: una Dolorosa malagueña del siglo XVIII en Tarifa”, *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular*, nº3, pp. 72-77.

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (2014), “¿La hija pródiga de una paternidad deseada? Aplicación práctica del método del concedor en la sociedad de la desinformación”, *Revista de Estudios Antequeranos*, nº17, pp. 139-156.

FLORES MATUTE, Francisco Jesús (2020), “Los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro. Obras inéditas documentadas y atribuibles”, *Arte y Patrimonio. Granada*, Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, nº5, pp. 81-100.

FLORES MATUTE, Francisco Jesús (2021), “La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)”, *De Arte: revista de Historia del arte*, nº20, pp.163-178.

FLORES MATUTE, Francisco Jesús (2020), “Un escultor en la Málaga decimonónica: Antonio Marín Sánchez. Aportaciones a su vida y corpus artístico”, *Laboratorio de Arte*, nº32, pp. 389-412.

FLORES MATUTE, Francisco Jesús (2021), “Los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro: Nuevos datos y atribuciones”, *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia Del Arte*, nº10, pp. 155-176.

FLORES MATUTE, Francisco Jesús (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*, nº11, pp. 98-122.

GARCÍA MORGADO, Salvador (1991), “Restauración de la imagen de N.P.J.Nazareno del Paso, de Churriana”, *Vía Crucis*, nº8, pp. 45-48.

GARCÍA-HERRERA PÉREZ-BRYAN, Trinidad (2006), “Un siglo fuera de Málaga, crónica del regreso de los Barros Populares Malagueños”, *Péndulo: Revista de Ingeniería y Humanidades*, nº18, pp. 32-43.

GONZÁLEZ TORRES, Javier (2006), “Los Gutiérrez de León: una familia de artistas decimonónicos”, *Cáliz de Paz. Revista Independiente de Religiosidad Popular*, nº2. pp. 60-63.

GONZÁLEZ TORRES, Javier (2018), “San Francisco de Asís orante”, en ROMERO TORRES, J. L., & HINOJOSA SAÉZ, Jesús (Coords.), *Tesoros de*

*Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*, Ars Málaga Palacio Episcopal y Fundación, Málaga, pp.59.

GUILLÉN ROBLES, Francisco (1874), *Historia de Málaga y su provincia*, Imprenta Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar, Málaga.

JIMÉNEZ GUERERO, José (2006), *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*. Arguval, Málaga.

JIMÉNEZ GUERRERO, J., & SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., (Coords.). (1994), *Zamarrilla. Historia, Iconografía y Patrimonio artístico-monumental*, Hermandad de la Amargura, Málaga.

LLORDÉN SIMÓN, Andrés (1960), *Escultores y Entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (Siglos XV-XIX)*, Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, Ávila.

LLORDÉN SIMÓN, Andrés (1952), *Bosquejo histórico del Arte en Málaga (notas del archivo notarial)*. Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo por el R.P. Andrés Llordén, religioso agustino, en el día de su recepción celebrada el 6 de Mayo de 1952. Imprenta E.Montes, Málaga, p.17.

MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1990), “La obra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León, para el trascoro de la catedral de Málaga”, *Jábega*, nº67, pp.29-31.

PELÁEZ DEL ROSAL M., & MARTÍN MOLINA, J., (2000), “El escultor granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: una incógnita despejada”, *Fuente del Rey*, nº199, pp.7-8.

PEDRAZA ALBA, Antonio (2011), “Los barro malagueños y el duque de Bedford”, *Péndulo: Revista de Ingeniería y Humanidades*, nº22, pp. 158-173.

PEÑA HINOJOSA, Baltasar (1971), *Barros malagueños*, Caja de Ahorros Provincial, Málaga.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio (2006), *Málaga seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)* [Tesis inédita, Universidad de Málaga].

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio (2013), *El triunfo de la Melilla Barroca. Arquitectura y Arte*. Fundación Gaselec,

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio (2019), Coleccionismo inglés en la tradición romántica. Peter Winckworth y su colección de barrios malagueños, en HOLGUERA CABRERA, Antonio (Coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, Sevilla, pp.270-282.

RAMOS FRENDON, Eva María (2001), “La fundación de la capilla del matrimonio Romero de la Bandera”, *La Saeta*, nº28, III Época, p. 91.

RECIO MIR, Álvaro (2009) “Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Estepa*, nº4, pp. 59-83.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (1989), “El Cristo de la Salud y su importancia en la historia devocional de Málaga”, *Vía Crucis*, nº1, pp. 36-37.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (2000), *Málaga conventual. Estudio histórico-artístico de los conventos malagueños*, Arguval-Cajasur, Málaga.

ROMERO TORRES, José Luis (1980), *Escultura en el Museo de Málaga*. Ministerio de Cultura, Málaga.

ROMERO TORRES, José Luis (1993), *Los barros malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares Mesón de la Victoria*, Unicaja, Málaga.

ROMERO TORRES, José Luis (2007), “Focos artísticos”, en RAVÉ PRIETO, Juan Luis (Coords.) *Andalucía Barroca. Exposición itinerante*. Junta de Andalucía-Conserjería de Cultura, Sevilla, pp.138-149.

ROMERO TORRES, José Luis (2011), “La escultura del Barroco”, en CAMACHO RAMÍREZ, Rosario (coord.), *Historia del Arte de Málaga*, Tomo 10, Diario Sur, Málaga.

ROMERO TORRES, José Luis (2017), *Fernando Ortiz. Un escultor del siglo XVIII*. Gráficas Ulzama S.L., Osuna.

SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, Rafael (1988), *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*, Junta de Andalucía, Málaga.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1995), *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Studia Malacitana, Málaga.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1996), *El Alma de la Madera. Cinco siglos de Iconografía y escultura procesional en Málaga*. Hermandad de Zamarrilla, Málaga.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2001), “Patrimonio escultórico disperso en la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida”, *Boletín de Arte*, nº 22. pp. 515-528.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2002), “La escultura, Problemática particular” en SAURET GUERRERO, Teresa (Coords.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia, Siglo XIX, Arquitectura y Artes plásticas*, vol IV, CEDMA, Málaga, pp. 284-295.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2005), *La voz de las estatuas. Escultura, Arte público y Paisajes urbanos de Málaga*, Universidad de Málaga, Málaga.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., & RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2005-2006) “Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga Ilustrada”, *Boletín de Arte*, nº 26-27, pp. 283-316.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2006), “Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la Puente del Cedrón”, *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 28, pp. 195-229.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2010), *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*, Asociación Cultural “Cáliz de Paz”, Málaga.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2011), “La escultura y el monumento público decimonónico” en CAMACHO RAMÍREZ, Rosario (Coords.). *Historia del Arte de Málaga*. Tomo 15, Diario Sur, Málaga.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2014), “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental”, en LÓPEZ-GUADALUPEZ MUÑOZ, J.J., & SÁNCHEZ MESA MARTÍNEZ, D., (Coords.), *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez Mesa Martín*, Granada: Universidad de Granada, Almería, Málaga y Jaén, p.723-754.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2016), Ideal Neoclásico y Evocación Barroca: El Escultor Miguel Márquez García Y La Virgen de la Paz. Revisión y nuevas acotaciones a un texto, en LUQUE GÁLVEZ, Juan Félix (Coords.), *Nuestra Señora de la Paz, Memoria de una Devoción, Pontificia, Real e Ilustre Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Paz*, Antequera, pp.145-164.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2016), Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación en FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.), *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, vol.I, ExLibric, Málaga, pp. 87-103.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2021), “El Crucificado en la escultura andaluza del Barroco. Discurso estético y reflexión sobre una iconografía” en ARCOS VON HAARTMAN, Estrella & CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Coords.), “Regnavit a ligno”. El Crucificado de Alonso de Mena y la restauración del patrimonio de la Catedral de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, pp. 25-56.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., & RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2023), *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Fundación Málaga, Málaga.

SAURET GUERRERO, Teresa (Coord.) (2014), *La Catedral de Málaga y sus muebles. Historia de un patrimonio olvidado*, Catedral de Málaga, Málaga.

TORRES PONCE, José Manuel (2015), *En busca de la paternidad desconocida. La imagen de Nuestra Señora de la Concepción en el panorama escultórico barroco malagueño. Una primera aproximación a su estudio histórico-artístico* [Trabajo fin de máster. Universidad internacional de Andalucía].