

UN ESCULTOR POR DESCUBRIR: SALVADOR GUTIÉRREZ DE LEÓN. NUEVAS APORTACIONES BIOGRÁFICAS

A SCULPTOR TO BE DISCOVERED: SALVADOR GUTIÉRREZ DE LEÓN. NEW BIOGRAPHICAL CONTRIBUTIONS

Estrella Gorgoglione Retana
Universidad de Málaga
<https://orcid.org/0009-0003-8185-4373>
gorgoglioneestrella@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo poner en valor la figura de Salvador Gutiérrez de León, como iniciador de una de las dinastías más relevantes en el panorama escultórico de los siglos XVIII y XIX, de modo que aporta algunos aspectos biográficos inéditos que tuvieron su oportuno reflejo en el ámbito artístico y en *el modus operandi* del artista. Dicha documentación nos ha permitido comprender la figura del escultor de una manera más completa, para así, a continuación, poder reflexionar sobre las claves que definen su estilo. Por tales razones, quien pretenda encontrar en este artículo un catálogo, no lo hallará.

Palabras clave: Salvador Gutiérrez de León/ Siglo XVIII/ Modus operandi/ Barroco/ Málaga.

ABSTRACT

This paper aims to highlight the figure of Salvador Gutiérrez de León, as the founder of one of the most important dynasties in the sculptural panorama of the 18th and 19th centuries, thus providing some previously unpublished biographical aspects that were appropriately reflected in the artistic field and in the artist's *modus operandi*. This documentation has allowed us to understand the figure of the sculptor in a more complete way, in order to then be able to reflect on the keys that define his style. For these reasons, whoever expects to find a catalogue in this article will not find one.

Keywords: Salvador Gutiérrez de León/ 18th century/ Modus operandi/ Baroque/ Malaga.

1. INTRODUCCIÓN

Las últimas investigaciones sobre el panorama escultórico malagueño del siglo XVIII y XIX, han experimentado un gran desarrollo y enriquecimiento cualitativo y cuantitativo, que ha permitido a la comunidad científica y, sobre todo, a la historiografía especializada a replantearse la importancia de un círculo, considerado como secundario aun cuando contaba con una serie de artistas interesantes que aportaron calidad e indudable personalidad a sus obras. La gran cantidad de testimonios documentales y artísticos relacionados con los talleres malagueños, permiten calibrar su actividad y radio de acción, al no verse circunscritos al ámbito local, sino que traspasaron sus propias fronteras, abasteciendo a provincias como Cádiz, Almería, Sevilla, Jaén, Granada, así como a los territorios norteafricanos de Ceuta y Melilla (Ramírez, 2013). Un círculo que comienza a gestarse desde finales del siglo XV (Sánchez, 2016: 209-272) en esta ciudad, y que a lo largo del tiempo va a ir generando una serie de figuras, además de vivir una serie de momentos estelares, especialmente a partir del establecimiento en la ciudad en 1658 de una figura colosal en el contexto del arte barroco español: Pedro de Mena y Medrano. Este artista consiguió crear obras con una impronta muy singular y característica, cuya estela fue continuada por modestos artistas como Miguel Félix de Zayas o el propio Jerónimo Gómez. Sin embargo, a partir de 1730 habían comenzado a despuntar unos jóvenes valores que a la vista de la producción documentada e identificada tanto dentro como fuera de Málaga, permite considerar a esta ciudad uno de los grandes centros productores andaluces del denominado Siglo de las Luces (Ruiz y Almagro, 1993: 87-102). Destacan nombres propios como José Medina y Anaya, un artista nómada, que sirve de eslabón entre los epígonos de Pedro de Mena y la nueva generación de artistas capitaneada por el escultor y académico de San Fernando Fernando Ortiz o la familia Asensio de la Cerda (Sánchez y Ramírez, 2023). Estos escultores no permanecieron ajenos a las nuevas poéticas. Algunos de ellos supieron conjugar en sus obras la tradición castiza y los aires renovadores italianizantes. Destaca sobremanera la figura de Fernando Ortiz (Romero, 2017), que marcó una impronta escultórica singular, imitado por contemporáneos y continuadores.

Marcando la transición finisecular hacia el siglo XIX, encontramos a la figura de Salvador Gutiérrez de León y Aguirre (Flores, 2021: 163-178; 2022: 98-122), iniciador de la saga de los Gutiérrez de León, que encarna el concepto ecléctico que predomina en la escultura malagueña decimonónica, secundado por otros artistas coetáneos y familias como los Gutiérrez Muñiz-Toro-Jimena (Flores, 2021: 155-176).

Este escenario malagueño 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 periodo 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. Sin embargo, las destrucciones producidas en 1931 y 1936, han privado a la ciudad de la intensa y floreciente actividad escultórica de estos artistas, sumergiéndola en las sombras de la memoria, dificultando la labor investigadora de los historiadores a la hora de reconstruir con fidelidad el proceso escultórico de la ciudad malacitana y de conocer las principales estéticas de los artífices que trabajaron en ella.

2. SALVADOR GUTIÉRREZ DE LEÓN Y AGUIRRE (1777-1838). NUEVAS APORTACIONES BIOGRÁFICAS

En la última década las nuevas investigaciones están sacando del ostracismo a artistas que habían quedado relegados a la sombra de los grandes nombres del arte del barroco. La figura del artista Salvador Gutiérrez de León ha permanecido relegada a un segundo plano para la historiografía especializada, a pesar de contar con cierta relevancia en su contexto local, cual nos lo muestran los testimonios documentales. Escasos son los datos biográficos y profesionales relacionados con su figura que nos han llegado a la actualidad, amén de los facilitados por el padre agustino Andrés Llordén (1960: 329-333).

Para comprender mejor el *modus genuino* de expresión artística es necesario averiguar aquellos aspectos familiares de mayor relevancia, que tienen su oportuna incidencia en

el ámbito artístico. Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) inauguró la que hoy conocemos como una de las sagas más consolidadas de escultores malagueños que trabajó a caballo entre los siglos XVIII y XIX.

Los orígenes del iniciador de esta progenie artística, Salvador Bonifacio Gutiérrez de León, se sitúan a finales del siglo XVIII, en la ciudad de Málaga. Es hijo natural del matrimonio conformado por Antonio Gutiérrez de León y Magdalena Aguirre, ambos vecinos de la ciudad de Málaga. Nació el día 5 de junio, siendo inscrito en el libro sacramental al día siguiente por el presbítero D. Vicente del Villar, en la iglesia de Santiago de Málaga¹. Esta partida bautismal nos revela la red de relaciones personales que tuvo esta familia. La madrina del escultor fue Doña Ana de Herrera, viuda de esta ciudad, encargada de ayudarlo en la iniciación cristiana y socorrerlo en un futuro si fuese preciso. Junto a la madrina, fueron testigos Antonio de Burgos y Victoriano de Robles. Conocemos que Salvador tuvo varios hermanos, Juan, Antonio, José, entre otros.

Algunas investigaciones habían colocado en el escenario artístico el nombre de un tal Antonio Gutiérrez de León I (Espinosa de los Monteros, y Patrón, 2007a: 72-77), padre de Salvador, con el que hubiera iniciado su proceso formativo. Esto nos llevó en un principio a establecer vínculos artísticos y profesionales entre padre e hijo completamente erróneos. Y es que tras realizar las labores de campo oportunas y un estudio de dicha documentación podemos asegurar con total rotundidad que la parentela de Salvador Gutiérrez de León nunca estuvo relacionada profesionalmente con el mundo de la escultura (Gorgoglione, 2024: 60-61). De hecho, los oficios que más se repiten por tradición en el seno familiar fueron el de barbero, cirujano o sangrador, al igual que había sucedido con los antecedentes familiares de los Asensio de la Cerda (Sánchez, y Ramírez, 2023: 23). El ejercicio de este oficio se desarrollaba dentro de una estructura gremial, donde distinguimos entre los barberos y sangradores, los cirujanos y los médicos, encuadrando al padre de Salvador en el primero de ellos. Este oficio capacitaba a sus profesionales solamente para el tratamiento de enfermedades que requiriesen curaciones externas (López, 1962: 479-515).

En cuanto al proceso formativo de Salvador, tradicionalmente se ha venido hablando de la supuesta formación bajo el amparo del también escultor y académico de San Fernando José de Medina y Anaya, junto a su contemporáneo Mateo Gutiérrez Muñiz, debido al prestigio que éste debía de contar en la época, aunque no hemos podido hallar documentación alguna que afirme o desmienta tal afirmación. Lo que sí es cierto es que muy probablemente José de Medina y Anaya no hubiera sido el instructor de Salvador Gutiérrez de León, puesto que este artífice se caracterizaba por su nomadismo, moviéndose constantemente entre Málaga, Antequera, Jaén, Estepa, entre otros lugares. Tenemos que tener en cuenta que cuando Salvador nace en 1777, José de Medina se encontraba en Jaén y próximo a su muerte (Guillén, 1874: 663). En el caso de que hubiera estado en la población malagueña, Salvador contaría con apenas 7 años de edad. Por lo tanto, planteamos que la posible formación de éste se hubiera llevado a cabo en el taller de su hijo, Antonio de Medina, natural de Jaén, asentado en Málaga a finales de 1770. Este artista trabajó en la elaboración de los relieves de la Capilla de la Encarnación de la Catedral malacitana (Guillén, 1874: 130). Es muy probable que Salvador se hubiese formado en el taller de Antonio de Medina, donde pudo producirse el trasvase de influencias de su padre al artista malagueño.

Salvador Gutiérrez de León permaneció viviendo en la Calle Granada², hasta pocos años antes de contraer matrimonio, en 1800, en la parroquia de los Mártires, como nos indica su testamento. Por lo que podemos observar que se produce un traslado desde la collación de Santiago a la de los Mártires, situando Romero Torres muy acertadamente el obrador familiar en la Calle Santa Lucía (Romero, 1993: 33-34), adscrita a la feligresía de los Mártires. La destrucción experimentada en los archivos documentales durante la Guerra Civil en Málaga, ha provocado la pérdida de gran parte de los libros sacramentales de la iglesia parroquial de los Santos Mártires, entre otras, privándonos de poder conocer el perfil biográfico completo de esta dinastía de artífices.

¹ Archivo Histórico Diocesano, Málaga (AHD), leg. 591, Libro sacramental de la Parroquia de Santiago, nº 35, fol. 112.

² Para poder estudiar el recorrido realizado por la familia Gutiérrez de León, véase: AHD, leg. 644.8; leg. 644.9.

Alcanzó una gran consideración y un gran éxito como artista, pues no sólo trabajó el arte de la talla en madera, sino que supo crear y cultivar el género costumbrista de las pequeñas figuras de barro cocido y policromado, que tendrán una alta consideración en el coleccionismo extranjero. Trabajó para una amplia clientela dispuesta por múltiples poblaciones de Andalucía, especialmente Cádiz, y el Norte de África, configurada por segmentos de diversa índole como órdenes religiosas, hermandades, oratorios particulares, aristócratas, extranjeros, etc. También destaca por su labor como apreciador de varias obras de arte³, así como poseedor de diferentes viviendas y rentas nada desdeñables como así lo demuestra la documentación encontrada en archivos. Contó con un taller propio en Calle Santa Lucía, donde tuvo dos aprendices, por ahora localizados, como demuestran los padrones, que fueron José de Vilches, hijo de platero, y Manuel Martínez Carrillo, yerno de su hijo Rafael⁴.

El artista contrae matrimonio con María Bernarda Ataño, natural de Jaén, teniendo como fruto de este matrimonio varios hijos, de los cuales, solamente sobrevivieron Rafael, María del Carmen y Josefa Gutiérrez de León y Ataño, continuando la herencia del taller su hijo Rafael. A pesar de gozar de buena salud, ambos se apresuraron a realizar un primer testamento en 1818⁵, gracias al cual conocemos que contrajo matrimonio en 1800 en la parroquia de los Mártires donde solicitan ser enterrado. Es aquí donde el escultor nos indica que trabajó indistintamente la talla en madera como las figuras de barro policromada, que modelaba con la ayuda de sus aprendices José de Vilches y Rafael, su hijo, creando una verdadera artesanía familiar de extraordinarias cotas artísticas. En este documento apreciamos la buena relación existente entre Salvador y su hermano Antonio, al depositar en él, el cuidado de sus hijos y reparto de bienes tras su fallecimiento. En dicho testamento indicaba que dejaba en herencia y como continuador de su arte a su hijo Rafael Gutiérrez de León, que se hará cargo del mismo, continuando los grafismos paternos, imprimiéndole una relectura propia que personaliza y diferencia su obra de la de su padre.

3. MODUS OPERANDI

Los Gutiérrez de León supieron crear un estilo *sui generis*, atendiendo a la jerarquía temática, el contexto cultural y el tipo de clientela. Estos artistas contaban con un amplio sector de clientela, pues realizaron obras para oratorios particulares, hermandades y órdenes religiosas, extendidos por múltiples poblaciones andaluzas, especialmente Cádiz.

Pocas son las piezas documentadas de Salvador Gutiérrez de León, por lo que la comparación estilística es fundamental para poder establecer adscripciones de autoría. Este artista desarrolló una serie de estilemas que conformaron un estilo que será una constante en sus sucesores. Dentro de su producción encontramos una amplia presencia de representaciones de los momentos de la Pasión y muerte de Cristo, Vírgenes Dolorosas, temas hagiográficos y barros policromados. En lo que respecta al formato de las obras, el artista trabajó el pequeño formato destinado a piezas de barros policromados y encargos de devoción particular. Los tamaños académico, natural o superior para encargos de órdenes religiosas u obras de carácter público.

En el caso de Gutiérrez de León, es un artista que no permanece ajeno a los nuevos aires italianizantes, ni aquello que ocurría en el extranjero. La poética de Salvador Gutiérrez de León navega por las aguas de los postulados barrocos, neoclásicos y academicistas. La producción de este artista, muestra gran personalidad, alejado de los referentes de prestigio, dando lugar a obras únicas y personales. Un aspecto que caracteriza su *modus operandi* es la presencia de una dualidad estética, propia de la mentalidad decimonónica de la época. Posee la capacidad versátil de moverse entre dos lenguajes antagónicos que conviven de manera armoniosa. Así lo podemos apreciar en las obras realizadas para el trascoro de la Catedral de Málaga. El escultor vendría a completar el programa iconográfico de la Sexta Angustia con las esculturas de *San Juan Evangelista* y *María Magdalena*, que acompañarían a la imagen de la *Piedad* de los hermanos Pissanis (Melendreras, 1990: 7-8). En consonancia con la figura principal de este programa iconográfico, el artista emplea un lenguaje neoclásico que encontramos

3 Archivo Histórico Provincial (AHPM), leg. 3836, Escribanía de José de Messa, fol. 137 r-137 v; Leg. 3297, Escribanía de José Romero, fol. 664 r-664 v; Leg. 3632, Escribanía de Manuel Romero de León, fol. 911 r.

4 Archivo Histórico Municipal, Málaga (AHM), Padrón de habitantes, vol. 149.

5 AHPM, leg. 4124, Escribanía Miguel Cano, fols. 131-142.

a la hora de policromar la madera de color blanco para dar aspecto y sensación de mármol. Esto se contrapone a la grandilocuencia de los grupos escultóricos en madera dorada y policromada de los altares colaterales, donde se desarrolla un programa hagiográfico alusivo a la virtud de la Caridad, de herencia barroca.

La obra quizás más antigua y una de las primeras salidas del taller de Salvador Gutiérrez de León, sea la *Dolorosa de la Amargura* (Figura 1), situada en la parroquia de San Francisco de Asís -Tarifa-, en cuyo interior del templo se albergan numerosas obras de este escultor. Se trata de una imagen atribuida erróneamente tanto al escultor genovés Jacome Vaccaro, como a un escultor denominado Antonio Gutiérrez de León I (Espinosa de los Monteros, y Patrón, 2007a: 72-77), que ha dado lugar a confusión; pues se pensaba que era el padre de Salvador, pero como hemos comentado en el epígrafe anterior, éste no se dedicó al arte de la talla, sino a la medicina. Debido a la tosquedad y arcaísmo en su modelado, esto nos lleva a atribuirle sin reservas a la factura de Salvador y no a ningún otro miembro de la familia, pues en ella podemos apreciar los grafismos del iniciador de la saga, que se verán perfeccionados en sucesivas obras, ya que esta se correspondería con una obra de la etapa inicial de su producción. Se trata de una obra datada en torno a 1797, fecha en la que se construiría el altar dedicado a la imagen.

En cuanto a la composición de las piezas de Salvador predominan las figuras erguidas. La *Dolorosa* se muestra en esta posición, donde podemos apreciar un ligero contraposto, en el que la pierna izquierda se adelanta sobre la derecha, en la inmensa mayoría de las piezas, con una actitud de movimiento, que se ve reforzado por el giro brusco del torso propiciando un movimiento en diagonal, que provoca un giro de la cabeza, siempre suave, que configura un recurso comunicativo, posibilitando el diálogo con el espectador, la complicidad y conmiseración de este, y rompiendo la ley de frontalidad. En cuanto al rostro observamos unos rasgos muy marcados, párpados caídos que nos conducen a una mirada melancólica, con una boca entreabierta de labios ondulados que nos permiten apreciar la parte superior de la dentadura. Estos rasgos experimentan una evolución que culmina en unas formas suaves. Otras obras ejemplo de lo que aquí comentamos son las esculturas de *San Juan Evangelista* y *María Magdalena*, del trascoro de la Catedral de Málaga, siendo obras más depuradas en cuanto a técnica y estilo, pues datan de 1803-1804⁶. Ambas figuras se muestran erguidas, con la pierna derecha adelantada a la izquierda, con una gran corporeidad y volumen, que se encuentra acrecentado por el efecto envolvente de la ampulosidad de los mantos, inspirados en los modelos clásicos.



Figura 1. *Dolorosa de la Amargura*. Atribuida a Salvador Gutiérrez de León. Parroquia de San Francisco de Asís. Tarifa. *San Juan Evangelista*. Salvador Gutiérrez de León, Catedral de Málaga. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

⁶ Archivo Catedralicio, Málaga (ACM), Libro de Gastos generales y comunes de la veeduría de la Fabrica Mayor, 146, fol. 247 r., 251 r.; *Ibidem*, 147, fols., 3 r., 32 v., 35.r, 40 r., 137 v-138 r.

También hemos localizado una *Dolorosa* de pequeñas dimensiones en una colección particular fechada en 1804. Aunque en esta ocasión, la labor escultórica queda reducida a su mínima expresión, concentrada en la elaboración de la testa, las manos y los pies, podemos advertir la grafía del artista. En ella apreciamos la configuración del ovalo facial bien definido de contornos redondeados y de facciones menudas que alberga unos ojos almendrados, cuya inclinación de la cabeza, ligeramente hacia el cielo en una actitud declamatoria, nos conduce a la zona supraorbital donde destacan unas cejas arqueadas, trazadas a punta de pincel. Las cejas en la obra de Salvador es un elemento que varía en función del tipo de representación, pues existen de dos tipos; arqueadas u onduladas. Continuando con el análisis del rostro apreciamos una nariz larga, recta y fina de configuración aguileña que desemboca en unos labios finos y muy bien dibujados, permitiendo vislumbrar la corona dentaria superior y la lengua, ambas talladas al detalle que nos conduce al borde inferior del rostro donde el mentón es rematado por un característico hoyuelo. Las facciones quedan enmarcadas por una singular forma de tallar el pelo. La cabellera suele disponerse peinada en dos partes sobre la cabeza, dividida por una marcada raya central, resuelto en gruesos mechones que caen ondulados de forma simétrica y zigzagueante a ambos lados de los hombros y por la espalda de manera azarosa, pero armónica. Al alcanzar la altura de los hombros uno o dos mechones se dejan caer en la zona del pecho. En el caso de la iconografía de los Nazarenos, el escultor suele emplear cabelleras naturales postizas, como veremos más adelante. La inclinación de la cabeza hacia la derecha o izquierda permite contemplar el lóbulo de la oreja y la talla del cuello, que suele tener una configuración tubular amplia y vigorosa.

Esta imagen presenta concomitancias formales con el pequeño grupo escultórico del *Calvario* (Figura 2), conformado por la Virgen, San Juan, María Magdalena y un Crucificado, que no se conserva en la actualidad. Las tres primeras piezas se custodian en el Museo de la Catedral de Málaga, fechándose igualmente estas en torno a 1804-1805. En estas figuras podemos apreciar una simbiosis de aquello que hemos venido comentando con anterioridad; en las del *San Juan Evangelista* y *María Magdalena* vemos una trasposición de la gramática corporal de los mismos santos del trascoro de la Catedral malacitana. Sin embargo, en la *Virgen María* podemos apreciar esa composición de juego de diagonales, en forma *serpentinata*, donde la disposición de las piernas se encuentra orientada a la derecha, mientras que los brazos unidos por las manos entrelazadas, realizan un movimiento brusco hacia la izquierda, conduciéndonos hacia la cabeza de la imagen mariana que se contrapone a la derecha y llevándonos con su mirada al crucificado que no se conserva en la actualidad. La imagen de la Virgen nos recuerda a la composición de la *Dolorosa de la Amargura* de la iglesia tarifeña. En sus rostros podemos ver los grafismos formales, técnicos y fisonómicos descritos con anterioridad y que no vamos a redundar en ellos de nuevo. A modo de apoyo encontramos un soporte rocoso, para recrear la escena del Gólgota. En cuanto a las vestiduras se muestran profusamente estofadas, no dejándonos apreciar el color del manto, tan característico en el artista.

En cuanto a la policromía de las imágenes, el artista emplea carnaciones pálidas y rosáceas, especialmente en las zonas del párpado móvil de los ojos y pómulos; incluso podríamos hablar de unas carnaciones mixtas con una luminosidad marfileña de suaves veladuras. Ejemplo de lo expuesto son las obras del conjunto escultórico de la *Virgen del Carmen* y las *Ánimas del Purgatorio* (Espinosa de los Monteros, y Patrón, 2007b:30-38; 2008: 17-27), ubicadas en la Iglesia tarifeña de San Francisco de Asís, datadas en torno a 1810 y la *Virgen del Rosario*, ubicada en la Parroquia de San Antonio Abad en Churriana (Málaga), obra datada en 1814⁷. En su rostro podemos apreciar esas 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 como ya hemos visto anteriormente.

Dentro de la producción del escultor también destacan las representaciones de los momentos de la Pasión y muerte de Cristo, especialmente los ejemplos de Jesús camino del Calvario, Cristo de la Humildad y Paciencia y los Crucificados, así como algunos ejemplos hagiográficos.

7 AHD, leg. 404, Libro de cabildos de elecciones y de cargo y data de la Hermandad del Rosario de Churriana, sin foliar.



Figura 2. Calvario. Atribuido a Salvador Gutiérrez de León. Catedral de Málaga. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

El Crucificado es junto con la representación del Nazareno la temática más relevante de la iconografía religiosa cristiana. En su interpretación plástica esta representación ha transcurrido por diversas variantes que alcanzaron su máximo esplendor en la Edad Moderna al impulso de la Reforma Católica.

Encontramos dos piezas de esta temática vinculadas a la producción de los Gutiérrez de León: el *Cristo de la Expiración de Priego* -Córdoba- y el *Cristo de la Sangre de Cabra* -Córdoba-⁸ (Figura 3); aunque la primera de ellas queda atribuida al escultor granadino Agustín de Vera Moreno, el investigador Francisco Flores Matute la ha adscrito a la producción de los Gutiérrez de León muy acertadamente. Se tratan de dos obras de un cierto apego neoclásico.

También el artista abordó diferentes versiones de la representación iconográfica de Cristo Crucificado. En el caso de Priego adopta un tipo expirante, mientras que el de la Sangre de Cabra se muestra agonizante. Ambos ejemplos aparecen sujetos a la cruz mediante los tres clavos tradicionales. La representación agónica se ve reforzada con anatomías que suelen mostrar una cierta relajación muscular, determinadas por una estructura ósea marcada, con tórax amplio y musculatura vigorosa, acompañada de 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. Los valores plásticos se ven acentuados por la aplicación de la policromía. La tez blanquecina se realza con la ausencia de regueros de sangre, lo que contrasta visualmente con la presencia de hematomas y laceraciones violáceas, como consecuencia del martirio pasionista, que se distribuyen por la zona del pómulo y párpados, que reiteran la influencia de los Asensio de la Cerda en sus obras. La sangre aparece de forma muy puntual en el rostro y cuerpo en forma de leves y finos regueros.

⁸ Ambos crucificados atribuidos de manera acertada a la producción de Salvador Gutiérrez de León por el investigador Francisco Flores Matute. Véase: Flores, 2021: 163-178.



Figura 3. Cristo de la Expiración. Parroquia de la Asunción. Priego. Cristo de la Sangre. Parroquia de la Asunción. Cabra. Fotografías: Antonio Gorgoglione Retana.

El modo de peinar la cabellera conforme a la inercia de la cabeza, crea un juego serpenteante de gruesos mechones en bucle que parecen caer al azar, creando una composición simétrica a ambos lados de la cabeza hasta posarse en los hombros y dejar al descubierto el lóbulo de la oreja y el cuello amplio y vigoroso. A ello, debemos añadir el detalle de pintar prolongaciones capilares por los contornos de la cabellera para aportar un mayor naturalismo a la obra, revelando el detallismo del artista. También será muy característico de su *modus operandi* el tratamiento de la barba y el bigote que no distorsiona la morfología de la mandíbula, sino que enmarcan la barbilla finalizando en una barba bífida de finos mechones serpentinicos.

En cuanto a la forma de resolver el perizoma, observamos que en ambos crucificados y en la escultura de *San Bartolomé*, en la Residencia de Mayores -Tarifa-, el escultor lo construye mediante pliegues anchos y poco profundos de cortes secos y con decoraciones estofadas. También encontramos concomitancias formales en el rostro entre estas tres esculturas.

La representación del Nazareno, se relaciona con dos esculturas de esta iconografía: *Jesús Nazareno del Paso de Churrriana* -Málaga- y el *Nazareno de las Necesidades* de Cabra -Córdoba-, ambos atribuidos al escultor Salvador Gutiérrez de León. Se tratan, por lo general, de piezas cuya labor escultórica queda reducida a su mínima expresión. Se muestran en actitud itinerante con el pie derecho adelantado sobre la izquierda que marca el paso y describe la zancada. La ligera inclinación de la cabeza hacia el lado derecho, configura un recurso comunicativo de diálogo con el devoto para hacerlo participe de su pasión. Este tipo de imágenes cuentan con un amplio ajuar como coronas de espinas, peluca de cabello natural, ojos de cristal y túnicas. El escultor, de la misma forma que emplea cabelleras talladas, utiliza pelucas naturales postizas para imágenes de vestir. El trabajo del cráneo aparece totalmente liso para la colocación de dicho aditamento. Podemos apreciar en ambas imágenes el trabajo minucioso y virtuoso de la barba bífida, donde reproduce diminutos elementos capilares alrededor de la misma.

Con la iconografía del *Cristo de Humildad y Paciencia* (Figura 4), encontramos una obra en la localidad gaditana de San Roque, cuya representación surge de las visiones y escritos

místicos en la Edad Media que reflexionan sobre los sufrimientos que Cristo padeció para redimir a la humanidad del pecado. No debemos obviar ciertas influencias compositivas ejercidas por los grabados, como la célebre xilografía de Alberto Durero para el frontispicio de la Pequeña Pasión (1511).



Figura 4. Cristo de Humildad y Paciencia. Atribuida a Salvador Gutiérrez de León. Parroquia de Santa María La Coronada. San Roque. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

En cuanto al estudio de los grafismos y los aspectos estéticos observamos una expresividad inherente al estilo de los Gutiérrez de León, que nos presenta al protagonista meditando sobre su papel redentor a la espera de la Crucifixión. Nos encontramos al personaje sentado sobre una base rocosa, a modo de trono, que 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 *penseroso* con las postrimerías de la Flagelación (Sánchez, 1996: 195-196).

Lo más interesante de esta pieza, es que se trata de una de las pocas obras de este escultor que ofrece una anatomía completa del cuerpo masculino, permitiéndonos realizar un estudio sobre el tratamiento morfológico y plástico de los cuerpos en la producción de Salvador. El artista compone la escultura de Cristo valiéndose de una amplia y vigorosa caja torácica, recreándose en las articulaciones y extremidades. El minucioso trabajo realista de la espalda extremadamente realista a la hora de representar el suplicio de la flagelación, nos habla de la calidad escultórica del iniciador de la saga, que posteriormente sus descendientes no llegaron a alcanzar hasta tales cotas de excelencia. En esta escultura, el autor muestra una perfecta simbiosis entre la talla en madera y la policromía de la piel desgarrada por los azotes

que permite apreciar la epidermis ensangrentada y amoratada, recordándonos a la producción de los Asensio de la Cerda o al *El Cristo de la Caña* de Fernando Ortiz, en Osuna.

En cuanto al perizoma, mucho menos elaborado que en las esculturas de los Crucificados o en la de *San Bartolomé*, el escultor evoca el estilo de Fernando Ortiz en piezas como la obra procesional de *Jesús orando en el Huerto*.

En el caso de los santos, constante iconográfica a lo largo de su catálogo, encontramos dos versiones de *San Francisco de Asís*: una custodiada en el Museo de Bellas Artes de Málaga y la otra en el Convento Capuchino de la misma ciudad; un tema iconográfico de especial importancia para el escultor, según deducimos de su testamento. En la primera de estas interpretaciones nos muestra al *Poverello* de Asís con 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 y las disciplinas, el crucifijo y la calavera. En el ejemplo del que se encuentra en el Museo, sus atributos los tiene perdidos. En estas esculturas la indumentaria de la orden presenta una policromía uniforme, sin incidir demasiado en la imitación del textil, recreando esa pobreza de las vestimentas del *Poverello* de Asís, donde no encontramos motivos dorados. En cuanto a los estigmas quedan reducidos de modo testimonial a las llagas visibles en manos, pies y costado.

El trabajo epidérmico en manos, pies y cuello alcanza cierto hiperrrealismo. Muestra de ello es el *San Bartolomé* (Figura 5) ubicado en la Residencia de Mayores de San José -Tarifa- uno de cuyos brazos muestra la piel desollada, como atributo del martirio sufrido.



Figura 5. San Bartolomé. Atribuida a Salvador Gutiérrez de León. Residencia de Mayores de San José. Tarifa. Fotografía: Antonio Gorgoglione Retana.

Las figuras infantiles son, así mismo, una constante en su producción, encontrando su presencia como niños pasionistas, niños entronizados con la Virgen o algún santo y formando parte de una base compositiva de las peanas. Los rostros de estas figuras infantiles destacan por contar con perfiles redondeados y rollizos y la utilización de cejas curvas y mirada elevada. En cuanto a su composición, los ángeles pasionistas se muestran erguidos, en actitud caminante con una pierna adelantada a la otra y los brazos despegados del cuerpo, mostrándonos probablemente los *Arma Christi* de la pasión que no se conservan en la actualidad.

Los animales aparecen como atributos iconográficos del santo en cuestión o en el caso de los barros policromados, formando parte de un pequeño grupo escultórico. Salvador trabajó en especial los corderos como atributo de la iconografía de la Divina Pastora y los toros y caballos en su conjunto con los toreros a modo en los barros policromados.

El virtuosismo del artista se hace presente de una forma más extraordinaria en las figuras de barro policromado, que fueron muy numerosas en su producción. En la pieza del *Viejo sentado*, custodiada en el Museo de Artes Populares -Málaga-, apreciamos cierta similitud con el *Crucificado* de Priego y de *San Bartolomé* en Tarifa. En el rostro podemos apreciar una configuración oval en cejas arqueadas, que conduce hacia una larga nariz delgada en la zona superior; esta va agrandando en su zona inferior finalizada en una boca entreabierta de finos labios perfilados, que nos permite ver la escasa dentadura superior, tan característica de la anciana edad. El trabajo de las superficies alcanza un gran realismo en las manos, frente, cuello, con la plasmación de las venas y los tendones, así como las arrugas propias de la avanzada edad. También encontramos la ligera inclinación de la cabeza hacia el lado derecho como nos lo muestra en la inmensa mayoría de su catálogo. El personaje lleva un chaleco azul con dibujos de color blanco, un pañuelo rojo con rayas a modo de corbata y medias blancas hasta la rodilla, donde se puede vislumbrar la trama del tejido. Por su parte, en la figura femenina de la *Pareja a caballo*, podemos observar una trasposición del rostro de la *Virgen del Rosario* en la Parroquia de San Antonio Abad.

4. CONCLUSIÓN

Acercarse con cierta profundidad a la figura de Salvador Gutiérrez de León es un reto que este artículo pretende iniciar, pues, aunque es cierto que existen estudios previos sobre este escultor, nuestra investigación pretende aportar y analizar una serie de datos inéditos, que son de gran importancia por cuanto vienen a aportar precisión a aspectos que hasta ahora eran meras hipótesis de trabajo. Este artículo no pretende mostrar un catálogo sobre la producción de Salvador Gutiérrez de León como decíamos al principio; quien pretenda encontrarlo no lo hallará, sino que trata de mostrar un estudio crítico-analítico y biográfico-estético que tiene por objetivo poner en valor la figura de este miembro de la saga familiar, en la que nos permita conocer y por tanto definir de manera definitiva el estilo de este artista.

Se ha analizado el proceso de formación del escultor, que nos ha permitido desechar una de las hipótesis de trabajo que se venía perpetuando en cuanto a su figura. Hemos podido conocer cómo es una saga escultórica sin antecedentes artísticos previos, donde este personaje inicia una de las dinastías artísticas de mayor relevancia en la historia de la ciudad. Esta dinámica de trabajo nos ha ayudado a conformar un árbol genealógico más completo y preciso que hasta lo que ahora habíamos hallado.

A pesar de la escasez de piezas documentadas de Salvador Gutiérrez de León, su producción destaca por contar con una amplia representación de los momentos de la Pasión y muerte de Cristo, aunque su tipo iconográfico por excelencia y que con mayor frecuencia cultivó es el de la Virgen Dolorosa, que servirá para poder establecer las analogías y divergencias con el resto de miembros de la dinastía. También hemos podido observar cómo la excelencia de Salvador reside en la capacidad que tiene este escultor en adaptarse a las exigencias y preferencias demandadas por el amplio sector clientelar, creando un estilo propio y único.

Todavía la figura de Salvador constituye uno de los capítulos de la escultura malagueña por escribir, por cuanto siguen existiendo incógnitas que envuelven al personaje y que se irán completando a medida que se avance en su investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Espinosa de los Monteros Sánchez, F. y Patrón Sandoval, J.A. (2007a). Amargura: una Dolorosa malagueña del siglo XVIII en Tarifa. *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular* 3, 72-77.
- Espinosa de los Monteros Sánchez, F. y Patrón Sandoval, J.A. (2007b). “La obra del escultor genovés Jacome Baccaro para la iglesia de San Francisco en Tarifa (I)” En *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, 67, pp.30-38.
- Espinosa de los Monteros Sánchez, F. y Patrón Sandoval, J.A. (2008). “La obra del escultor genovés Jacome Baccaro para la iglesia de San Francisco en Tarifa (II)” En *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, 68, 2008, pp.17-27.
- Flores Matute, F.J. (2020). “Un escultor en la Málaga decimonónica: Antonio Marín Sánchez. Aportaciones a su vida y corpus artístico”. En: *Laboratorio de Arte*, 32, Universidad de Sevilla, pp. 389-412.
- Flores Matute, F.J. (2021). “La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)”. En: *De Arte*, 20, Universidad de León, pp. 163-178.
- Flores Matute, F. J. (2022). “La producción religiosa del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) en la provincia de Cádiz y la ciudad de Ceuta”. En: *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 11, pp. 98-122.
- Gorgoglione Retana, E. (2024). Nuevas aportaciones a la producción religiosa de los Gutiérrez de León. Una dinastía de escultores en la Málaga del siglo XIX. *Revista Eviterna*, 16, pp. 57-73.
- Guillén Robles, F. (1874). *Historia de Málaga y su provincia*. Imprenta Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar.
- Llordén Simón, A. (1960). *Escultores y entalladores malagueños*. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX), Ávila: Ediciones Real monasterio de El Escorial.
- López Piñero, J.M. (1962). “La medicina del Barroco español”. *Revista de la Universidad de Madrid*, 11, pp. 479-515.
- Melendreras Gimeno, J. L. (1990). “La obra del escultor Salvador Gutiérrez de León, para el trascoro de la catedral de Málaga”. En *Jábega*, 67, pp. 7-8.
- Madoz, P. (1849). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo XV. Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico.
- Ossorio y Bernard, M. (1868). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Imprenta de Ramón Moreno.
- Peláez Del Rosal M., y Martín Molina. (2000). “El escultor granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: una incógnita despejada”. En: *Fuente del Rey*, 199, pp.7-8.
- Ramírez González, S. (2013). *El triunfo de la Melilla Barroca. Arquitectura y Arte*. Fundación Gaselec.
- Recio Mir, Álvaro (2009). “Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII”. En: *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el S. XVI-II. Conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Estepa: Ayuntamiento de Estepa, pp. 59-83.
- Romero Torres, J.L. (1993). *Los barros malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares Mesón de la Victoria*. Unicaja.
- Romero Torres, J.L. (2009). “La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana”. En: *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el s. XVIII. Conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, pp. 119-122.
- Romero Torres, J. L. (2011). *La escultura del Barroco*. Málaga: Prensa malagueña.
- Romero Torres, J. L. (2017). *Fernando Ortiz. Un escultor del siglo XVIII*. Gráficas Ulzama S.L., Osuna.
- Ruiz Fuentes, V. M., y Almagro García, A. (1993). Los Zayas: una familia de escultores ubetenses. En: *Cuadernos de Arte*, Universidad De Granada, pp. 87-102.
- Sánchez López, J.A. (1996). *El Alma de la Madera, Cinco siglos de escultura procesional en Málaga*, Málaga: Real y Excelentísima Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura.
- Sánchez López, J.A. (2009). “La escultura barroca del s. XVIII en los círculos orientales”.

En: *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el s. XVIII. Conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, pp. 17-58.

- Sánchez López, J. A. (2016). Málaga y su proyección escultórica en los Siglos de Oro. En Fernández Paradas, Rafael (Coord.): *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, ExLibric, vol. II, pp. 209-272.
- Sánchez López, J.A. y Ramírez González, S. (2023). *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*. Fundación Málaga.