



**VIDA Y OBRA RELIGIOSA DEL ESCULTOR MALAGUEÑO
ANTONIO GUTIÉRREZ DE LEÓN (1829-1891)**

**LIFE AND RELIGIOUS WORK OF THE MALAGA SCULPTOR
ANTONIO GUTIERREZ DE LEON (1829-1891)**

FRANCISCO JESÚS FLORES MATUTE
Investigador independiente

Recibido: 12/03/2025 / Aceptado: 14/10/2025

RESUMEN

En este artículo presentamos la biografía y numerosas obras documentadas y atribuidas razonadamente del escultor y catedrático de modelado de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, Antonio Gutiérrez de León, que lo fue desde mediados del siglo XIX. En el primer caso, aportamos datos novedosos y desconocidos sobre su vida, corrigiendo algunos que eran erróneos y se habían repetido por parte de la historiografía, y presentando otros totalmente inéditos. En el segundo caso, construimos un catálogo de la producción religiosa del escultor, con numerosísimas obras documentadas y otras tantas atribuidas totalmente inéditas y desconocidas. Gracias a esto, igualmente establecemos las características de la poética particular del artífice que diferencia su obra de la de su abuelo (Salvador) y su padre (Rafael), escultores como él.

Palabras clave: Escultura; Siglo XIX; Málaga; Academicismo; Barroco.

ABSTRACT

In this article we present the biography and numerous documented and reasonably attributed works of the sculptor and professor of modeling at the School of Fine Arts

of San Telmo in Malaga, Antonio Gutierrez de Leon, who was since the mid-19th century. In the first case, we provide unpublished and unknown data about his life, correcting some that were erroneous and had been repeated by historiography, and presenting others that were completely unpublished. In the second case, we built a catalog of the sculptor's religious production, with numerous documented works and many other attributed works that were totally unpublished and unknown. Thanks to this, we also establish the characteristics of the sculptor's particular artistic style that differentiate his work from that of his grandfather (Salvador) and his father (Rafael), sculptors like him.

Keywords: Sculpture; 19th century; Malaga; Academicism; Baroque.

1. INTRODUCCIÓN

Desde la llegada de Pedro de Mena y Medrano a la ciudad de Málaga, que supuso un revulsivo en el panorama escultórico del momento en la misma, esta experimentaría un verdadero desarrollo cualitativo de esplendor a lo largo del s. XVIII con nombres propios tan afamados como Fernando Ortiz y la familia Asensio de la Cerda, así como el itinerante José de Medina Anaya que acabaría estableciéndose definitivamente en Jaén. Tras estos, llegaría el canto del cisne con los escultores Francisco de Paula Gómez Valdivieso y las familias Gutiérrez Muñiz-Toro-Jimena y los Gutiérrez de León, alargándose hasta el siglo XX con la saga de los Palma.

Por desgracia, diversos avatares históricos sufridos por la ciudad durante el s. XIX y, más especialmente por cuanto nos atañe en este estudio, las destrucciones iconoclastas de 1931 y 1936, supuso la pérdida irreparable de cuantioso patrimonio artístico presente en templos y conventos, especialmente el escultórico y el retablistico, además del archivístico, que han dificultado enormemente a los investigadores interesados el poder reconstruir las producciones artísticas del pasado al faltar lo principal: los documentos-escultura y los documentos-escritos.

Por fortuna, la existencia de las sagas familiares ha facilitado, de algún modo, dicha reconstrucción, por cuanto se han conservado algunas imágenes y otras tantas se hallan documentadas, pudiendo conformar paralelismos de manera científica gracias a los débitos estéticos guardados entre todas ellas, que establecen la pertenencia a un obrador común. En estos casos, lo más complicado, con las pocas piezas de las que se dispone a la hora de montar estos puzzles tan complejos, es discernir quién hizo qué dentro del obrador, es decir,

conseguir, no solo cerciorar la presencia de un lenguaje estético común de todos los miembros, sino también lograr conocer las diferencias entre ellos y, por tanto, sus respectivas producciones.

Es el caso de la familia Gutiérrez de León, cuyos miembros eran conocidos, pero no excesivamente su producción artística, más allá de algunas pocas piezas documentadas de Salvador –el iniciador de la saga- y Antonio –nieto del primero-. Si bien existían en colecciones particulares de la ciudad varias obras perfectamente adscribibles a este obrador –por cuanto todas ellas tienen una serie de características comunes a nivel estético y también técnico-, el desconocimiento general llevaba a no poder identificar claramente qué piezas eran de una u otra mano debido a dudas razonables en algunos casos o, incluso, a no saber identificar la procedencia de la obra de turno como perteneciente a este taller familiar.

En los últimos años, el conocimiento sobre la obra de Salvador ha avanzado, encontrándose nuevas obras documentadas y otras atribuidas que han permitido perfilar su personalidad meridianamente bien pero aún falta por conocer parte de la producción de sus descendientes: Rafael –el más enigmático por el momento, debido quizás también a que hubo de tener una producción pequeña a tenor de una terrible enfermedad que le dejó medio cuerpo paralizado y que, quizás, a partir de ahí se enfocara más en la docencia en la Escuela de Bellas Artes de San Telmo de su ciudad, Málaga- y Antonio, del que nos ocuparemos en este artículo construyendo un catálogo con numerosas piezas documentadas que hemos localizado en un largo estudio de campo, atribuyéndole razonadamente otras tantas obras que, merced a las susodichas documentadas y en comparación con las de su abuelo Salvador se le pueden asignar. Con el conocimiento obtenido perfilaremos, igualmente, una personalidad artística propia, destacando los grafismos más identitarios en el hacer de Antonio y, por último, pero no menos importante, construiremos una biografía con los nuevos datos encontrados –y los que ya eran sabidos que, en algunos casos, matizaremos- que nos han permitido conocer su fecha de nacimiento, muerte, matrimonio, creación familiar, domicilios y pertenencia parroquial, amén de su actividad profesional como catedrático de la Academia de San Telmo y como escultor.

2. BIOGRAFÍA DE ANTONIO GUTIÉRREZ DE LEÓN. NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES

Antonio fue hijo de Rafael Gutiérrez de León AtaÑé y María Dolores Martínez Carrillo de Alborno, naciendo en 1829¹. Sabemos que trabajaría desde niño en el taller paterno, junto a su hermana Magdalena. Así lo refiere la turista inglesa Msr. Romer cuando visitó Málaga –y particularmente y, entre otras cosas, el taller de Rafael- en 1842, encontrándose a ambos niños (de 13 y 11² años, respectivamente) ayudando a su padre en sus labores escultóricas³. Poco después, de 1844 a 1849 -entre los 15 a los 20 años de edad-, sería enviado a terminar de formarse como escultor a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁴ y a su regreso definitivo a Málaga en ese último año se le confiaría la realización de su primera obra pública: un *Niño abrazando la cruz* tallado en mármol que ejecutaría para el mausoleo de la familia Enriquez en el cementerio de San Miguel de su ciudad (Fig. 1)⁵, que constituye toda una declaración de su formación academicista y su capacidad -por cuanto la escultura está realizada en piedra- y, a la vez, de su herencia familiar -por cuanto, estéticamente, el modelo es un trasunto entre lo barroco y neoclásico de su abuelo Salvador. De hecho, su rostro podría ser confundido con las producciones infantiles de este último-. Igualmente, pronto obtendría otros reconocimientos, como en 1851, donde se le concedería una medalla en la Exposición Universal de Londres, siendo nombrado por la obra que presentó a dicha exposición como

1 Conocemos dicha fecha -corrigiendo otras repetidas por la historiografía debido a datos erróneos aportados por el hijo de Antonio, Rafael (a partir de aquí, le añadiremos el numeral “II” para diferenciarlo de su abuelo, del mismo nombre), en una carta a Narciso Díaz de Escovar conservada-gracias a la localización de su registro matrimonial (ver notas a pie 10 y 11).

2 Podemos saber la edad de Magdalena Gutiérrez de León, hermana de Antonio, gracias a haber localizado su ficha en el registro civil de matrimonios de Málaga, donde se declara que tenía 20 años, cuando contrae matrimonio en 1851, habiendo nacido, por tanto, en 1831 (Archivo Municipal de Málaga (AMM), *Registro civil de matrimonios*, nº 4, de 10 de agosto de 1851 a 30 de septiembre de 1855, nº de asiento: 419). Por cierto, Magdalena casaría con el militar Juan Blanco Real, teniente del Batallón de la Reserva en aquel año (y, posteriormente, sabemos que ascendido a capitán), lo cual demuestra la buena posición social que tenía la familia Gutiérrez de León en la ciudad.

3 ROMER, *The Rhone, the Darro and the Guadalquivir. A summer ramble in 1842*, Londres, imprenta de Richard Bentley, 1843, vol. 1, p. 325.

4 PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga en el siglo XIX*, Málaga, Ed. Bobastro, 1987, p. 183.

5 Su hijo Rafael, no obstante, afirmó en una carta que dicha escultura la realizó su padre cuando este contaba con 16 años, lo cual provocó, entre otras cosas, que tuviéramos una fecha de su nacimiento errónea: Archivo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga (AMACPM), *Carta de Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo a Narciso Díaz de Escobar*. Caja s/n-Orden 168(34).

miembro de la Academia Nacional de Francia al año siguiente, a propuesta de una comisión que esta envió para valorar los trabajos presentados⁶.



Fig. 1: Antonio Gutiérrez de León, *Niño abrazado a la cruz*, 1849, Cementerio de San Miguel, Málaga. Foto: el autor.

Con el fallecimiento de su padre Rafael el 10 de diciembre de 1855⁷, pasaría a ocupar de forma interina, un mes después -10 de enero de 1856-, la plaza

⁶ PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia de Bellas Artes de San Telmo...*, op. cit., p. 183.

⁷ AMM, *Registro civil de muertos nº 17, de 1 de octubre de 1855 a 10 de septiembre de 1856*, s/n. Aquí se especifica que murió de la enfermedad que le venía aquejando según refirió su nieto: de “parálisis crónica” (¿un ictus cerebral?). *El Avisador Malagueño* del 12 de diciembre de 1855 (AMA-CPM), refirió la siguiente reseña: “Ayer fue conducida a su última morada el cadáver de D. Rafael Gutiérrez de León, escultor, catedrático de Bellas Artes, y tan conocido, particularmente por las primorosas figuras de costumbres andaluzas que salían de su taller. El mal tiempo impidió a muchos de sus amigos que asistiesen a sus funerales. ¡Descanse en paz!”. Rafael II, hijo de Antonio, no obstante, dio una fecha errónea de tal suceso, en el 10 de mayo de 1856, que es la que se ha venido repitiendo

de profesor de modelado y vaciado de adorno que su progenitor ocupaba⁸. Posteriormente, en el verano de 1856, sabemos que viajaría a Madrid para examinarse y conseguir la referida plaza de catedrático por oposición de forma definitiva, lo cual lograría, siendo expedido su correspondiente título el 24 de julio de dicho año⁹.

El 21 de agosto de 1858 casaría con Josefa Alcalá del Olmo y Díaz en la parroquia de los Santos Mártires¹⁰, teniendo él 29 años y ella 24¹¹ y estableciendo el domicilio familiar en la C/ San Telmo nº 2. Josefa, cuyos padres eran José Alcalá del Olmo Ayala y Josefa Díaz Torres, provenía de una familia de buena posición social en la burguesía malagueña¹², lo cual denota el igual estatus que tenía la familia Gutiérrez de León en el panorama local. Muy pronto vendría la descendencia, ya que el 20 de diciembre de ese mismo año nacería la primogénita del matrimonio: Araceli Josefa Magdalena Dominga, siendo bautizada en la parroquia de los Santos Mártires el 22 de dicho mes y año¹³.

por la historiografía hasta ahora, que presentamos estos hallazgos documentales: (AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...* Caja s/n-Orden 168(34).

8 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*, Madrid, imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, p. 320.

9 PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia...*, op. cit., p. 183. Confirma dicho nombramiento también *El Avisador Malagueño*, 22 de agosto de 1856, p. 3. Este periódico reseña la noticia de la visita del duque de Rivas, presidente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, a la homónima malagueña de San Telmo el 18 de agosto. En la misma refiere: “[...] Como era consiguiente, se halló también en este acto el nuevo profesor de modelado y vaciado de adorno don Antonio Gutiérrez de León, que hace poco ha conseguido su plaza en Madrid por oposición; y en cuya clase examinó trabajos en barro y yeso, hechos por los discípulos de ella, que pueden decirse suyos por el mucho tiempo que hace le ha estado desempeñando en interinidad”.

10 AMM, *Registro civil de matrimonios nº 6, de 18 de julio de 1858 a 31 de diciembre de 1859*, nº de asiento: 382. En dicho registro consignan que ambos vivían en aquel momento en la Plaza de Álvarez nº 5, que era el domicilio de los padres de Josefa. Igualmente, reseñar que el hijo de ambos, Rafael II, nos daría una fecha errónea, al decir que casaron en 1856 (AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...* Caja s/n-Orden 168(34).

11 Tal y como refleja el anterior registro matrimonial, es por lo que podemos decir que Antonio Gutiérrez de León nació en 1829 y no en 1830 o 1831, como hasta ahora se creía. Esta última fecha venía dada gracias al testimonio recogido por Llordén, que afirmaba que Antonio tenía 26 años al fallecer su padre. Como el hijo de este, Rafael II, aseguraba que su abuelo murió en 1856, es por lo que, en efecto, salía como fecha de nacimiento de Antonio la de 1830 (LLORDÉN, A., *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960, p. 346). Al descubrir nosotros que realmente el óbito sucedió a finales del año anterior, sí que sale la fecha de 1829, como igualmente lo afirma el registro matrimonial.

12 Gracias al registro del fallecimiento de la madre de Josefa que hemos localizado podemos corroborar esto, ya que se consigna que era “propietaria” y además, el secretario del Ayuntamiento se guarda de colocarle el tratamiento de “Don” tanto a ella como a su marido y padres de la finada, algo que no se hace con aquellas personas que pertenecían al vulgo (AMM, *Registro civil de muertos, Libro III, desde 1 de enero de 1863 a 26 de julio de 1863*, nº de asiento: 1915).

13 AMM, *Registro civil de nacidos nº 30, de 10 de julio de 1858 a 31 de diciembre de 1858*, nº de asiento: 3751.

El 8 de junio de 1861 nacería en la calle San Francisco nº 10¹⁴ su primer hijo varón y último continuador de la saga familiar en las labores escultóricas, Rafael José Salustiano Ciriaco, siendo bautizado al día siguiente en la parroquia de los Santos Mártires¹⁵. Una última hija vendría a añadirse a la unidad familiar, nacida el 18 de septiembre de 1870 en el domicilio habitual de San Telmo nº 2 y bautizada el 23 del corriente en la parroquia de los Santos Mártires. Su nombre: María de los Dolores Tomasa Josefa Ciriaco¹⁶.

Como catedrático de modelado y vaciado de adorno en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y, por tanto, como digno representante de los valores estéticos e ideológicos académicos, Antonio mostraría su trabajo en importantes eventos culturales, ganando en algunos casos diversas condecoraciones. Además de exponer en la Exposición universal de Londres en 1851, como referimos, también lo hizo en 1862 en la Exposición de Bellas Artes y Floricultura celebrada por la Sociedad Económica de Amigos del País, ganando una medalla de plata de primera clase en su categoría al presentar una Virgen dolosa al pie de la cruz tallada en madera “llena de purísimo sentimiento místico”, como refirió el catálogo¹⁷.

Pocos años después, en junio de 1874, el Liceo de Málaga celebrará una exposición en la que se exhibirán obras de la familia Gutiérrez de León. Por un lado, el sr. José Gálvez cederá para la misma, y entre otras piezas, una terracota de la *Virgen de los Ángeles* sosteniendo al Niño Jesús ejecutada por Antonio Gutiérrez de León. Por otro, este último cederá unas piezas realizadas, en su caso, por su abuelo Salvador -creemos que en una interesante apuesta por revalorizar y actualizar su figura, por parte de su nieto, en la sociedad burguesa de su época-: un *majo a caballo* que formaba parte de una colección de barro pintoresquistas regalados a la familia real y un grupo escultórico de terracota, seguramente un boceto, de alguno de los cuatro conjuntos de santos expuestos

14 Creemos que lo que ocurrió es que el niño nació en el domicilio de los abuelos maternos, en la antigua Plaza de Álvarez, que era, en efecto, la misma calle de San Francisco. El cambio de denominación de este lugar de la ciudad se debe a que aquí se instaló una plaza de toros, conocida como de Álvarez por construirla Antonio Álvarez en el antiguo huerto del convento franciscano de San Luis el Real, es decir, lo que luego conoceríamos como Plaza de San Francisco.

15 AMM, *Comprobante del registro civil de nacidos*, primer semestre de 1861, nº 116. También salió referida la noticia en el periódico local: AMACPM, *El Avisador Malagueño*, 15 de junio de 1861, p. 3.

16 AMM, *Registro civil de nacidos nº 42, de 1 de julio de 1870 a 30 de septiembre de 1870*, s/n.

17 CARVAJAL-HUÉ, J., *Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga*, Málaga, nº 31 y 32, año 3º, imprenta del Correo de Andalucía, 1863, pp. 122 y 128. También referido en DÍAZ DE ESCOVAR, N. y DÍAZ SERRANO, J., *Efemérides de Málaga y su provincia*, Málaga, imprenta de La Unión Mercantil, 1915, p. 125.

en las capillas del trascoro de la catedral de Málaga, toda vez que se indica en el catálogo que “sirvió como estudio para un grupo análogo de tamaño natural, tallado en madera por D. Salvador Gutiérrez de León, a principios del siglo actual”¹⁸.

Más adelante, tenemos constancia mismamente que, en una exposición celebrada por el Ayuntamiento de Málaga en 1880, Antonio presentaría una versión de la patrona de la ciudad, la *Virgen de la Victoria*, además de un barro costumbrista (un vendedor de boquerones) y un busto –entendemos que de carácter profano– También se apunta aquí que vive en la Plaza de Álvarez nº 7¹⁹, por lo que habría abandonado su primer domicilio familiar (en calle San Telmo) por el de la familia materna de su mujer, quizás porque esta heredara el inmueble tras la muerte de sus padres.

Por último, realiza en 1887, junto a su hijo Rafael, las tapas de un álbum que los profesores y alumnos de la Escuela de San Telmo regalan al papa León XIII con motivo de sus bodas de oro sacerdotales²⁰ que, aunque no es exactamente una pieza para exponer, sí fue realizada con objetivos propagandísticos del buen hacer de la susodicha escuela, prestigiando a sus artífices.

Por su cargo como catedrático de una importante institución cultural de la ciudad, Antonio será considerado el escultor oficialista de la misma y, aún más, de la potente burguesía local. Esto se vería reflejado, por ejemplo, en que fuera elegido tanto para realizar obras –generalmente de carácter devocional– para la susodicha burguesía de más alta consideración como para restaurar otras tantas piezas de importancia pertenecientes al patrimonio eclesiástico o particular o que fuera uno de los escultores mejor considerados por el ayuntamiento para sus proyectos de embellecimiento de la ciudad y proyección ideológica de los valores que la clase dominante pretendía exteriorizar a través de la construcción de ciertos monumentos públicos.

18 ANÓNIMO, *Catálogo de la exposición retrospectiva celebrada por el Liceo de Málaga en el mes de junio de 1874*, Málaga, imprenta de Rubio y Cano, 1874, pp. 23-24.

19 AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, *Catálogo de la exposición artística, industrial y agrícola, inaugurada en 8 de septiembre de 1880*, Málaga, imprenta de Juan Giral Martí, 1880, p. 46. En esta exposición también exhibiría su hijo Rafael “dos cabezas, copias” (seguramente copiando bustos grecolatinos). Igualmente, es interesante apuntar como el escultor Federico Gutiérrez Jimena, de la otra gran familia de imagineros malagueños del s. XIX junto a los León, los Gutiérrez (Muñiz-Toro-Jimena), expondría un San Cayetano tallado en madera.

20 LUQUE MARTÍN, C., *Crónica de las fiestas celebradas en la ciudad de Málaga, desde el 18 al 31 de agosto de 1887, con motivo del IV centenario de su gloriosa reconquista por los Reyes Católicos, D. Fernando y Dña. Isabel, y la adquisición de la milagrosa imagen de su patrona, la Santísima Virgen de la Victoria*, Málaga, tipografía de Poch y Creixell, 1888, pp. 135 y 140.

En su faceta como restaurador, destacará entre todas las que efectuaría²¹, por el impacto que supuso la propia escultura en la sociedad malagueña del momento, la ejecutada sobre un recién descubierto crucificado que, venerado en lo alto del ático del retablo mayor de la iglesia conventual de Santo Domingo, fue bajado con motivo de poder ser procesionado por una joven hermandad en la Semana Santa de 1883 y que resultaría ser de Pedro de Mena y Medrano, tal y como el propio escultor advertiría a sus cofrades al examinarla por primera vez en su taller. La intervención restauradora, fue, por otra parte, y frente a lo inhabitual de la época, muy respetuosa con la obra original, en tanto solamente se le repararon las pequeñas faltas que tenía de volumen (dedos) y encarnadura, limpiándola correctamente, sin repintar encima, algo que el mismísimo Orueta alabaría cuando tuvo al Cristo de la Buena Muerte –que así se llamó este crucificado- delante²².

Por su parte, el ayuntamiento tendría a Antonio en consideración a la hora de llevar a cabo algunos monumentos públicos destinados a convertirse en embleáticos de su época, pese a que, por desgracia, diversas circunstancias terminarían por desbaratar los planes y dejarnos simplemente con la intención y algunos bocetos. El más importante de ellos habría sido uno consistente en una representación alegórica de Málaga como matrona grecolatina, que habría tomado como boceto un *modellino* en terracota previamente elaborado por Antonio en 1877 y presentado a una exposición artística celebrada dicho año con motivo de la visita del rey Alfonso XII a Málaga. Comenzándose las diligencias oportunas por parte del ente municipal en 1880, finalmente por una serie de desavenencias entre este y el escultor no terminó de construirse más que la estructura arquitectónica que culminaría la estatua, aparcándose definitivamente el proyecto de llevar a cabo la monumental escultura en diciembre de 1881²³. Unos años antes, en 1873, el ayuntamiento de la recién declarada República, pretendió levantar una estatua conmemorativa de tal hecho en la que actualmente es la Plaza de la Constitución de Málaga, encargándole el boceto de la misma a Antonio Gutiérrez de León, si bien tampoco pudo llevarse a cabo por

21 También apreciamos la mano de este escultor en ciertas dolorosas dieciochescas de culto privado en posesión de descendientes de la burguesía decimonónica de la ciudad. Generalmente consiste en colocarle una cabellera de estopa modelada a imágenes marianas “calvas”. En otros casos, también, existe repolicromía completa.

22 MATEO AVILÉS, E., “El redescubrimiento de Mena en Málaga a fines del s. XIX”, en MORALES FOLGUERAS, J. M. (coord.), *Pedro de Mena y su época, simposio nacional*, Málaga, gráficas Urania, 1990, pp. 92-95.

23 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga*, Málaga, servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005, pp. 71-73. MORALES FOLGUERAS, J. M., “Antonio Gutiérrez de León y el Triunfo de la Inmaculada de la plaza de Capuchinos de Málaga”, *Boletín de Arte*, nº 46, 2024, pp. 179-184.

las circunstancias desfavorables con las que se encontraron sus promotores en poco tiempo²⁴.

Por todos estos logros y terminando de prestigiar su figura, Antonio sería nombrado miembro de honor de la Academia francesa de Agricultura, Manufactura y Comercio y obtendría el galardón de Comendador de la Orden de Isabel la Católica gracias a lo que le agradó a Alfonso XII el comentado *modellino* de la Matrona de Málaga²⁵, falleciendo, finalmente, de una pulmonía el 11 de noviembre de 1891 a las nueve de la noche, en su casa de la Plaza de San Francisco n° 2²⁶. La enfermedad que le ocasionó el óbito, según su hijo Rafael, la cogería mientras colaboraba con una obra de caridad en el Círculo Mercantil²⁷. Dicha muerte la confirma la sección de última hora del periódico La Unión Mercantil de 12 de noviembre de dicho año, publicando la noticia²⁸. Al día siguiente se suspendieron las clases diurnas y nocturnas en la Escuela de Bellas Artes en su honor, postergándose la inauguración de la rifa benéfica del Círculo Mercantil en la que Antonio estaba involucrado, para el día 15²⁹. Igualmente, este medio publicó que era probable que se le organizara una velada literaria para honrar su memoria³⁰.

En 1896, sus compañeros de la Academia de Bellas Artes de San Telmo solicitarían al Ayuntamiento que este le cediera a perpetuidad el nicho en el que descansaban sus restos, ante lo cual accedió³¹, si bien a la postre sería inhumado

24 *Ídem*, pp. 111-112.

25 AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...*, Caja s/n-Orden 168(34). En esta carta, Rafael II explica que a él le concedieron la cruz de la Orden de Isabel la Católica pero que, por no costeársela, la perdió, algo que no ocurrió con su padre (la medalla de comendador de la misma Orden), ya que se la costeó el ayuntamiento de Málaga. También referido en DÍAZ DE ESCOBAR, N. y DÍAZ SERRANO, J., *Efemérides de Málaga...*, op. cit., p. 375.

26 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 13 de noviembre de 1891, p. 4.

27 AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León y Alcalá del Olmo a Narciso Díaz de Escobar*, 28 de mayo de 1911, p. 6. Caja s/n-Orden 168(34). La obra de caridad de la que habla debe ser una Rifa en el Círculo Mercantil de la que, de vez en cuando, en torno a los días del óbito de su padre Antonio, La Unión Mercantil se hace eco.

28 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 12 de noviembre de 1891, p. 4. Tuvo que ser un empeoramiento de su pulmonía muy repentino y grave, ya que en la primera página de ese mismo número publicaron que “se halla gravemente enfermo nuestro querido amigo el conocido y notable escultor señor don Antonio Gutiérrez de León, profesor de la Escuela de Bellas Artes. Deseamos su completo alivio”.

29 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 14 de noviembre de 1891, p. 2.

30 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 13 de noviembre de 1891, p. 1. No encontramos más noticias de este respecto publicadas por el referido diario.

31 AMM, *Actas capitulares del Ayuntamiento de Málaga*, sesión de 23 de octubre de 1896, n° 297, fol. 185v.

su cadáver el 13 de junio del año siguiente para otro nicho –a perpetuidad, como se acordó- en el primer cuadro del centro del cementerio, en el número 734³².

3. DEFINICIÓN DE LA POÉTICA PARTICULAR DE ANTONIO Y CONSTRUCCIÓN DE UN CATÁLOGO: NUEVAS OBRAS DOCUMENTADAS Y ATRIBUIDAS

La poética propia de Antonio Gutiérrez de León –o, de otra forma: su estilo- está imbuida de su rotunda formación academicista y, sobre todo, de la de sus antecesores, especialmente de su abuelo Salvador, iniciador de la saga familiar, que a su vez aprendería el oficio presumiblemente del escultor jienense establecido en Málaga Antonio de Medina Moreno³³, si bien su obra trasluce influencias notables de la estética italianizante propugnada por Fernando Ortiz. Como magistralmente desarrollarían los profesores Sánchez López y Ramírez González, las sagas familiares de escultores malagueños de los siglos XVIII y XIX aplicarían tres conceptos clave: endogamia, proyección social y continuismo artístico, por cuanto el iniciador de la saga establecería en su taller desde bien pronto a sus hijos –y estos harían lo mismo con la siguiente generación- controlando unas formas estéticas y cualitativas que aseguraran la creación y mantenimiento de una “marca familiar” distintiva que proyectara

32 AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...*, Caja s/n-Orden 168(34).

33 Romero Torres plantearía que Salvador aprendería el oficio de su padre Antonio (ROMERO TORRES, J. L., *Los barrios malagueños*, Málaga, Unicaja, 1993, p. 52 y ROMERO TORRES, J. L., *La escultura del Barroco*, Málaga, Prensa malagueña, 2011, p. 130), si bien Gorgoglione Retana ha descubierto que fue cirujano-barbero, no escultor (GORGOGNONE RETANA, E., “Nuevas aportaciones a la producción religiosa de los Gutiérrez de León. Una dinastía de escultores en la Málaga del s. XIX”, *Revista Eviterna*, nº 16, 2024, p. 61). Guillén Robles afirmó que este había aprendido junto al escultor José de Medina Anaya (GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, imprenta de Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar, 1874, p. 663) pero esto sería imposible ya que murió en 1783 en Jaén y Salvador tenía 6 años, ya que había nacido y criado en Málaga en 1777. Flores Matute, por ciertas similitudes de la obra de Salvador con las de Medina Anaya y teniendo en cuenta la declaración de Guillén, que pudo confundirse con el nombre pero no con el apellido, planteó la hipótesis de que Salvador aprendiera el oficio realmente con Antonio de Medina, hijo de José, que desde Jaén, se establecería en Málaga hacia 1770 (FLORES MATUTE, F. J., “Los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro. Nuevos datos y atribuciones”, *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 10, 2021, p. 158-nota 5; “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*, nº 11, 2022, pp. 102-103). Segunda dicha opinión Gorgoglione Retana (“Nuevas aportaciones a la producción religiosa... *op.cit.*, p. 61).

positivamente sus trabajos frente a una potencial clientela y los diferenciara de la competencia³⁴.

A pesar de esto, cada escultor de la saga, como es igualmente habitual y una vez emancipado del control paterno –generalmente por fallecimiento de este y herencia o independencia de su taller–, tiene sus propios modos de entender la construcción volumétrica de la fisonomía o de los textiles, dándose por tanto, la ambivalencia entre una cohesión estética familiar identitaria y un estilo propio distinguible e intransferible que permite determinar, dentro de la generalidad estética del obrador escultórico, la producción que cada uno de sus miembros ha realizado, si bien a veces la línea que separa ambas cuestiones es delgada y/o sutil, más aún cuando el desconocimiento sobre la producción del taller familiar sobrevuela ampliamente, lo cual ha dado lugar a elucubraciones y, a veces, equivocaciones sobre quién ha hecho qué dentro del referido obrador familiar, ocurriendo esto, habitualmente, cuando además se carecía de una visión global por falta de obras documentadas y/o atribuidas razonadamente.

Es lo que sucedía con Antonio Gutiérrez de León, del que únicamente se conocían tres obras documentadas que hubieran llegado hasta nuestros días y fueran de dominio público: el monumento funerario en mármol –el *Niño abrazado a la cruz*–; la dolorosa que acompaña al Cristo de la Sangre, de su hermandad homónima, actualmente advocada como *Virgen del Socorro* y que fuera realizada y regalada por este escultor a la referida cofradía en 1858³⁵ y la imagen de la *Virgen de la Soledad* que perteneciera a la familia Jiménez de Enciso³⁶ y que cediera a la hermandad homónima establecida en San Pablo tras la destrucción de su imagen titular original en 1931, la cual se halla autógrafa con la fecha de 1867.

A estas tres obras se ha sumado recientemente una dolorosa de colección particular firmada en 1856³⁷ y que, consideramos, pertenecería a una primera época del escultor, tanto por ser realizada poco después de la definitiva emancipación del taller paterno –por fallecimiento repentino de su maestro y

34 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*, Málaga, Fundación Málaga, 2023, p. 57.

35 AMACPM, *La Unión Mercantil*, 4 de abril de 1858, p. 3: “[...] la Virgen de los Dolores es una nueva escultura, obsequio hecho por el conocido y acreditado escultor don Antonio León. La Señora está sentada al pie de la cruz y en su actitud y en su expresión representa a una verdadera Virgen de Dolores [...]”.

36 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura, 1996, p. 307.

37 GORGOGNONE RETANA, E., “Nuevas aportaciones... *op.cit.*, p. 67.

progenitor- como por ser la imagen documentada -como seguidamente comprobaremos al compararla con las nuevas obras descubiertas de Antonio- más claramente apegada a los estilemas marcados por su abuelo Salvador, si bien también presenta sutiles diferencias morfológicas que declaran, como lo hace su firma autógrafa, su paternidad.

Así las cosas, al tener tan pocos ejemplares con los que comparar, piezas anónimas que se tenían claramente como salidas del obrador familiar de los Gutiérrez de León nadaban en un limbo atributivo entre el abuelo de Antonio, Salvador, y este último, caso por ejemplo de la emblemática *Virgen de la Amargura* (vulgo Zamarrilla)³⁸ o la antigua Inmaculada de la familia Romero de la Bandera que, posteriormente, sería acogida como titular de la hermandad de la Sentencia de Málaga y transmutada en dolorosa con la advocación de *Virgen del Rosario*³⁹.

En cuanto a los famosos barroos pintoresquistas, del que Antonio fue fiel continuador de dicha labor iniciada por su abuelo Salvador y prolongada por su hijo Rafael, padre del primero⁴⁰, al estar realizados la amplísima mayoría a partir de moldes heredados por sus antecesores⁴¹ no suponen una fuente excesivamente fiable y/o indiscutible a la hora de presentar grafismos propios de este escultor como sí lo hacen las piezas religiosas, por cuanto estas últimas traslucen la originalidad de la creación –su estilo- sin excesivos débitos a los de sus

38 Sánchez López la consideraba obra de Antonio (*El alma de la Madera... op. cit.*, pp. 340-341), al relacionarla con la *Virgen de la Soledad* de 1867, realizada por este, como igualmente así lo valora Gorgoglione Retana ("Nuevas aportaciones... *op.cit.*, p. 66) al contraponerla con una nueva dolorosa primeriza realizada por Salvador en 1804 y en colección particular (*Ídem*, p. 65). Flores Matute, por su parte, adscribe la *Virgen de la Amargura* a Salvador Gutiérrez de León, al percibir más cercanía formal y morfológica con imágenes como la *Virgen de los Dolores* de San Roque (FLORES MATUTE, F. J., "La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)", *De Arte*, nº 20, 2021, pp.169-170) o el *San Juan Evangelista* del tabernáculo de la catedral de Ceuta (FLORES MATUTE, F. J., 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*, nº 11, p. 116), realizadas ambas esculturas en 1828 y, por tanto, propias de la última etapa creativa de Salvador, más influida por el academicismo que la temprana dolorosa de 1804 presentada por Gorgoglione Retana, apegada, como es natural al ser de su primera etapa creativa, al barroco clasicista de cariz orticiano, por lo que la referida *Virgen de Zamarrilla* sería una obra realizada en torno a dichos años finales en la vida de Salvador -el cual falleció en 1838-.

39 Los técnicos de la Academia de San Telmo de Málaga, en un informe emitido a la hermandad de la Sentencia en 1938 la adscribían a Salvador Gutiérrez de León. No obstante, Romero y Sánchez la atribuyen a Antonio Gutiérrez de León (SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera... op. cit.*, p. 341). A nuestro parecer, esta imagen es, en efecto, propia de la labor de Antonio.

40 Para conocer más al respecto de los mismos, ver: ROMERO TORRES, J. L., *Los barroos malagueños*, Málaga, Unicaja, 1993.

41 Salvador le heredaría todos sus moldes y efectos de escultor a su hijo Rafael y este último, a su vez, a su hijo Antonio (LLORDÉN, A., *Escultores y entalladores malagueños... op. cit.*, pp. 333 y 346).

precursores –más allá de los referidos “aires de familia” que aseveran que su producción salió de un determinado obrador familiar-. Con este estudio, pues, intentaremos poner remedio a esto, al presentar un catálogo de numerosas piezas religiosas inéditas documentadas y otras tantas atribuibles razonadamente en base a las primeras que nos otorguen una visión global de la producción artística de Antonio que haga buenamente identificable su inherente poética personal, sus cualidades y grafismos propios y, en fin, la diferencia de su obra con respecto a la de sus antecesores.



Fig. 2: Antonio Gutiérrez de León, *San Francisco de Paula*, 1855, colección particular.
Foto: Alcalá Subastas.

Aparte de la primera obra conocida de Antonio, el ya referido *Niño abrazado a la cruz* presente en un mausoleo del cementerio de San Miguel de Málaga y realizada en 1849, cuando contaba con 20 años, la segunda obra documentada que ha llegado a nuestros días será un inédito y pequeño *San Francisco de Paula* (Fig. 2) de terracota policromada que localizamos y que se halla autógrafo en la peana con la fecha de 1855. El mismo es un ejemplo perfecto de la formación academicista de Antonio -recordemos que dicha educación la recibió en la Academia de San Fernando de Madrid entre 1844 y 1849-, al realizar una figura de raigambre neoclásica sobria en cuanto a dominio de los volúmenes, trabajados de forma dibujística con pliegues quebrados y geometrizados.

No escapa en la susodicha pieza tampoco la influencia realista heredada de los barros costumbristas de su obrador familiar, por cuanto el santo se presenta en una pose serena y relajada tomada ciertamente del natural. Desde el punto de vista del espectador, no obstante, Antonio realiza una pieza dialogante con el mismo, por cuanto alza la cabeza a este girando la propia mirada, lo cual es un recurso teatral barroco que demuestra todavía el débito del escultor con la herencia recibida de sus antecesores, que fueron escultores eclécticos en cuanto al uso de recursos y estéticas barrocas, neoclásicas y, en menor medida, academicistas. El punto focal de la escultura, el rostro, ya nos adelanta grafismos propios en la producción de Antonio que lo hacen muy identificativo y que secundarán las siguientes piezas que veamos, los cuales son: una proporción de la cabeza alargada (sobre todo si las comparamos con las cabezas de su abuelo Salvador, que tienden a ser cuadradas y/o achatadas, más aún en su última etapa creativa), una construcción morfológica limpia, con contornos bien dibujados, donde destaca la forma de realizar los ojos, con los párpados superiores quebrados hacia el lagrimal que les otorgan a estos una forma trapezoidal muy característica y los párpados inferiores algo abultados; una boca pequeña, de labios bien delimitados y una nariz recta con la punta algo ensanchada desde su nacimiento en el puente. Por último, la barba tiene dibujada una excelente caída de mechones serpentinos que se desparrraman por el pecho y los hombros de forma ligeramente asimétrica, con las guedejas bien delineadas, propio del hacer neoclásico. En definitiva, nos encontramos con una pieza que aún tiene débitos estilísticos con lo practicado por sus predecesores, pero presenta los destellos propios de personalidad que se intensificarán en sucesivas obras los años siguientes.

El tipo iconográfico por excelencia que cultivará Antonio, al punto de que su producción religiosa actualmente existente sea casi en exclusiva este, será el de la Virgen dolorosa, en sus variantes de mirada declamatoria -hacia el cielo- e intimista -hacia el espectador o abajo-. Y esto es debido a que la burguesía de su época, en clara emulación de la antigua aristocracia, demandó tener imágenes religiosas

en sus aposentos, guardadas en urnas de madera y cristal que sacralizaban el lugar a la vez que prestigiaban a su propietario⁴². Asimismo, la devoción a la dolorosa fue fuerte y contundente desde el s. XVIII en la ciudad, lo cual explica que dicho tipo iconográfico sea el que tuviera más proyección, seguimiento y demanda frente a otros tipos conceptuales, como los de Cristo, los santos o, aún, la Virgen gloriosa –con el Niño Jesús en sus brazos–⁴³.

En el caso de Antonio, además, su clientela será generalmente la burguesía de alta alcurnia (y poder adquisitivo), imbuida de una intelectualidad erudita que comprenderá y demandará una estética más plenamente academicista que, incluso, tendrá en algunas piezas signos de una revisión historicista basada en las producciones del artista barroco de prestigio en la ciudad que, en el caso malagueño, se trataba de Pedro de Mena⁴⁴ –igual que en otras ciudades se reivindicará durante este siglo con la corriente historicista a artistas como Murillo (en Sevilla) o Gregorio Fernández (en Castilla)– frente a la estética barroca de raigambre castiza que seguirán ejerciendo sus compañeros en el oficio y, por ende, la competencia –caso de la familia Gutiérrez Toro-Jimena– incluidos los propios seguidores de Antonio, muchos de los cuales serían alumnos de él en la escuela de San Telmo –caso de autores como Antonio Marín Sánchez–, quienes serán generalmente escogidos más por la burguesía media, incluso por la Iglesia, aún apegada a estéticas más tradicionales. En parte, pues, tanto ese perfil de su clientela como su papel de representante de la Academia –como catedrático de modelado de la misma–, además de su formación durante su juventud en la Academia de San Fernando de Madrid –alejado del ambiente más tradicional de su obrador familiar–, explican la estética más plenamente academicista de su obra en este tipo iconográfico de la dolorosa –y que ya adelantaba el visto San Francisco de Paula– en comparación a la de sus antecesores –Salvador y Rafael–, sus competidores y seguidores.

Además de las tres dolorosas documentadas ya dichas –Virgen del Socorro (1858), Virgen de la Soledad (1867) y Dolorosa particular (1856), tenemos las siguientes autógrafas y fechadas: una en la parroquia de Ntra. Sra. del Carmen en

42 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera... op. cit.*, p. 292.

43 De hecho, este fenómeno lo refrenda una pequeña noticia que hemos localizado, donde, narrando la festividad de dicha devoción en Málaga dice: “hay que advertir que en esta ciudad hay también una particular devoción a la Virgen de los Dolores, y era de ver ayer de mañana la multitud de personas que se agolpaban a los puestos de flores para comprarlas y adornar con ellas en las casas particulares los altares que en infinitas se ponen con efigies o cuadros de la expresada imagen” (AMACPM, *El Avisador Malagueño*, 15 de marzo de 1856, p. 3).

44 SAURET GUERRERO, T., “El revival Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX”, en MORALES FOLGUERAS, J. M. (coord.), *Pedro de Mena y su época, simposio nacional*, Málaga, gráficas Urania, 1989, pp. 107-108.

Benalmádena Costa, firmada en 1862⁴⁵ (madera), tres en sendas colecciones particulares, firmadas en 1865 (terracota), 1875 (madera) y 1878 (madera) y una última de tamaño natural y busto (madera) perteneciente a la Hermandad del Santo Sepulcro de Málaga por donación reciente, la cual tiene en su base escrita una oración firmada “León/ Año del 1880”, todo a lápiz⁴⁶ (Fig. 3). Todas ellas poseen sus encarnaduras originales bien conservadas, sin duda por ser imágenes de urna, y presentan las firmas en las caderas, a excepción de la de 1865, que la tiene en la nuca y la de 1867, que la tiene tallada en el lateral izquierdo del manto alrededor de la cabeza.

Como se puede observar, hay dos modelos de mujer principalmente: una de rasgos más aniñados, volúmenes más redondeados, proporción de la cabeza tendente al cuadrado (aunque igualmente algo alargada con respecto al modelo de su abuelo Salvador) y mandíbula inferior rotunda, cuadrada y con un mentón ciertamente destacable (las de 1856, 1862, 1867 y 1875). La otra modelo presenta unas proporciones evidentemente más alargadas, pómulos marcados, foramen supraorbital algo más destacable y nariz ligeramente aguileña (las de 1858, 1865, 1878 y 1880). La utilización de ambos modelos a lo largo de su vida (también, por supuesto, en las que seguidamente le atribuiremos) nos indica que Antonio tuvo que tener dos mujeres conocidas que le sirvieran a tal efecto (¿tal vez su hermana Magdalena para el primer tipo y su mujer Josefa para el segundo?), aunque dichos modelos serían, igualmente, reelaborados desde el modelo tradicional del obrador, heredados de su abuelo Salvador y su padre Rafael. En cualquier caso, en todas ellas se repiten una serie de grafismos, ya comentados en el caso del *San Francisco de Paula* de 1855, que son identitarios de Antonio y que, a la postre, permiten diferenciar bien su obra con respecto a la de sus familiares, a saber: forma trapezoidal de los ojos, con los párpados inferiores algo abultados, boca pequeña de labios carnosos muy bien dibujados que muestra la dentadura superior y parcialmente la lengua cuando la tiene abierta; los músculos esternocleidomastoideos rotundos en un cuello igualmente alargado y una cabellera bien dibujada, de mechones de caída serpentiforme que, si bien es característica común de la familia, en el caso de Antonio suele realizarla de forma más abocetada,

45 Siendo de vestir originalmente, se le colocaron telas encoladas en su restauración, la cual llevó a cabo José Manuel Cosano Cejas en 2009, por orden del párroco del momento, tapando con ello la firma que tiene, aunque está documentada fotográficamente. Agradecemos desde aquí a D. José Manuel Cordobés Delgado toda la información aportada sobre esta imagen, así como al restaurador, ya nombrado, las fotografías del proceso.

46 La misma dice así: “Azucena del valle inmaculada/ Virgen santa, purísima María/ entre todas las vírgenes amada/ Madre de Dios encanto y alegría. / A ti te canto, Virgen adorada/ repártenos tu amor y tu [...] intercede con tu hijo tan amado/ a fin de que nos salve del pecado”. Es interesante por cuanto nos permite conocer la verdadera firma caligráfica del escultor, además de su letra y de denotar que la imagen quizás le perteneciera o fuera destinada a alguien muy cercano a su persona, habida cuenta de lo íntimo del texto en un sitio no visible de la imagen.

tanto porque el dibujo de las guedejas frecuentemente es más estático y comedido en su caída (a diferencia de Salvador, que suele presentar guedejas muy ondulantes que, incluso, se retraen sobre sí mismas y se entrelazan) como por el propio detallismo de las mismas, donde no se preocupa tanto en tallar numerosas líneas de pelo –algo de regusto neoclásico que sí ejerce su abuelo y su padre– sino en presentar unos volúmenes contundentes de cariz pictórico –es decir, le preocupa más la forma que el detalle al respecto-⁴⁷.



Fig. 3: Antonio Gutiérrez de León, a) *Dolorosa*, b) *Virgen del Socorro*, c) *Dolorosa*, d) *Dolorosa*, e) *Virgen de la Soledad*, f) *Dolorosa*, g) *Dolorosa*, h) *Dolorosa*; 1856, 1858, 1862, 1865, 1875, 1878 y 1880; colección de Carlos Moreno Porras, parroquia de San Felipe Neri de Málaga, parroquia de Ntra. Del Carmen de Benalmádena Costa, colección particular, Casa Hermandad de la Soledad de San Pablo de Málaga, colección particular, colección de José Luis Quesada Mejías y Casa Hermandad del Santo Sepulcro de Málaga. Foto: el autor, Francisco Navarro y José Manuel Cosano Cejas.

⁴⁷ A nuestro parecer, la construcción de la zona orbital, la proporción alargada de la cabeza y la forma de dibujar y tallar las cabelleras son las tres características más propias y diferenciadoras en Antonio con respecto a su abuelo Salvador. Además, por supuesto, la estética academicista es mucho más palpable en sus creaciones que en la de sus familiares precursores, todavía herederos plenos del barroco clasicista.

Por supuesto, como obras plenamente embebidas en los postulados academicistas son técnicamente exquisitas y depuradas en su formalidad y acabados, pero se muestran poco convincentes en lo sentimental, con expresiones alejadas y frías que no terminan de seducir por cuanto retratan un cliché —el del dolor y abatimiento—. No obstante, sí debemos advertir cierto intento de Antonio por crear una comunicación directa con el espectador que, en algunas de sus creaciones, está más conseguida.



Fig. 4: Antonio Gutiérrez de León (atrib.), a) *Virgen de las Lágrimas*, b) *Virgen de la Soledad*, c) *Dolorosa*, d) *Dolorosa*, e) *Dolorosa*, f) *Dolorosa*, g) *Virgen del Desconsuelo*, h) *Virgen de las Penas*; 1856-1891; colección particular, iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga, catedral de Málaga, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, parroquia del Stmo. Corpus Christi de Málaga, colección particular, colección particular y parroquia de Santa María la Coronada de San Roque. Foto: el autor.

Como estas piezas, localizamos en sendas colecciones particulares y en algunos templos, dolorosas de vestir, de busto o completas, que se pueden atribuir fehacientemente a la mano de Antonio, por cuanto se adhieren técnica, formal y estéticamente a las imágenes documentadas vistas, adscribiéndose, igualmente, a los dos modelos femeninos comentados. Así tenemos: una

pequeña dolorosa en terracota de busto, advocada como de las *Lágrimas* en colección particular en Ceuta y que se parece enormemente a la dolorosa autógrafa fechada en 1856, ya vista; a la académica *Virgen de la Soledad* venerada en una urna en la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga⁴⁸, otra *Dolorosa* de tamaño natural en una urna presente en la capilla de Santa Bárbara de la catedral de Málaga⁴⁹, muy parecida esta a la firmada en 1862 de Benalmádena; una pequeña *Dolorosa* de cuerpo entero en el Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid; otra pequeñísima *Dolorosa* que se sitúa a los pies de un crucificado, guardados ambos en una urna en la parroquia del Stmo. Corpus Christi de Pedregalejo de Málaga y otra de tamaño natural y de busto en una colección particular. Terminamos la relación con tres dolorosas más: una advocada como *Desconsuelo* y en colección particular⁵⁰, la *Virgen de las Penas*, titular de la Hermandad de la Veracruz de San Roque (Cádiz) -siendo ambas muy parecidas entre sí y con la dolorosa firmada en 1880- (Fig. 4) y una última, prácticamente una miniatura (mide unos 30 cm) de medio busto de talla completa que, como la *Virgen de la Soledad* de 1867, puede entenderse como un ejemplo de historicismo academicista tomando como referencia al escultor barroco por excelencia en Málaga: Pedro de Mena (Fig. 5). La misma es muy parecida a la *Virgen del Socorro* de la Archicofradía de la Sangre, por lo que quizás fuera realizada entre 1858 y 1860.

48 Ya atribuida por Gorgoglione Retana, *op. cit.*, pp. 68-69.

49 Ya atribuida por PALOMO CRUZ, A. J., *La catedral de Málaga*, Málaga, Almuzara, 2020, pp. 158-159.

50 La misma había sido atribuida por Flores Matute a Salvador Gutiérrez de León ("La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León... *op. cit.*, p. 169). A vista de las imágenes de Antonio que aquí presentamos, incluida la que se encuentra firmada en 1880, muy parecida a esta, nosotros la adscribimos a la producción de este último.



Fig. 5 Antonio Gutiérrez de León (atrib.), *Dolorosa*, 1858-1860, colección particular.
Foto: Luis Manuel Gómez Pozo.



Fig. 6: Antonio Gutiérrez de León (atrib.), *Virgen gloriosa*, 1850-1880, colección particular.
Foto: el autor.

Tras la gran cantidad de dolorosas presentadas⁵¹, una última imagen de la Virgen localizamos en una colección particular, la cual le atribuimos a Antonio, pero en este caso, es interesante de reseñar por su excepcionalidad iconográfica dentro de la producción de este escultor, ya que es una imagen de gloria, de pequeño tamaño y realizada en madera -si bien, documentalmente teníamos constancia de la realización de imágenes marianas de estos tipos iconográficos gloriosos: recuérdese, por ejemplo, la *Virgen de los Ángeles* que presentó en una exposición del Liceo de Málaga en 1874-. Llamativo resulta el cómo parece que se aprovechó un busto, quizás previamente realizado (nótese los casetones en la cintura, huellas de haber estado erguida sobre los cuatro palos de un candelero), incorporándole, de una forma un poco rudimentaria, dos piernas con la anatomía simulada para otorgarle cierto *contrapposto* y verismo a la figura (fig. 6).



Fig. 7: Antonio Gutiérrez de León, *Cristo Muerto*, 1889, colección particular. Foto: el autor.

⁵¹ Tenemos constancia de dos más, pero por desgracia no hemos conseguido contactar con sus propietarios, desconociendo cual es su situación ahora mismo. Una de ellas salió publicada en una desaparecida revista sevillana llamada *El Catálogo Cofrade*, en un artículo titulado “Un camarín sevillano dedicado a la Virgen de los Dolores” y firmado por Fermina Crespo. En el mismo se explica que dicha imagen perteneció a los malagueños marqueses de Premio Real. La otra es la conocida como *Virgen de los Ángeles*, propiedad del conocido artista Ángel Garó, que llegó a estar expuesta en una capilla callejera en su domicilio frente al teatro Cervantes de Málaga. Ambas se muestran muy parecidas a la *Virgen del Socorro* de la Archicofradía de la Sangre, fechada en 1858, si bien la de los *Ángeles* se encuentra mirando al cielo (y también en un estado precario de conservación, con repintes evidentes).

Por último, finalizamos esta relación de nuevas obras con la presentación de tres imágenes cristíferas, igualmente inéditas y de gran interés por cuanto no se le conocían obras de este personaje a Antonio. Para empezar, tenemos un busto en altorrelieve de *Cristo muerto*, realizado en terracota policromada, presente en una colección particular y que se encuentra autógrafo en el hombro derecho con la fecha: “A. G. de León 1889” (Fig. 7). En este caso, parece un retrato del natural levemente idealizado, ya que la pieza no presenta apenas los grafismos propios de la familia León, siendo más un ejercicio técnico que quizás, incluso, sirviera de modelo para sus clases en la escuela de San Telmo.



Fig. 8: Antonio Gutiérrez de León (atrib.), *Cristo atado a la columna*, 1860-1880, Museo carmelita conventual del Santo Ángel, Sevilla. Foto: el autor.

Por otro lado, en el Museo carmelita conventual del Santo Ángel de Sevilla, encontramos una pequeña terracota policromada de un *Cristo atado a la columna*⁵² (fig. 8) que puede atribuirse, sin ambages, a la labor de Antonio, teniendo en cuenta los característicos grafismos que presenta. El mismo bebe, tipológicamente, de una de las grandes devociones de Málaga en la época: el Santo Cristo de la Salud, patrón de dicha ciudad, si bien lo toma como referencia, no como copia servil, realizando un parecido *contrapposto* que el de la manierista imagen devocional, pero a la inversa. Igualmente, y a su vez, esta pieza secunda la forma de trabajar la anatomía y los paños de sus familiares - su abuelo Salvador y su padre Rafael-, con lo cual, cabe la posibilidad de que

⁵² Nuestro agradecimiento desde aquí al padre fray Juan Dobado Fernández O.C.D, prior del convento sevillano y director del referido museo, por todas las facilidades otorgadas a la hora de poder estudiar y fotografiar detenida y debidamente esta escultura.

esta imagen fuera producto de un molde heredado previo, si bien Antonio luego personalizaría la pieza, como puede comprobarse, sobre todo, en la testa y el rostro. La policromía, asimismo, es herencia directa de la que aplicaba su abuelo Salvador en las diversas esculturas de Cristo que realizó a lo largo de su vida, caracterizada por una piel muy blanquecina con numerosas veladuras amoratadas, donde destaca el pómulo izquierdo duramente golpeado.



Fig. 9: Antonio Gutiérrez de León (atrib.) y Pedro de Mena y Medrano, Comparativa entre el *Crucificado expirante* y el *Cristo de la Buena Muerte*, ca. 1883 y ca. 1660, parroquia de la Inmaculada Concepción y parroquia de Santo Domingo y San Carlos, Dúrcal y Málaga. Foto: el autor y Archivo de David Varea.

Finalmente, en posesión de la hermandad de Jesús Nazareno de Dúrcal (Granada) localizamos un pequeño *Crucificado expirante* tallado en madera y policromado que la referida cofradía adquirió de un particular malagueño. Si bien sigue un modelo de su abuelo Salvador –pensamos, por ejemplo, en el *Cristo de la Expiración* de Priego (Córdoba)- tanto la cabeza -con la particular forma de realizar los ojos trapezoidales- como la anatomía del cuerpo, que se aleja totalmente de la habitual en Salvador –en su caso: más ruda, con un torso potente cuyo arco costal destaca sobremanera y donde el paño de pureza tiene

un característico dibujo que siempre repite, en el cual los volúmenes se encuentran realizados con forma aristada- nos hacen atribuir con seguridad esta imagen a la labor de Antonio. Y es que la susodicha anatomía y su paño de pureza están claramente inspirados en la del redescubierto Cristo de la Buena Muerte de Pedro de Mena que el propio Antonio restaurara en 1883, si bien en este caso presenta la composición a la inversa del famoso crucificado (Fig. 9). En efecto, podemos comprobar como el modelado del torso se inspira anatómicamente en el referente de Mena, así como el modelado de las manos o el dibujo de la pureza, sujeta por un cordel que permite vislumbrar parte de la pierna derecha completamente. Hasta la encarnadura se aleja de lo practicado en imágenes cristíferas por su antecesor, Salvador -y seguramente por Antonio mismo: compárese todo lo dicho, con respecto al *Atado a la columna* presentado anteriormente-, para acercarse al concepto visto en el Cristo de la Buena Muerte pues, si mientras las policromías de dichas imágenes presentan más sangre, amoratados y las señales de los latigazos por todo el cuerpo en líneas pares, la encarnadura de este Crucificado expirante se encuentra prácticamente limpia de sangre y morados. Ante esto, concluimos que esta pequeña escultura tuvo que ser realizada en el mismo año de 1883 o poco después, tras la oportunidad que le supuso a Antonio poder estudiar e interiorizar el crucificado de Mena que, por lo demás, se convirtió rápidamente en todo un símbolo en la ciudad.

Debemos terminar toda esta relación de obras de Antonio con las que refiere su hijo en una carta enviada a Narciso Díaz de Escovar, las cuales están desgraciadamente desaparecidas, pero reflejan bien el trabajo que el escultor realizó también para instituciones eclesiásticas de la ciudad y la provincia y no únicamente particulares. En la susodicha misiva, Rafael asegura que Antonio: “[...] trabajó mucho para innumerables particulares, pueblos y cofradías de Málaga. Recuerdo los arcángeles de San Agustín y otras (obras) en San Juan y la Merced”⁵³. Los arcángeles seguramente fueran lampararios mientras que las obras de él en la Merced bien pueden ser la comentada *Virgen del Socorro* que regaló a la Archicofradía de la Sangre en 1858 y una *María Magdalena* y *San Juan Evangelista* destinados a acompañarla en el templo y el trono, realizados en 1879 y 1880 respectivamente⁵⁴ (fig. 10). De las obras que hubieron de

53 AMACPM, *Carta de Rafael Gutiérrez de León...*, Caja s/n-Orden 168(34). Temboury también asevera, en una nota sobre las pérdidas sufridas en la iglesia de San Agustín y su valor aproximado, que entre las mismas había “obras de Gutiérrez de León” (Archivo Temboury, “iglesia de San Agustín”, nota mecanografiada, s/n).

54 La imagen de la Magdalena fue un regalo del hermano Manuel García Guerbos “que a sus expensas la había hecho tallar al citado Gutiérrez de León y según consta en Acta de Cabildo de 3 de septiembre de 1879 la había donado con el objeto de completar el grupo con las efigies de la Hermandad”. Esto es porque, previamente, ya existía un San Juan Evangelista en la susodicha entidad,

exhibirse en San Juan, nada sabemos, pues apenas quedaron testimonios gráficos de las obras que allí se veneraban tras su destrucción en 1831 y, ciertamente, de las que existen dichos testimonios, no encontramos imágenes que pudieran ser adscritas, si no a Antonio, sí a su familia.



Fig. 10: Antonio Gutiérrez de León, Grupo escultórico del Cristo de la Sangre (mayormente desaparecido): *Virgen del Socorro*, *Santa María Magdalena* y *San Juan Evangelista*, 1858, 1879 y 1880, iglesia conventual de la Merced (desaparecida). Foto: Archivo de la Archicofradía de la Sangre de Málaga.

realizado en 1818, que sería sustituido por el de Antonio en 1880 (SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera...* op. cit., p. 214).

4. CONCLUSIONES

En este estudio hemos podido construir una biografía más o menos completa de Antonio Gutiérrez de León, que siendo paradójicamente el escultor de la saga más conocido por el público general –debido a sus creaciones religiosas de carácter procesional–, a la vez era el más desconocido biográficamente hablando, en parte debido a que fue el único de su familia que Andrés Llordén no referenció en su importante libro *Escultores y entalladores malagueños*. Así, hemos determinado la fecha de su nacimiento, de su matrimonio y el de sus hijos, de los cuales las dos mujeres (Araceli y Dolores) eran totalmente desconocidas. De paso, también hemos podido establecer la fecha correcta del fallecimiento de su padre Rafael. Igualmente hemos podido cerciorarnos de que mantuvo la tradición familiar de ser feligrés de la parroquia de los Mártires y conocer que tuvo al menos dos residencias: en calle San Telmo y en Calle (o Plaza) San Francisco.

En cuanto a su producción conservada, era muy desconocida, pues al margen de las obras procesionales que se encontraban documentadas o se le atribuían, muchas de las piezas que aquí presentamos por primera vez se localizan en sendas colecciones particulares o en iglesias y/o museos de fuera de Málaga capital. Debido a un intenso y largo estudio de campo hemos podido localizar hasta siete obras documentadas inéditas, conservadas y fechadas en distintos años que se añaden a las tres dolorosas documentadas –e igualmente conservadas– que ya se conocían. Gracias a tener una visión global de la producción segura y cierta de Antonio, hemos podido atribuir con certeza otras tantas imágenes igualmente inéditas, mayormente dolorosas, pero también una Virgen de gloria, un Cristo atado a la columna y un interesante crucificado que bebe de la corriente historicista menoide que el propio Antonio cultivaría en algunas ocasiones. Con esta gran cantidad de obras seguras tenemos no solo una visión más completa de su particular poética, sino que hemos podido comprobar la repetición de una serie de grafismos propios en el hacer de Antonio que permite diferenciar de mejor forma su obra de la de sus predecesores: su abuelo Salvador y su padre Rafael.

Ha servido, pues, este estudio, para delimitar más fehaciente y cercanamente la personalidad artística de Antonio, sus particularidades estéticas y grafismos propios y una nada desdeñable producción que apuntala el reconocimiento social que tuvo en su momento, sabido hasta la fecha, pero no lo suficientemente acreditado debido a las poquísimas obras conservadas y documentadas que se le conocían. Esperamos, pues, que futuras investigaciones puedan acrecentar este primer estudio, tanto por descubrir nuevas piezas documentadas

como por matizar y/o aseverar con mayor certeza y seguridad ciertas atribuciones del obrador familiar que, en la actualidad, se encuentran en conflicto.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, *Catálogo de la exposición retrospectiva celebrada por el Liceo de Málaga en el mes de junio de 1874*, Málaga, imprenta de Rubio y Cano, 1874.
- AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, *Catálogo de la exposición artística, industrial y agrícola, inaugurada en 8 de septiembre de 1880*, Málaga, imprenta de Juan Giral Martí, 1880.
- CARVAJAL-HUÉ, J., *Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga*, Málaga, nº 31 y 32, año 3º, imprenta del Correo de Andalucía, 1863, pp. 97-128.
- DÍAZ DE ESCOVAR, N. y DÍAZ SERRANO, J., *Efemérides de Málaga y su provincia*, Málaga, imprenta de La Unión Mercantil, 1915.
- FLORES MATUTE, F. J., “Los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro. Nuevos datos y atribuciones”, *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 10, 2021, pp. 155-176. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v10i.13583>
- FLORES MATUTE, F. J., “La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)”, *De Arte*, nº 20, 2021, pp. 163-178. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v10i.13583>
- FLORES MATUTE, F. J., 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*, nº 11, 2022, pp. 98-122. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v11i.15079>
- GORGOGNONE RETANA, E., “Nuevas aportaciones a la producción religiosa de los Gutiérrez de León. Una dinastía de escultores en la Málaga del s. XIX”, *Revista Eviterna*, nº 16, 2024, pp. 57-73. DOI: <https://doi.org/10.24310/re.16.2024.19837>
- GUILLÉN ROBLES, F., *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, imprenta de Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar, 1874.
- LUQUE MARTÍN, C., *Crónica de las fiestas celebradas en la ciudad de Málaga, desde el 18 al 31 de agosto de 1887, con motivo del IV centenario de su gloriosa reconquista por los Reyes Católicos, D. Fernando y Dña. Isabel, y la adquisición de la milagrosa imagen de su patrona, la Santísima Virgen de la Victoria*, Málaga, tipografía de Poch y Creixell, 1888.

- LLORDÉN, A., *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960.
- MATEO AVILÉS, E., “El redescubrimiento de Mena en Málaga a fines del s. XIX”, en MORALES FOLGUERAS, J. M. (coord.), *Pedro de Mena y su época, simposio nacional*, Málaga, gráficas Urania, 1990, pp. 87-98.
- MORALES FOLGUERAS, J. M., “Antonio Gutiérrez de León y el Triunfo de la Inmaculada de la plaza de Capuchinos de Málaga”, *Boletín de Arte*, nº 46, 2024, pp. 179-184. DOI: <https://doi.org/10.24310/ba.46.2024.19225>
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*, Madrid, imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.
- PALOMO CRUZ, A. J., *La catedral de Málaga*, Málaga, Almuzara, 2020.
- PAZOS BERNAL, M. A., *La Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga en el siglo XIX*, Málaga, Ed. Bobastro, 1987.
- ROMER, *The Rhone, the Darro and the Guadalquivir. A summer ramble in 1842*, Londres, imprenta de Richard Bentley, 1843, vol. 1.
- ROMERO TORRES, J. L., *Los barros malagueños*, Málaga, Unicaja, 1993.
- ROMERO TORRES, J. L., *La escultura del Barroco*, Málaga, Prensa malagueña, 2011.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura, 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga*, Málaga, servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005.
- 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*, Málaga, Fundación Málaga, 2023.
- SAURET GUERRERO, T., “El revival Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX”, en MORALES FOLGUERAS, J. M. (coord.), *Pedro de Mena y su época, simposio nacional*, Málaga, gráficas Urania, 1989, pp. 99-121.

Francisco Jesús Flores Matute

Investigador independiente
<https://orcid.org/0000-0002-1667-6481>
fjfloresmatute@hotmail.com

