

LA PRODUCCIÓN RELIGIOSA DEL ESCULTOR MALAGUEÑO SALVADOR GUTIÉRREZ DE LEÓN (1777-1838) EN LA PROVINCIA DE CÁDIZ Y LA CIUDAD DE CEUTA

FRANCISCO JESÚS FLORES MATUTE
Universidad de Málaga

Fecha de recepción: 08/07/2022

Fecha de aceptación: 29/11/2022

Resumen

Se exponen en este estudio una serie de esculturas y grupos escultóricos de carácter religioso localizados en la actual provincia de Cádiz y la ciudad de Ceuta que, por sus características formales, son adscribibles a la labor del escultor Salvador Gutiérrez de León, constituyendo una ampliación de su poco conocido catálogo. Asimismo, se analizan las características técnicas, estéticas y formales de dicho autor para mejor comprensión de su poética personal y su aplicación en el corpus artístico del susodicho.

Palabras clave

Escultura sacra; Salvador Gutiérrez de León; siglo XVIII; siglo XIX; Cádiz; Campo de Gibraltar; Jerez de la Frontera; Ceuta; Barroco; Neoclasicismo.

THE RELIGIOUS PRODUCTION OF THE MALAGA SCULPTOR SALVADOR GUTIÉRREZ DE LEÓN (1777-1838) IN THE PROVINCE OF CADIZ AND CEUTA CITY

Abstract

In this study, a series of sculptures and sculptural groups of a religious nature located in the current province of Cádiz and the city of Ceuta are exhibited which, due to their formal characteristics, can be attributed to the work of the sculptor Salvador Gutiérrez de León, constituting an extension of its little-known catalogue. Likewise, the technical, aesthetic and formal characteristics of said author are analyzed for a better understanding of his personal poetics and his application in the aforementioned artistic corpus.

Keywords

Sacred sculpture; Salvador Gutierrez de Leon; 18th century; 19th century; Cadiz; Gibraltar Countryside; Jerez de la Frontera; Ceuta; Baroque; Neoclassicism.



Introducción

La figura del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León ha sido verdaderamente esquiva para la historiografía especializada, aún cuando su nombre era conocido y valorado en cierto modo de forma justa gracias a las escasas obras que se le conocían y conservan en la actualidad en la ciudad que lo vio nacer –Málaga-, amén de los datos biográficos que aportara el agustino Andrés Llordén en su obra *Escultores y entalladores malagueños*¹, publicada en 1960. Sin embargo, en parte debido a que la capital costasoleña sufrió numerosos reveses que afectaron críticamente al arte sacro –desamortizaciones, invasión napoleónica y, sobre todo, las quemas de iglesias y conventos de 1931 y 1936- y en parte a cierta desafección que la crítica especializada ha mostrado con los escultores malagueños del XIX, más allá de interesarse por las conocidas terracotas pintoresquistas que precisamente algunos de ellos realizaban -siendo el mejor considerado, sino el *quasi* inventor del género en Málaga el propio Salvador que aquí referimos- el estudio, localización y catalogación de su obra se había tornado un asunto de difícil solución y continuidad hasta hace poco, en las que nuevas investigaciones realizadas en este siglo han ido localizando y desgranando obras religiosas inéditas de Salvador Gutiérrez de León al punto de establecer un interesante catálogo mínimo y unas características técnicas y estéticas propias², es decir: entender su poética personal y diferenciarla de la de sus descendientes. Y es que, efectivamente, la de los Gutiérrez de León fue una conocida saga de escultores malagueños de gran consideración entre sus conciudadanos y más allá pero, sin embargo, por el referido cierto abandono que sufrieron sus figuras a la hora de estudiarlas más detenidamente y localizar nuevas obras, las que se conservaban eran continuamente intercambiadas de autoría o, simplemente, generalizadas, pareciendo que la poética artística de Salvador era exactamente igual que la de su hijo Rafael o su nieto Antonio. Y aunque por supuesto que todos ellos, por provenir de una misma saga familiar y de un mismo taller, compartieron características estéticas, técnicas y formales comunes, no es menos cierto que también habían de mostrar sus propias personalidades y poéticas, exactamente igual que las que mostraron otros escultores de saga (en Málaga y provincia, por ejemplo, los Márquez –Diego y su hijo Miguel- o los Asensio de la Cerda –Pedro, su hijo Vicente y el hermano del primero, Antonio-).

A las últimas contribuciones sobre la obra religiosa de Salvador venimos a añadir en este estudio nuevas posibles obras localizadas en las poblaciones que actualmente forman parte de la provincia de Cádiz y en la ciudad de Ceuta, que encajan extraordinariamente y en varios aspectos –como veremos- con los modos de hacer de este escultor y su rango temporal de actividad, lo cual resulta sumamente interesante, entre otras cosas para comprobar el propio conocimiento y demanda que dicho escultor levantó entre sus contemporáneos, consiguiendo irradiar su arte fuera de sus dominios naturales, es decir, Málaga, hasta llegar a convertirse en uno de los escultores –y con él su obrador- más importantes del primer tercio del s. XIX en Andalucía, junto a Juan de Astorga en Sevilla y Manuel González en Granada.

Aunque pudiera parecer extraño en un principio que comitentes gaditanos (y ceutíes) acudieran a Málaga para satisfacer sus encargos devocionales con objeto de poblar capillas familiares, iglesias o conventos de nueva construcción que se estaban realizando en sus respectivas localidades de origen a finales del s. XVIII y/o principios del s. XIX -teniendo en cuenta que, por tradición, los centros de producción más cercanos a ellos y los más demandados, sobre todo a partir del s. XVIII, fueron los gaditanos-genoveses y los sevillanos- bien es cierto señalar que las últimas investigaciones realizadas por la crítica especializada en estos primeros años del s. XXI han ido localizando obras documentadas (o,

¹ Llordén, 1960: 329-333.

² Aunque en algunos casos con menciones escasas o muy generalistas, Salvador Gutiérrez de León y su obra ha sido referida en: Melendreras Gimeno, 1990: 29-31; Romero Torres, 1993: 32-34; Patrón Sandoval/Espinosa de los Monteros, 2007: 72-77; Sánchez López, 2009: 55-57; Sánchez López, 2010: 128-160; Romero Torres, 2011: 129-131; González Torres, 2018: 59; Flores Matute, 2021: 163-178.

al menos, atribuibles con seguridad) realizadas por escultores malagueños para numerosas localidades gaditanas, lo cual demuestra que, ya desde el XVIII, tuvieron muy buena consideración ciertos obradores escultóricos malagueños al punto de traspasar ampliamente las fronteras naturales de su rango de acción en dicha provincia. Y esto explicaría y justificaría que, debido a la buena fama que en las referidas poblaciones gaditanas ya tuvieran ciertos escultores malagueños, se siguiera acudiendo a la capital costasoleña en busca de los talleres que podrían considerarse herederos de los más prestigiosos del XVIII, por cuanto mantenían, de algún modo, la estética y pautas estilísticas básicas marcadas por Pedro de Mena primeramente y más principalmente por Fernando Ortiz. De entre estos obradores de frontera entre siglos habría de destacar, por su calidad técnica y acabados exquisitos, sin duda –como veremos seguidamente más a fondo– el dirigido por el escultor aquí tratado: Salvador Gutiérrez de León, que, a la postre, podríamos considerar el heredero natural de Ortiz a vista de una potencial clientela por su referida calidad y su propio estilo, deudor de algún modo al del prestigioso escultor dieciochesco malagueño.

Así, por parte de los Asensio de la Cerda llegarán a la actual provincia gaditana imágenes como la *Virgen de los Dolores* de la hermandad de la Veracruz de Setenil –realizada por Vicente Asensio en 1775–; el *San Juan Nepomuceno* y el *San Juan evangelista* que se veneran en el santuario de los Remedios de Olvera, –realizados ambos por Antonio Asensio en 1771–, la *Virgen de la Soledad* que se venera en la iglesia de San Antonio de Cádiz³; el *Crucificado* que se venera en la parroquia de San Pedro apóstol de Benaocaz –realizado por Antonio Asensio en 1766–⁴ y el *Nazareno* que se venera en el Santuario de la Virgen de Regla de Chipiona –realizado por Antonio Asensio en el tercer cuarto del s. XVIII–⁵.

Por otro lado, a Fernando Ortiz le fueron asignadas o localizadas varias obras en Tarifa y Jerez de la Frontera. En la población campogibraltareña nos encontramos con las primeras obras que se conservan del escultor malagueño: un *San Juan evangelista* y una *Verónica*, ambos de vestir y pertenecientes a la Archicofradía de Jesús Nazareno –realizado en 1737 y entre 1737 y 1745 respectivamente–; un crucificado advocado como *Cristo de las Ánimas* –que se venera en la parroquia de San Mateo– y otra imagen de *San Juan evangelista* de vestir perteneciente a la Cofradía del Consuelo⁶. Mientras tanto, en Jerez se encuentran las esculturas que Ortiz realizó para culminar el tabernáculo y la capilla sacramental de la parroquia de San Miguel, las cuales se tratan de las *Alegorías de la Fe, la Esperanza y la Caridad* y dos *Angeles lampareros* que custodian e iluminan el aparato retablistico –siendo realizadas todas ellas entre 1769 y 1770–⁷.

Precisamente en estas dos localidades gaditanas es donde hemos localizado algunas obras que, creemos, deben ser adjudicadas justamente a la mano de nuestro escultor y esto podría justificarse en que quizás los respectivos mecenas de las susodichas poblaciones acudieran a Málaga, teniendo en cuenta las producciones escultóricas del pasado surgidas de dicho ámbito, como la del escultor Ortiz, y buscando, pues, un digno sucesor del arte de estos, por cuanto fuera un autor de contrastada calidad y de obras aparentes, adecuadas al anquilosado gusto por el barroco castizo que estos comitentes habrían de mostrar, aún a estas alturas del tiempo, y el cual lo encontraron, como decimos, en Salvador, si bien este demostrará finalmente ser un autor versátil que batalla en una continua indecisión estética entre el referido barroco castizo y un neoclasicismo tendente a lo academicista, mostrando un interés en desligarse de sus referentes más cercanos en el tiempo y perpetuados en la memoria de muchos, es decir, Fernando Ortiz y José de Medina.

En Tarifa mismamente ya fue localizada la que puede considerarse, hasta la presente, la primera obra de Salvador Gutiérrez de León: la *Virgen de la Amargura*, la cual fuera realizada

³ Sánchez López/Ramírez González, 2005-2006: 283-316.

⁴ Martínez Amores, Juan Carlos (2020): “Una posible obra del escultor Antonio Asensio de la Cerda en Umbrete”. En: <https://www.lahornacina.com/articulossevilla35.htm> [consultado: 19 mayo 2022].

⁵ Moreno Arana, 2021: 272-274.

⁶ Patrón Sandoval/Espinosa de los Monteros Sánchez, 2005-2006: 805-820.

⁷ Pomar Rodil, 2003: 36-46.

presumiblemente entre 1797 y 1798⁸. Y aún en otras localidades cercanas, como San Roque o La Línea de la Concepción se han encontrado muy recientemente obras atribuidas a dicho escultor⁹. No obstante, un recorrido más a fondo por lo que actualmente conforma la provincia gaditana, y concretando aún más, por la comarca del Campo de Gibraltar, nos ha descubierto una serie de obras que permanecían inéditas o erróneamente adjudicadas a otros escultores que, por sus características formales y técnicas son, muy seguramente, obra del escultor malagueño, lo cual viene a incidir, aún más, en la enorme consideración de la que hubo de gozar Salvador entre sus contemporáneos, algo que ya se dejaba vislumbrar en anteriores estudios, ya referidos.

Así, seguidamente y por mor a una mejor organización de este estudio, desgranaremos las nuevas piezas localizadas por poblaciones, obviando en dichos epígrafes las que ya fueran estudiadas y/o localizadas por la historiografía en el pasado¹⁰.

Tarifa

En esta población hemos localizado el grupo escultórico de la *Sagrada Familia* y el de la *Virgen del Carmen con las ánimas benditas del Purgatorio*, siendo ambas veneradas en la iglesia de San Francisco de Tarifa, y la escultura de *San Bartolomé* en su martirio, que se venera en lo que actualmente es la capilla de la Inmaculada de la residencia de mayores “San José” de dicha localidad. Todas ellas son, en general, de una calidad artística evidente y presentan todos los estilemas formales, técnicos y estéticos propios de la labor de Salvador Gutiérrez de León. Además, los dos grupos escultóricos mencionados podrían considerarse de sus primeras obras realizadas que se han conservado hasta la actualidad, junto a la ya referida anteriormente *Virgen de la Amargura*, por lo que constituirían unos ejemplos muy interesantes dentro de su corpus artístico para comprender mejor su discurrir profesional y estético.

El conjunto escultórico de la *Sagrada Familia* (Fig. 1), conformado por las tres trinitades (Dios Padre, Espíritu Santo y Cristo; este custodiado por San José y la Virgen María y, a su vez, esta por sus padres, Santa Ana y San Joaquín) fue atribuido en el pasado al escultor Alonso Martínez¹¹ y más recientemente al



Fig. 1. Salvador Gutiérrez de León (atrib.), *Sagrada Familia*, 1797, parroquia de San Francisco, Tarifa. Foto: Juan Antonio Patrón Sandoval.

⁸ Patrón Sandoval/Espinosa de los Monteros Sánchez, 2007: 72-77; Sánchez López, 2009: 56. El investigador Patrón Sandoval nos refiere también el siguiente dato, no aparecido antes en su artículo: en el testamento de la tarifeña Josefa Salvo, del 11 de diciembre de 1798 ante Alonso Balongo y Quintero, la misma dispuso que quería “ser sepultada en la iglesia parroquial del Señor San Francisco delante del altar de Dolores”, por lo que se hace necesario que la imagen tuviera que estar más que realizada para dicha fecha, con el suficiente tiempo como para que adquiriera cierta devoción y esta persona deseara ser enterrada en dicha capilla y no en otra del templo. Quizás, pues, la *Virgen de la Amargura*, antes conocida como de los Dolores o, incluso de las Angustias de forma indistinta, tuvo que ser realizada a lo largo del año de 1797 –año en que se finalizó el templo que la alberga- o terminada a principios de 1798.

(Aprovechamos esta nota a pie para agradecer efusivamente al referido investigador, D. Juan Antonio Patrón Sandoval, su exquisita ayuda y colaboración a la hora de aportarnos nuevos datos inéditos y numerosas fotografías sobre las imágenes que en este estudio aparecen).

⁹ Flores Matute, 2021: 169 y 172-173.

¹⁰ A la sazón, básicamente, las referidas San Roque y La Línea de la Concepción, pertenecientes ambas a la comarca del Campo de Gibraltar.

¹¹ Bolufer Vicioso, 1999: 185-195.

escultor gaditano-genovés Jácome Vaccaro¹², si bien esta última asignación ya producía razonables dudas en algunos investigadores¹³. Por nuestra parte, comparando este grupo escultórico –y el de la *Virgen del Carmen* en el mismo templo, también asignado a Vaccaro, como veremos posteriormente- con algunas de las obras documentadas o atribuidas con seguridad al escultor ligur-jerezano¹⁴ podemos observar que, más allá de una preferencia estética más o menos coincidente entre el escultor malagueño y este último, por ser ambos autores casi contemporáneos, pocas coincidencias encontramos a nivel de proporciones, manera de realizar los volúmenes y, sobre todo, conformación de los rasgos formales más generales, con especial atención a los rostros y talla de las cabelleras, así como los detalles policromos –encarnaduras y motivos estofados-. Sin embargo, sí hallamos las suficientes coincidencias formales y técnicas en este conjunto escultórico como para entender que supone una creación salida de las manos de Salvador Gutiérrez de León, como veremos.

De este grupo escultórico podemos comenzar diciendo que hubo de ser realizado en torno a 1797, cuando el templo de San Francisco en el que se venera se terminó de construir y con él, el retablo que lo aloja en la cabecera de la nave de la epístola, costado por Joaquín Martínez y Herráiz, cosa que además también confirmarían las coronas de plata del Niño Jesús y la Virgen que se conservan, que presentan marcas de platero de El Puerto de Santa María de finales del XVIII¹⁵. Empero, consideramos que este conjunto sea, quizás, una de las obras primerizas de un, por otra parte y por lo que el propio grupo permite vislumbrar, jovencísimo pero suficientemente capacitado Salvador, cuando el escultor contaba con 20-21 años. Y es que se nos hace evidente que las imágenes todavía adolecen de una plasticidad depurada, con una conformación atemperada y, a veces, excesivamente blanda de los volúmenes, amén de una composición individual de las figuras y del conjunto escultórico en sí mismo encorsetada y casi hierática, con unas proporciones generales que denotan una mano en pleno proceso de aprendizaje, aunque en busca de una potencial madurez, ya que, con todo, es justo señalar también que las esculturas presentan un más que correcto modelado y composición.

Lo verdaderamente destacable de este conjunto es pues y ante todo –y sin desdeñar las virtudes plásticas que posee, al margen de las referidas carencias- la posibilidad de que fuera realizado por un joven escultor malagueño para una localidad que, en principio, se encontraba fuera de su ámbito local de influencia efectiva. Y aunque es una situación relativamente extraña, no es infrecuente dentro de la historia del arte y, más aún, en el historial artístico de la propia población, ya que el mismo Fernando Ortiz, por ejemplo, también realizó las obras tarifeñas que arriba referenciamos en torno a dicha edad¹⁶. Ciertamente este grupo, por el acabado de sus componentes escultóricos, denota una instrucción virtual y potencialmente sólida por parte de su autor, guiada por un maestro bien capacitado en su oficio y aunque se desconoce todavía de forma fehaciente donde habría de formarse Salvador de niño, existen dos posibilidades que, además, podrían haberse dado a la vez: por un lado, Romero Torres afirma que su padre, Antonio Gutiérrez de León, hubo de tener un taller de escultura en Málaga¹⁷. Por otro lado, el historiador Guillén Robles afirmaba

¹² Patrón Sandoval/Espinosa de los Monteros Sánchez, 2008: 17-27.

¹³ Moreno Arana, 2014: 191.

¹⁴ Al respecto: Moreno Arana, 2014: 180-190.

¹⁵ Patrón Sandoval/Espinosa de los Monteros Sánchez, 2008: 18.

¹⁶ Concretamente con 21 años, a la misma edad en la que contrajo matrimonio (Romero Torres, 2017: 149).

¹⁷ Romero Torres, 1993: 52; 2011: 130. Esta hipótesis viene dada por la descripción que un viajero inglés, John Carr, hace en su libro *Travels in Spain* del taller de Salvador Gutiérrez de León, donde explica que un tal Rodríguez –que Romero Torres identifica como su padre, Antonio, por una confusión fonética por parte del inglés de su apellido- fue el creador de lo que en Londres se conoce como *figuras de Málaga* y que en el momento de su visita a dicha ciudad, que se produjo en 1809, estaba al frente del taller su “sucesor y discípulo”, autor de las esculturas del trascoro de la catedral, el cual era Salvador. Ciertamente, si el padre

que Salvador fue discípulo del otro gran escultor malagueño del XVIII junto con Ortiz, José de Medina y Anaya¹⁸. Esto último lo vemos improbable, pues Medina se estableció y murió en Jaén en 1783 y desde que naciera Salvador en 1777, no habría tenido mucha ocasión de aprender de él. No obstante, quizás Guillén Robles no estuviera realmente muy desencaminado y se confundiera con Antonio de Medina, hijo del referido José de Medina y Anaya que sí estuvo trabajando con taller propio en Málaga en las dos últimas décadas del XVIII, realizando trabajos como el de las *Virtudes y Angeles* de las cajas de los órganos gemelos de la catedral –junto al granadino Juan de Salazar– u otros para conventos y hermandades¹⁹. Y es que, ciertamente, en la obra de Salvador percibimos ciertas influencias propias de la obra de José de Medina, por lo que es plausible que dichas influencias le vinieran a través de su aprendizaje, realmente, con su hijo Antonio en Málaga.

Desde el punto de vista formal, como decíamos al principio, el grupo presenta una serie de características que son propias en la particular poética y labor técnica de Salvador Gutiérrez de León, acrecentándose dicho argumento si, sobre todo, comparamos las imágenes masculinas del susodicho con la escultura de *Santo Toribio de Liébana* (Fig. 2), que se venera en una de las capillas laterales del trascoro de la catedral de Málaga y que fuera realizado por Salvador entre 1805 y 1806, por encargo del obispo José Vicente Lamadriz²⁰ - entre otros grupos escultóricos del dicho templo- o con el *Nazareno de los Pasos* de Churriana (Málaga), realizado también en los primeros años del XIX²¹.



Fig. 2. Salvador Gutiérrez de León, comparativa de rostros de *San Joaquín* (atrib.), *Santo Toribio de Liébana* y *San José* (atrib.), 1796-1797 y 1805-1806, parroquia de San Francisco de Tarifa y catedral de Málaga. Foto: Francisco Jesús Flores Matute y Juan Antonio Patrón Sandoval.

En efecto, si comparamos las imágenes de *San Joaquín* y *San José* con el referido *Santo Toribio*, observamos muchos de los estilemas plásticos y formales típicos en la producción de Salvador y que, con el tiempo, irá afinando y perfeccionando: proporción de la cara algo ancha, nariz y boca igualmente ancha, normalmente entreabierta, mostrando la dentadura²²;

de Salvador era escultor con taller propio, eso explicaría la solvencia técnica que tendría siendo tan joven. Es más, quizás este grupo escultórico de la *Sagrada Familia* podría haberse realizado con la ayuda paterna.

¹⁸ Guillén Robles, 1874: 663.

¹⁹ Llordén, 1960: 334-336.

²⁰ Romero Torres, 2011: 130.

²¹ Flores Matute, 2021: 172.

²² Sobre todo en sus obras primerizas, la boca no se encontrará ahuecada, aunque localizaremos excepciones, como por ejemplo, el mismo *Santo Toribio de Liébana* que aquí comentamos.

pómulos bien definidos, ojos almendrados y grandes, con cierta tendencia a la propulsión de los globos oculares hacia delante de sus órbitas –exoftalmia- (siendo este un defecto físico-técnico que corregirá paulatinamente en obras posteriores), con pliegues en los párpados superiores. Las cejas se dibujan en arco y apuntando al entrecejo de forma tal que se forman pliegues expresivos que denotan fuerza y nobleza, sobre todo en las imágenes hagiográficas de cierta edad. En cuanto a los cabellos, los peinados y distribución de los mismos son distintos, aunque a la hora de detallar los mechones siempre lo hará de forma fina y detallista, mediante estrías. Empero, en las imágenes del grupo escultórico tarifeño, esto aún no se hace tan evidente pues, como decimos, el mismo habría de ser una obra de juventud del artista y todavía no había alcanzado su madurez técnica plena. Eso sí, ya demuestra aquí, como lo hará en sus sucesivas esculturas de todo tipo y temática, la gran versatilidad a la hora de individualizar los personajes a través, precisamente, de los peinados. Y es que Salvador, como dijimos, será el creador por antonomasia de los conocidos como barros malagueños de corte costumbrista o pintoresco, por lo que sus conocimientos a la hora de aplicar la realidad cotidiana en dichas obras también las ejercerá sobre su producción religiosa desde muy temprano y por eso encontraremos distintas formas de distribuir los cabellos y peinados cuando realiza grupos escultóricos donde podrían repetirse en exceso ciertas facciones por la dulcificación deliberada de sus rasgos, como, por ejemplo, cuando realiza cohortes angelicales sobre las que se sustentan sus santos, teniendo cada ángel parecidas caras pero distintos desarrollos de sus cabellos.

La ejecución de las figuras femeninas (*Santa Ana* y la *Virgen*), por su parte, también es similar a las de las masculinas y se pueden comparar entre sí (sobre todo la *Santa Ana* con su esposo, *San Joaquín*). En el caso de la *Virgen*, su rostro se asemeja al de otras imágenes posteriores de su misma representación, como es la *Virgen del Rosario* de Churriana (Málaga), de 1814 o, más cercanamente tanto geográfica como temporalmente, la *Virgen de la Amargura* tarifeña, de su mismo templo de San Francisco, si bien los volúmenes no están tan bien definidos como en estas y otras esculturas femeninas posteriores de Salvador, presentando un óvalo facial muy redondeado y una expresión facial poco afortunada. Además, ambas figuras se perciben, ciertamente, masculinizadas, presentando los cuellos tubulares con su respectivo hoyuelo en la base de los mismos típicos en el canon formal del escultor malagueño, pero algo más robustos. En cualquier caso, lo interesante de estas imágenes femeninas es que se muestran deudoras de unos cánones neoclásicos con cierto gusto academicista que, en sí mismo, constituyen una singularidad dentro de la producción mariana conocida de Salvador, ya que en estas manifestará frecuentemente con más fuerza su adhesión a postulados barrocos de corte castizo, seguramente por petición y gusto de su clientela (generalmente hermandades y otras instituciones eclesiales).

Finalmente, en relación a la policromía y los estofados del conjunto escultórico, de nuevo es la habitual en la producción de Salvador. Así pues, las encarnaduras –a pesar de la suciedad acumulada- son claras, casi nacaradas, con frescores rojizos marcados en los pómulos sobre todo. Los labios también suelen ser de un rojo vívido y las cejas se pintan a pincel, con trazo oblicuo sobre una base de color más clara que con respecto al tono de las cabelleras (y barbas). Esto provoca que, en una visión general de las esculturas, las cejas se perciban más rubiáceas con respecto al tono de sus cabelleras, más oscuras, siendo esta una característica muy icónica del escultor malagueño, al repetirse en prácticamente todas las imágenes de carácter religioso que realiza, sobre todo si se trata de esculturas de la Virgen o infantiles como ángeles y el Niño Jesús.

En cuanto a los estofados, estos presentan unos dibujos de hojarasca puntiagudas²³ muy característicos en la labor del escultor malagueño, sobre todo en su primera etapa (ya que, a

²³ En realidad, este tipo de diseño de hojarasca alargada y puntiaguda lo encontramos en numerosas obras de bordado suntuario de la órbita antequerana-malagueña realizadas muy a finales del s. XVIII y el primer tercio del XIX, por lo que Salvador no hace más que emular todo este desarrollo estético dentro de su propio contexto local e histórico a la hora de aplicar el susodicho en sus estofados. Podemos comprobar las similitudes de estos diseños en piezas bordadas como los antequeranos mantos procesionales de la *Virgen de los Dolores de los Servitas*,

partir de 1800, encontraremos motivos de hojas de acanto con puntas redondeadas, generalmente en relieve, para perimetrar los mantos, mangas y los bajos de las túnicas), definidos sus contornos con sombreados parciales. Así, podemos comparar dichos dibujos con los de la mitra que porta el referenciado *Santo Toribio de Liébana* de la catedral malagueña, el pequeño grupo escultórico del *Calvario* que se custodia en el museo de la catedral de Málaga o los que presentan los pequeños *Santos Mártires Ciriaco y Paula*, de colección particular, entre varios ejemplos²⁴.

Por último, otros ejemplos que demostrarían la posible autoría de Salvador para este conjunto escultórico de Tarifa sería el análisis del propio *Niño Jesús*, que dejamos para más adelante para compararlo con más figuras infantiles de este escultor, ya conocidas o inéditas, o como se encuentran dibujadas en estofado de plata las plumas de la *Paloma del Espíritu Santo* –la misma se encuentra en la actualidad, junto a la figura del *Dios Padre*, en la sacristía del templo, debido a que han sido restauradas recientemente y esperan ser repuestas a su lugar primigenio– las cuales son exactamente iguales a como las tienen estofadas los ángeles-lazarillo²⁵ que custodian la imagen del *Santo Cristo de la Salud*, patrón de Málaga.

De la *Virgen del Carmen con las ánimas benditas del purgatorio*, podemos decir que es uno de los conjuntos escultóricos de más calidad de la propia Tarifa y también dentro de la producción del escultor malagueño (Fig. 3) si tenemos en cuenta su adscripción a su catálogo por nuestra parte. Su hechura hay que encuadrarla a partir de 1797, cuando, como dijimos, se terminó de construir el nuevo templo de San Francisco donde se venera, pudiendo haber sido encargada, junto a su retablo, por Ambrosio Muñoz²⁶, a la sazón suegro de Joaquín Martínez, quien, como hemos visto, encargó el retablo y el grupo escultórico de la *Sagrada Familia*, en la misma iglesia²⁷. Así, muy seguramente, Ambrosio le habría encomendado a los mismos autores en los que confió su yerno anteriormente para realizar su particular retablo e imágenes –el retablo del *Carmen* es gemelo al de la *Sagrada Familia*– la realización de los suyos, al comprobar la calidad con la que los habían ejecutado. Además, creemos que esto debió ocurrir así –y no un encargo conjunto de ambos familiares políticos a



Fig. 3. Salvador Gutiérrez de León (atrib.), *Virgen del Carmen*, 1798-1800, parroquia de San Francisco, Tarifa. Foto: Juan Antonio Patrón Sandoval.

bordado en 1795 o el de 1818 de la *Virgen del Socorro*. También en la túnica roja del *Nazareno* de Marchena, realizada en 1802 o el llamado terno neoclásico de la *Virgen del Carmen* de San Fernando, realizado en 1798, entre varios ejemplos más.

²⁴ Flores Matute, 2021: 171 y 175-176.

²⁵ Los denominamos así porque se sitúan a los pies de Cristo, sujetando los cordones que le atan y penden desde el cuello, guiándolo hacia su Pasión. Esta es una forma de presentar al culto numerosas imágenes cristíferas, muy habitual en Málaga y aún en prácticamente toda Andalucía oriental.

²⁶ Patrón Sandoval/Espinosa de los Monteros Sánchez, 2007: 34-35.

El referido Ambrosio Muñoz, además, falleció en 1811 con 84 años (*Libro de finados de la parroquia de San Francisco*, Archivo Parroquial de San Francisco, Tarifa (APSF), fol. 84), por lo que necesariamente el altar e imágenes del mismo debieron estar más que acabados para dicha fecha (dato aportado por el investigador Juan Antonio Patrón Sandoval).

²⁷ Patrón Sandoval/Espinosa de los Monteros Sánchez, 2008: 18.

la vez- porque, a diferencia de la *Sagrada Familia*, que como dijimos, se aprecia que hubo de ser una obra de juventud de nuestro artista, en el caso del conjunto escultórico del *Carmen y las ánimas* es evidente la evolución y madurez alcanzada a nivel técnico y compositivo por el susodicho, aunque todavía es una imagen que, estéticamente, se haya más anclada a modelos barrocos casticistas del XVIII que posteriores obras de Salvador, donde se produce más evidentemente una fusión entre lo barroco y lo neoclásico con tintes academicistas. Es por eso que, a nuestro parecer, la imagen de la *Virgen del Carmen* hubo de ser realizada entre 1798 y 1800 o, a lo sumo, poco tiempo después en torno a este último año.

Pasando a un análisis formal de la obra, el cual realizaremos de forma somera por no repetir en exceso lo ya dicho anteriormente, podemos comprobar las extraordinarias concomitancias técnicas, formales y estéticas que presenta la cabeza de esta imagen mariana con respecto a otras vírgenes realizadas o atribuidas con fundamento a Salvador Gutiérrez de León, tales como la *Virgen del Rosario* de Churriana (Málaga), realizada en 1814, la *Purísima Concepción* de Cabra (Córdoba), realizada en 1819²⁸ o la *Virgen de la Paz* del convento capuchino de Granada, realizada en la década de 1800²⁹ (Fig. 4). En efecto, todas ellas comparten los mismos rasgos: rostro ovalado terminado en un mentón con hoyuelo, nariz fina y recta, bien definida y algo aguileña; ojos grandes y almendrados, levemente exoftalmos y presentando los párpados superiores un característico pliegue. Las cejas, como dijimos anteriormente, son pintadas a pincel de forma oblicua en arco, con un fondo más claro que el del tono del cabello. Por último, la cabellera mismamente, se parte en el centro de forma simétrica y cae en finas guedejas por los lados sobre los hombros, detallados primorosamente mediante estrías y de forma serpentina. Por la espalda, dichos mechones zigzageantes se suelen repartir equidistantemente y de forma radial. Por último, el cuello es tubular, algo esbelto y en su nacimiento presenta un característico hundimiento.



Fig. 4. Salvador Gutiérrez de León, comparativa de rostros de a) *Virgen del Rosario* de Churriana (Málaga, 1814), b) *Virgen del Carmen* (Tarifa, 1798-1800), c) *Virgen de Europa* (Gibraltar, 1810), d) *Virgen de la Paz* (Granada, 1800-1810), e) *Divina Pastora* (Jerez de la Frontera, 1810-1820) y f) *Purísima Concepción* (Cabra, 1819). Foto: Juan Pérez, Juan Antonio Patrón Sandoval, Víctor Hermida, Francisco Jesús Flores Matute, Luis Serna Roldán y Fundación y Museo Aguilar y Eslava.

²⁸ Vargas Alcalde, 1879: 27.

²⁹ Flores Matute, 2021: 166-167.

Con respecto al cuerpo, el mismo presenta un dinámico y teatral juego de giros y contragiros entre sus partes constituyentes: piernas hacia un lado y torso hacia el contrario. Estos movimientos, de retórica claramente barroca, son habituales en la obra de Salvador, encontrándolos en piezas suyas como la *Virgen de la Amargura* de San Francisco de Tarifa -1798-, la *Purísima Concepción* de Cabra -1819- o el pequeño grupo escultórico del *Calvario* de la catedral de Málaga -1797-1805 aprox.-, entre varios ejemplos.

La Virgen porta, igualmente, zapatos negros de punta redondeada que, de nuevo, presentan numerosas vírgenes realizadas por Salvador, como todas las arriba referenciadas de talla (a excepción de las de vestir, que son de candelero), así como los cuatro santos de los conjuntos escultóricos del trascoro de la catedral malagueña o todos los personajes de la *Sagrada Familia* del mismo templo –a excepción de *San José*, que lleva sandalias-. Igualmente, la nube es propia en la labor de Salvador, tanto en su planteamiento volumétrico, como dibujo y estofado. Como esta, así son también las que sirven de sustento a imágenes como la *Virgen de la Paz* de los capuchinos de Granada, la del *San Juan de Sabagún* del trascoro catedralicio malagueño, la de la *Purísima egabrense*³⁰ o la de la *Sagrada Familia*; y en cuanto a los estofados del hábito carmelita, estos presentan los mismos diseños de hojas alargadas y puntiagudas que los de la *Sagrada Familia*, la mitra del *Santo Toribio de Liébana*, etc.

Por su parte, los dos bustos de *Animas* que presenta a los pies la *Virgen del Carmen* de forma independiente -una masculina y la otra femenina- (Fig. 5) pudieran haber sido realizadas poco después de haber llegado a Tarifa la imagen principal. El *Anima masculina* presenta ese característico giro brusco de sus brazos con respecto al resto del cuerpo que hemos comentado anteriormente y su rostro se asemeja mucho a los del *San Joaquín* o el *Dios Padre* del grupo de la *Sagrada Familia*, el *Santo Toribio de Liébana* o, aún más por hallarse mirando hacia el cielo, al *Cristo de la Expiración* de Priego³¹, al pequeño *San Ciriaco mártir*³² de colección particular, el *San Juan evangelista* del trascoro catedralicio malagueño o al *San Bartolomé* de Tarifa que seguidamente comentaremos.



Fig. 5. Salvador Gutiérrez de León (atrib.), *Animas Benditas del Purgatorio*, 1798-1800, parroquia de San Francisco, Tarifa. Foto: Juan Antonio Patrón Sandoval.

³⁰ Dato aportado por D. Salvador Guzmán Moral, que en la actualidad se encuentra restaurando dicha imagen, ya que antes la nube se encontraba repintada completamente de blanco.

³¹ Flores Matute, 2021: 173-174.

³² Flores Matute, 2021: 175-176.

El *Ánima femenina*, por su parte, presenta una posición con los brazos cubriendo sus senos en aspa tal y como los tiene la *Magdalena* del pequeño *Calvario* del museo de la catedral malagueña. Y como esta, sus rostros son también muy parecidos, así como a la de la *Virgen de la Amargura* tarifeña, la *Virgen de la Soledad* de Fuengirola u otra que se encuentra en una colección particular³³. No obstante, la cara del *Ánima femenina* es algo más rolliza que la de las imágenes marianas anteriormente comentadas, que suelen ser de cariz más afilado y facciones angulosas. Empero, el presentar así de carnosa y redondeada su cara la asemeja a imágenes como la *Magdalena* del trascoro catedralicio malagueño o la pequeña *Santa Paula mártir*, en colección particular.

Por otra parte, debemos incidir en la pequeña desproporción que presentan los cuerpos con respecto sus cabezas en estas *Ánimas*, seguramente porque las mismas fueran realizadas por Salvador con ayuda de su obrador, que ya debía de estar plenamente funcionando. Igualmente, sobre el Niño Jesús que porta la Virgen en brazos, hablaremos más adelante, junto al resto de imágenes infantiles del escultor malagueño.

Por último, y finalizando la relación de obras religiosas atribuibles a Salvador en Tarifa, tenemos la imagen de *San Bartolomé* -representado en su martirio siendo desollado vivo-, la cual se encuentra en una capilla del antiguo hospital de caridad de dicha ciudad que llevaba por titular al referido santo -actualmente la mencionada capilla se denomina de la Inmaculada y se encuentra anexa al antiguo edificio del hospital que, hoy día, es una residencia de mayores llamada "San José"- . Dicho hospital fue realizado nuevo y concluido en 1800 y a partir de ese año es cuando pudo ser realizada la imagen que aquí reseñamos. De hecho, en su peana figura el nombre de su donante: "A devoción/ de D. Pedro Morales Arturo" -hijo del médico tarifeño Bartolomé Morales- el cual otorgó testamento en Conil el 10 de diciembre de 1839³⁴. Así pues, se hace evidente que la imagen tuvo que realizarse en un rango temporal de una década como mucho -de 1800 a 1810-.



Fig. 6. Salvador Gutiérrez de León (atrib.), comparativa de *San Ciriaco mártir* y *San Bartolomé*, 1800-1810, colección particular y capilla de la Inmaculada de la residencia "San José" de Tarifa. Foto: Isbilya Subastas y Francisco Jesús Flores Matute.

³³ Flores Matute, 2021: 169.

³⁴ Datos inéditos aportados nuevamente por el investigador Juan Antonio Patrón Sandoval.

Formalmente, de nuevo comprobamos la adscripción ineludible de esta imagen a la labor escultórica de Salvador Gutiérrez de León, pues cumple absolutamente todos los estilemas técnicos, estéticos y formales que le son propios y puede comprobarse su enorme parecido con otras tantas esculturas del susodicho artista malagueño. Así, de forma general, el *contraposto* del cuerpo del santo, amarrado a un árbol seco, es exacto al que posee la pequeña imagen de *San Ciriaco mártir*, en colección particular, pero a la inversa (Fig. 6). Incluso el movimiento y posición de las falanges de ambas manos es imitado casi al milímetro en las dos esculturas. La composición general de la figura es, curiosamente, parecida –con sus variantes- a la del *San Sebastián* que realizara Fernando Ortiz para la parroquia de la Santa Cruz de Teba (Málaga) en 1767³⁵, aunque desconocemos si Salvador pudo haberlo llegado a conocer en directo o alguna otra reproducción del afamado escultor dieciochesco de dicho santo que en la actualidad se encuentre perdido.

Anatómicamente, es también exacto a los cuerpos de los crucificados de la *Expiración* de Priego o el de la *Sangre de Cabra*, así como al *Cristo de la Humildad y Paciencia* de San Roque, los tres datables en esta primera década de 1800³⁶. Esta anatomía se define por ser atlética, de músculos detallados y donde se hace característico el dibujo del arco costal, con la línea del epigastrio y las costillas marcadas y el abdomen rehundido, aunque con los abdominales bien dibujados e, igualmente, voluminosos. Destacable también es el estudio de los tendones y articulaciones en todos ellos.

Otros detalles que posee la imagen de *San Bartolomé* y que también presentan otras esculturas de Salvador son la talla y disposición del paño de pureza, así como el dorado de la misma, muy parecida en todo esto a la del crucificado prieguense; los dibujos florales –en este caso incisos sobre la madera y no estofados- muy propios de los que ya hemos visto en las anteriores imágenes tarifeñas y otras malagueñas; la utilización de telas encoladas para simular la piel arrancada a tiras del brazo –recurso este también utilizado para unos guantes de cuero que portan sobre sus becas universitarias los santos *Tomás de Villanueva*, *Toribio de Mogrovejo* y *Juan de Sabagún*, estos en las capillas laterales del trascoro catedralicio de Málaga- y la talla de los troncos de los árboles y la textura del propio suelo, realizados mediante golpes de cuña con forma de media caña.



Fig. 7. Salvador Gutiérrez de León (atrib.), comparativa de rostros de *San Bartolomé* y *Cristo de la Expiración*, 1800-1810, capilla de la Inmaculada de la residencia “San José” de Tarifa y parroquia de la Asunción de Priego. Foto: Juan Antonio Patrón Sandoval y Javier Tárrias.

³⁵ Romero Torres, 2017: 272-277.

³⁶ Flores Matute, 2021: 172-173.

En efecto, esta manera de tallar la madera –árboles, cruces...- también los presenta un pequeño *Crucificado* en una colección particular de Vélez-Málaga (los otros crucificados de Salvador no conservan sus cruces originales) y los dos *Santos Mártires Ciriaco y Paula*, también de colección particular, ya referidos en ocasiones anteriores, mientras que suelos exactamente igual texturizados los encontramos en los cuatro conjuntos escultóricos de santos del trascoro de la catedral malagueña.

Por último, en cuanto al rostro, el mismo es muy parecido a los de imágenes como el referido *Cristo de la Expiración* de Priego (Fig. 7), el pequeño *San Ciriaco mártir* o el *San Juan de Sabagún* y el *San Juan evangelista* que se veneran en sendas capillas del trascoro catedralicio malagueño, amén del *Ánima masculina* del conjunto carmelita tarifeño. En el caso de *San Bartolomé*, eso sí, el rostro es más anguloso, explotando el escultor la retórica afectiva martirial propia del momento representado sin rechazar la idealización plástica ni contravenir la madurez vital del personaje, a fin de atenerse a las reglas del decoro que el mismo exige. De esta manera, con esta pieza Salvador procura en el conjunto una euritmia entre forma y fondo y hace patente, una vez más, su divagación estética entre un incipiente neoclasicismo y las formas atemperadas del barroco castizo.

Gibraltar

En la catedral católica de Santa María la Coronada de la colonia inglesa encontramos una interesante escultura vicaria de la *Virgen de Europa*, siendo venerada en la capilla del lado del evangelio del crucero (fig. 8).

La misma, de tamaño natural, ha sido confundida con una de origen genovés que ya se encontraba en el templo en 1717³⁷ pero que habría de desaparecer en el incendio que prácticamente destruyó la iglesia en abril de 1781, durante el Gran Asedio o Sitio de Gibraltar por parte de España³⁸. Precisamente debido a esta destrucción, el gobernador de la ciudad, Sir Robert Boyd, ofreció en 1790 reconstruirla a cambio de parte de unos terrenos donde se localizaba el conjunto religioso. No obstante, hasta 1810, no se produciría dicha reconstrucción³⁹. Y es precisamente en este año donde fechamos la escultura que aquí proponemos como de Salvador Gutiérrez de León, de la que, por desgracia, tampoco se conserva ninguna documentación referente a la misma.

Ciertamente, las deudas estéticas con respecto al icono original del s. XVI (eso sí, muy reformado a lo largo de los siglos) son



Fig. 8. Salvador Gutiérrez de León (atrib.): *Virgen de Europa*, 1810, catedral católica de Santa María la Coronada, Gibraltar. Foto: Jesús Burgos Ruiz.

³⁷ Es mencionada por el sacerdote mercedario fray Antonio Guerrero, que en aquel año estuvo predicando en este templo y refirió lo siguiente: “Entre todas las imágenes se venera principalmente la de Ntra. Sra. de Europa la antigua, a cuya veneración y colación prediqué yo el día 28 de febrero del presente año y digo la antigua, porque ay otra que trajo de Génova el Cónsul de aquella Señoría, Don Baptista Sturla, y es de admirable scultura y esta colocada en la capilla colateral siniestra de la mayor” (Galliano, 2018: 135).

³⁸ Galliano, 2018: 135.

³⁹ Gatepain, Ron: *Gibraltar. Cathedral of St Mary the crowned*. Famous historic buildings. Historical places and archaeological sites [blog]. Disponible en <http://famous-historic-buildings.org.uk/cathedral-of-st-mary-the-crowned-gibraltar.html> [consulta: 3 julio 2022].

evidentes, presentando a la Virgen sentada en un trono, con el Niño acogido sobre la rodilla izquierda y encontrándose este desnudo, tal y como era el Niño original de la patrona gibraltareña –sustituido posteriormente por uno nuevo vestido, que es el que presenta la imagen en la actualidad, realizado en la década de 1950 por Francisco Moreira⁴⁰. No obstante no es una simple copia servil, sino más bien inspirada.

Sobre sus rasgos formales y técnicos, poco más que añadir que no se haya dicho ya al respecto de los que son propios en la obra del escultor malagueño, sobre todo en sus imágenes marianas, más allá de su cuello, desproporcionadamente largo para lo que es habitual en su producción (fig. 4). La cabellera también se peina y distribuye exactamente igual al de estas imágenes y otras tantas, como las de algunos de los cristos de Salvador (*Cristo de la Expiración* de Priego o *Cristo de la Humildad y Paciencia* de San Roque). Las policromías y encarnaduras son, asimismo, las habituales, caracterizadas por pieles muy blancas con sonrojados muy marcados y una preferencia por dorar la gran mayoría de las ropas que portan los personajes.

La talla de sus vestiduras es también coherente y propia a la labor del escultor malagueño, sobre todo si nos atenemos al diseño de sus estofados, donde destacamos la característica (y habitual) cenefa que perimetra el manto, realizada a base de roleos de acantos con hojas de punta redondeada y que aparecen en otras imágenes marianas del escultor tales como la *Paz* de los capuchinos de Granada, la *Purísima* de Cabra, la *Virgen de la Amargura* de Tarifa o la pequeña *Inmaculada* que se venera en la parroquia de los Santos Mártires de Málaga (fig. 9).

Por otro lado, en el pequeño pueblo de esta colonia, conocido como Catalan Bay, encontramos una dolorosa de candelero de tamaño natural, patrona del lugar, que por sus características también podría asignarse al obrador de Salvador Gutiérrez de León, aunque en este caso no hemos tenido acceso a la obra para un mejor análisis que nos permita aseverar dicha atribución de forma más completa.



Fig. 9. Salvador Gutiérrez de León, comparativas de motivos estofados de a) *Virgen de la Paz* de los capuchinos de Granada, b) *Purísima Concepción* de Cabra, c) *Virgen de la Amargura* de Tarifa, d) *Inmaculada* de la parroquia malagueña de los Santos Mártires y e) *Virgen de Europa* de Gibraltar, 1797-1819. Foto: Francisco Jesús Flores Matute.

La presencia de ambas obras de origen malagueño en Gibraltar, no obstante, no debe sorprendernos, ya que el contacto entre la comunidad inglesa y la capital costasoleña fue frecuente, y es bastante conocida la buena fama de la que gozó entre los británicos precisamente Salvador Gutiérrez de León, a causa de sus conocidos barro pintoresquistas, que eran adquiridos por los turistas como piezas exóticas y *souvenirs* para adorno de sus casas en Gran Bretaña⁴¹. Añadamos, además, la buena comunicación comercial marítima existente

⁴⁰ <https://gibraltar-intro.blogspot.com/2016/10/1309-la-virgen-de-europa-anniversary.html> [consulta: 3 julio 2022]

⁴¹ Romero Torres, 1993: 28-29 y 50-57.

entre ambos lugares y que se hace extensible a toda la comarca del Campo de Gibraltar. Así pues, no es de extrañar que, ya fuera por las relaciones comerciales de los gaditanos de esta comarca con Málaga y Gibraltar, amén de entre sus poblaciones; por el fructífero y habitual contacto inglés con Málaga o todos estos factores a la vez, al final los mecenas gibraltareños optaran por encargarle al escultor malagueño más prestigioso del momento las dos imágenes patronales de las poblaciones de la colonia (el propio Gibraltar y el pueblo de Catalan Bay), a fin de nutrir la tan necesaria demanda que una gran población de las mismas, de confesión católica, necesitaba, pues desde el referido Sitio de Gibraltar que destruyó prácticamente el templo católico (actual catedral), los colonos se encontrarían sin referentes religiosos conservados a los que dar culto en su propia localidad.

Algeciras

En el santuario de Ntra. Sra. de la Palma, patrona de esta población, detectamos una escultura de talla completa y tamaño natural de *San José* que, de nuevo, es perfectamente asignable a la labor de Salvador Gutiérrez de León y que, por sus características, podría ser fechada en torno a 1800-1815.

La susodicha, que se encuentra en buen estado de conservación –aunque sin su Niño Jesús original y también sin sus primigenias manos, según observamos por el estilo y disposición de las mismas, aunque bien han podido ser retalladas- presenta una composición general y *contraposto* que sigue la misma fórmula ya realizada en imágenes como la tarifeña *Virgen de la Amargura* o la *Magdalena* que forma parte del pequeño *Calvario* que se expone en el museo de la catedral de Málaga (fig. 10), así como la *Purísima* egabrense –aunque en este caso, volcando el peso del cuerpo en el lado contrario-. Como en estas dos imágenes, también este *San José* presenta su túnica policromada con su decoración vegetal en roleos en un color mate más claro que el del fondo y perfiladas las aberturas de la misma (bajo, bocamangas, cuello) con una gruesa cinta dorada, con dibujos de roleos incisos en la madera, si bien en el caso de la imagen algecireña dicho dibujo presenta una definición más pobre, menos cuidada, que nos informaría de la participación del taller a la hora de ejecutar dicho pormenor.

En cuanto a su cabeza y rostro, al tratarse de una imagen gloriosa, es muy similar a la de sus esculturas marianas de iconografía maternal (fig. 11), destacando, sobre todo, a la *Virgen del Rosario* de Churriana o la *Purísima* de Cabra, de las que toma hasta la misma composición y disposición de la cabellera. También puede compararse con el *San José* que forma parte del conjunto tarifeño de la *Sagrada Familia*, con el que comparte muchas analogías, aunque este último no presente la belleza y valores plásticos que tiene la escultura de Algeciras, por tratarse de una pieza primeriza del malagueño, como vimos. La realización de su barba, por otra parte, también es extremadamente parecida a las que presentan las imágenes del *Cristo de la Expiración* de Priego, el *Nazareno de las Necesidades* de Cabra, el *Cristo de la Humildad y Paciencia* de San Roque, etc.

Jerez de la Frontera y Sanlúcar de Barrameda

Desde las poblaciones de la comarca del Campo de Gibraltar nos desplazamos hasta Jerez de la Frontera, pues aquí nos encontramos con una imagen de la Virgen en su tipo iconográfico de la *Divina Pastora* que responde, nuevamente, a todos los estilemas propios de Salvador (Fig. 12).

De esta imagen no se conservan siquiera los datos de su llegada al convento capuchino jerezano y fue atribuida en un primer momento sin mucho fundamento al escultor gaditano del s. XVIII Cosme de Velazquez⁴². Posteriormente, fue atribuida por los investigadores Patrón Sandoval y Espinosa de los Monteros a Jácome Vaccaro, por las evidentes analogías que esta *Divina Pastora* presenta con la *Virgen del Carmen* de Tarifa que ellos atribuyeran, como hemos visto, a dicho escultor ligur-jerezano⁴³.

⁴² Ardales, 1949: 399.

⁴³ Patrón Sandoval/Espinosa de los Monteros Sánchez, 2007: 38.



Fig. 10. Salvador Gutiérrez de León, *San José* (atrib.), *Virgen de la Amargura* y *Magdalena*; 1800-1815, 1797 y 1800, santuario de Ntra. Sra. de la Palma de Algeciras, parroquia de San Francisco de Tarifa y museo de la catedral de Málaga, respectivamente. Foto: Jesús Burgos Ruiz y Francisco Jesús Flores Matute.



Fig. 11. Salvador Gutiérrez de León (atrib.), *San José* (pormenor del rostro), 1800-1815, santuario de Ntra. Sra. de la Palma de Algeciras. Foto: Jesús Burgos Ruiz.



Fig. 12. Salvador Gutiérrez de León (atrib.), *Divina Pastora*, 1810-1820, convento de los capuchinos, Jerez de la Frontera. Foto: Luis Serna Roldán.

En efecto, a pesar de que la imagen sufrió una repolicromía⁴⁴ de las encarnaduras originales y su estofado primigenio fue enteramente cambiado por el onubense Sebastián Santos Rojas en torno a los años 70⁴⁵, la escultura como tal permanece totalmente intacta, presentando todos los estilemas propios de Salvador, tanto en la talla de la cabeza (Fig. 4), manos y pies como el propio cuerpo y sus vestiduras, ya desarrollados en las obras anteriores, donde destacamos la línea seguida por el cuerpo, dibujando una semicircunferencia desde los pies hasta la cabeza cuya retórica gestual la aleja del característico juego barroco de giros y contragiros entre las partes del susodicho, propios en la producción del malagueño como hemos visto, pero que la acerca a la composición que presentaba un desaparecido *Divino Pastor* que se veneraba en el tabernáculo de la capilla sacramental de la parroquia de la Encarnación de Vélez-Málaga, el cual fue realizado, según apuntó Pascual Madoz, en 1818⁴⁶. Dicha disposición corporal supone, así, una templada conversión de la referida retórica barroca hacia parámetros más propios del neoclasicismo, si bien, como suele ser habitual en el escultor malagueño, no llega a conseguir del todo el ansiado sosiego dinámico que exige el lenguaje clasicista, divagando en un perpetuo eclecticismo entre las formas de un ideal estético a otro.

Ateniéndonos, pues, a las particularidades más singulares que presenta esta imagen y considerando a las esculturas con las que más similitudes formales comparte (en su caso, las vírgenes de Churriana, Cabra y Vélez-Málaga), esta *Divina Pastora* bien pudo haber sido realizada entre 1810 y 1820, en el mismo rango temporal que las anteriores, aunque quizás incluso fuera ejecutada antes, en torno a 1800. Y es que por decreto del Definitorio provincial de la Orden Capuchina, expedido en 1798, se ordenó la colocación de un altar con la imagen de la Divina Pastora en todos los templos y conventos capuchinos y su proclamación como patrona de las misiones capuchinas españolas, siendo esto un triunfo del beato Diego José de Cádiz⁴⁷, gran defensor de esta iconografía que, desde que la inventara fray Isidoro de Sevilla en los inicios del s. XVIII, su adecuada implantación dentro del universo devocional y propagandístico de las Orden estuvo plagada de reveses y disputas a favor de la devoción histórica de la institución monacal, de cariz franciscano: la Inmaculada Concepción. Así pues, si en este convento gaditano aún no existía imagen escultórica de la Divina Pastora, con este decreto en los prolegómenos del s. XIX se hacía necesario realizarla más pronto que tarde.

En el convento capuchino de Sanlúcar de Barrameda existe igualmente una *Divina Pastora* que, en su origen, debió ser gemela de esta de Jerez y, por tanto, también realizada por Salvador Gutiérrez de León. De hecho, dichas similitudes entre ambas ya fueron observadas por el capuchino fray Juan Bautista de Ardales, atribuyéndola igualmente al escultor Cosme de Velásquez⁴⁸. Sin embargo, decimos que en origen debió ser gemela porque sufrió una leve transformación por el escultor sevillano Francisco Buiza Fernández, que le retalló algo el rostro y la policromó y estofó entera nuevamente. Es decir, que aunque a nivel de la talla del cuerpo al completo es idéntica a la *Divina Pastora* jerezana, su rostro ya no se conserva exactamente igual, aunque es cierto que todavía se aprecian estilemas propios de Salvador.

Ambas esculturas debieron de llegar más o menos a la par a sus respectivas localidades, quizás por influencia mutua, aunque desconocemos cual de las dos sería instalada primeramente en su convento capuchino y el segundo emularía el encargo. Y es que ambos

⁴⁴ Verdaderamente, se desconoce si la encarnadura original se conserva debajo de la nueva realizada por Sebastián Santos o este escultor directamente la eliminó para acomodar la suya.

⁴⁵ Los actuales responsables de la imagen piensan que dicha actuación sobre la imagen por parte de Santos tuvo que realizarse en torno a los primeros años de los 70, cuando el antiguo convento capuchino fue demolido y se construyó el nuevo, terminado en 1973. Dicha actuación sobre la imagen se habría realizado, por tanto, a modo de “restauración” de la misma, como renovación de la titular del templo junto al mismo (información facilitada por el actual hermano mayor de la hermandad que le da culto a la imagen, D. Fernando Borrego, al cual le agradecemos desde aquí su disposición y amabilidad).

⁴⁶ Madoz, 1849: 646.

⁴⁷ Ardales, 1949: 388-390.

⁴⁸ Ardales, 1949: 399.

conventos han estado muy interrelacionados entre sí por cercanía geográfica. Si nos atrevemos a aventurar que quizás la imagen sanluqueña fuera la primera en llegar, ya que su convento fue de los más importantes de Andalucía. Y en cuanto a la elección del escultor malagueño, esta podría haber venido de parte de la misma Orden, ya que en su seno había frailes de origen malagueño muy influyentes que podrían haber aconsejado a estos conventos gaditanos el encargo a Salvador en vez de a otro escultor propio de sus zonas de influencia (es decir, la propia Cádiz y Sevilla).

Ceuta

Es la ciudad africana, por su especial situación geográfica, histórica y política, una población destinada a albergar piezas artísticas de muy diversa procedencia, como le ocurre a Melilla, si bien todavía necesita una buena catalogación de sus obras más destacables. Al respecto de la presencia de escultura malagueña en la referida ciudad, nos encontramos que ya desde el s. XVII se abogó por acudir a algunos de los artistas malagueños más conocidos en su momento para dotar de piezas de considerable entidad artística a los principales templos, si bien esta información es bastante reciente, pues, como hemos dicho, la ciudad adolece de una profundización en su historia escultórica. Así, las esculturas de *San Daniel mártir*, patrón de Ceuta, y *San Pedro* que se encuentran en la catedral han sido recientemente atribuidas a la labor de Jerónimo Gómez Hermosilla y fechadas entre 1695 y 1716⁴⁹. De dicha época y procedencia malagueña también podría ser una *Inmaculada* que bebe del influjo de Mena y que se encuentra en el mismo templo. Por otro lado, Fernando Ortiz realizó una dolorosa –conocida como *Virgen del Calvario*– de rodillas y talla completa en 1755, por encargo del obispo ceutí Martín de Barcia, que actualmente se venera en el Santuario de Ntra. Sra. de África, patrona de la localidad⁵⁰.

A esta relación añadimos ahora cuatro *Evangelistas* (Juan, Lucas, Mateo y Marcos) de tamaño académico tallados en madera y policromados completamente en blanco, imitando el mármol, que son claramente relacionables con la labor de Salvador Gutiérrez de León (fig. 13). Los mismos serían realizados en 1828, año en el que el obispo de Ceuta del momento, D. Pablo Hernández, decidió reformar completamente el presbiterio de la catedral donde, entre otras cosas, retiró un retablo tallado y dorado que se encontraba encastrado en la pared y realizado en la 1ª mitad del s. XVIII, para sustituirlo por un templete-tabernáculo de corte clasicista, muy sencillo, también pintado de blanco con algunos detalles decorativos en dorado, donde se situaban los cuatro evangelistas dichos en las esquinas del conjunto⁵¹. El referido tabernáculo, igualmente, parece inspirar enormemente sus trazas en el que fuera a realizar el arquitecto de finales del s. XVIII Martín de Aldehuela para la catedral de Málaga, el cual no se terminó de hacer de forma definitiva, pero sí una maqueta tamaño 1:1 en madera que llegó a presidir el presbiterio del principal templo malacitano durante casi un siglo (de 1781 a 1861)⁵². Así pues, cabe preguntarse si todo el conjunto de tabernáculo y sus esculturas (los evangelistas y un triunfo de ángeles sosteniendo una cruz, que culminaba el templete) acaso no fuera contratado enteramente al escultor malagueño o su construcción hubiera sido encargada a algún otro artista de Málaga del momento que subcontratara a Salvador para realizar las esculturas.

Estos cuatro evangelistas que se situaban en el orden de *Juan* y *Lucas* al frente y *Marcos* y *Mateo* por detrás, se mueven en el eclecticismo formal que ya cultivara el escultor malagueño desde muy temprano, en estilo barroco tardío pero con influencias clasicistas, aunque no de forma tan evidente como en el *San Juan* y la *Magdalena* del trascoro catedralicio malagueño, ya que en el caso ceutí las esculturas se muestran más apegadas aún a la retórica barroca. Y

⁴⁹ Flores Matute, 2022: 28-30.

⁵⁰ Romero Torres, 2017: 245-246.

⁵¹ Ros y Calaf, (1907) 2017: 196; Navarro Acuña, 2010: 101-102. El primer autor refiere que las obras comenzaron el 4 de enero de 1828 y terminaron el 7 de noviembre de dicho año.

⁵² Camacho Martínez/Sánchez López, 2009-2010: 161-163.

esto se muestra perfectamente en las composiciones de las figuras, sobre todo en el caso de *Marcos* y *Mateo*, los cuales realizan esos giros y posturas teatrales que ya preconizaran la tarifeña *Virgen del Carmen* o la jerezana *Divina Pastora*, aquí expuestas o en el desorbitado ensortijamiento de las cabelleras que exhiben los tres evangelistas sinópticos. Por su parte, *Juan* y *Lucas* siguen el mismo esquema compositivo y *contrapostto* que los del *San José* de Algeciras, la *Virgen de la Amargura* de Tarifa, la *Magdalena* del pequeño *Cahvario* expuesto en el museo catedralicio malagueño o la *Purísima* de Cabra.

Por su parte, la influencia clasicista de estos *Evangelistas* irradia, sobre todo, en la monumentalidad de la talla de sus ropajes, la imitación marmórea al ser policromados en blanco y, más aún, en las cabezas de *Marcos* y *Mateo*, de gran fuerza y templanza, recordando a los bustos de algunos emperadores romanos de los que quizás Salvador se sirviera para tomar apuntes. Igualmente, otras semejanzas notables las tenemos en las propias cabezas de *Juan* y *Mateo*, pareciéndose mucho la primera (tanto en rostro como en cabellera) a la de dolorosas como la sanroqueña *Virgen de los Dolores* (realizada también en 1828) o la malagueña *Virgen de la Amargura*⁵³. La segunda tiene gran parecido a la del *Ánima masculina* que acompaña a la tarifeña *Virgen del Carmen*, aquí vista, aunque con una expresión más serena y noble, como el decoro del representado exigía.

Por último, las manos de todos ellos siguen el mismo cliché formal propio en la labor de Salvador, copiando prácticamente siempre, cuando se trata de manos masculinas, el mismo dibujo y composición de venas, tendones y articulaciones, algo que presentan todas las manos de los cuatro conjuntos escultóricos de santos (*Juan de Sabagún*, *Tomás de Villanueva*, *Tomás de Mogrovejo* y *Toribio de Liébana*) del trascoro catedralicio malagueño, el *Cristo de la Humildad y Paciencia* de San Roque, el *Nazareno de las Necesidades* de Cabra, el *San Francisco de Asís* de la parroquia de la Divina Pastora de Málaga, etc.



Fig. 13. Salvador Gutiérrez de León (atrib.), *Evangelistas* (*Juan*, *Lucas*, *Mateo* y *Marcos*), 1828, catedral, Ceuta. Foto: Ángel Moreno Cerezo.

La figura infantil en Salvador Gutiérrez de León

Para terminar este estudio, finalmente trataremos la temática infantil en Salvador Gutiérrez de León, terminando de comprobar ciertas atribuciones hechas de las esculturas tarifeñas de la *Virgen del Carmen* y la *Sagrada Familia*, así como de la gibraltareña *Virgen de Europa* o el *San Lucas* de Ceuta a dicho escultor, al cerrar el círculo de concomitancias formales, técnicas y estéticas.

⁵³ Flores Matute, 2021: 169-170.

En la obra sacra de Salvador, la figura infantil está muy presente, ya que usa multitud de querubines y ángeles en las nubosidades que sirven de sustento a algunos de sus santos y vírgenes. Por supuesto, en sus imágenes marianas gloriosas, también porta al Niño Jesús y, por otro lado, también realizó algunas imágenes del susodicho de forma exenta, presentando diversos tipos iconográficos.

Como es habitual en el desarrollo artístico de Salvador, las figuras infantiles también poseen una exquisita calidad y proporciones, siendo cuidados todos sus detalles al igual que las imágenes principales, conformando, como resultado final, un conjunto escultórico pleno de sensibilidad y belleza. Igualmente, a nivel formal, sus creaciones infantiles también se muestran deudoras de la plástica practicada por Fernando Ortiz, aunque en el caso de Salvador se aprecia un tratamiento más realista de sus anatomías, con proporciones cercanas a modelos vivos. Y de hecho, seguramente tomara como modelos de las mismas a auténticos bebés, pues como ya dijimos, su faceta como creador de los famosos barros costumbristas malagueños le hizo implementar detalles de la realidad cotidiana en sus creaciones sacras. Sin duda, el modelado blando de sus rollizas anatomías así parece atestiguarlo, así como la expresividad de sus rostros, todos parecidos, pero, a la vez, bien diferenciados mediante sus teatrales gestos y sus peinados.



Fig. 14. Salvador Gutiérrez de León, comparativas de rostros de a) *Niño Jesús de la Sagrada Familia* de Tarifa, b) uno de los querubines que sustentan al *San Juan de Sabagún* del trascoro catedralicio malagueño, c) uno de los querubines de la nube que sustenta a la *Virgen de la Paz* de los capuchinos de Granada, d) el *Niño Jesús de la Virgen del Carmen* de Tarifa, e) uno de los querubines de la nube que sustenta a la *Purísima Concepción* de Cabra; f) y g) los dos *Ángeles-lazarillo del Santo Cristo de la Salud* de Málaga y h) el *Niño Jesús* de la referida *Virgen de la Paz* granadina. Finales del XVIII-primer tercio del XIX. Foto: Juan Antonio Patrón Sandoval, Carlos Moreno Porras, Fundación y Museo Aguilar y Eslava y Francisco Jesús Flores Matute.

Podemos comprobar todo esto con algunos ejemplos, empezando por las cabezas del *Niño Jesús de la Sagrada Familia* de Tarifa, uno de los querubines que sustentan al *San Juan de Sabagún* del trascoro catedralicio malagueño, ídem con uno de la nube que sustenta a la *Virgen de la Paz* de los capuchinos de Granada, el *Niño Jesús de la Virgen del Carmen* de Tarifa, uno de los querubines de la nube que sustenta a la *Purísima Concepción* de Cabra, los dos *Ángeles-lazarillo del Santo Cristo de la Salud* de Málaga y el *Niño Jesús* de la referida *Virgen de la Paz* granadina (Fig. 14). Observamos aquí todas las características propias de Salvador —al margen de las proporciones de cada una de las partes de sus rostros y cabezas, propias de un niño de

escasa edad- vistas en el resto de sus esculturas: cabelleras parecidas en el tratamiento técnico –cortas y pegadas al bloque craneal en la mayoría de los casos- pero individualizadas hasta cierto punto si la situación del conjunto escultórico lo requiere; encarnaduras claras con frescores marcados y cejas rubiáceas, cuellos tubulares con un pequeño hoyuelo en la base, etc. En cuanto a los cuerpos infantiles, podemos comprobar como siguen mismo esquemas de proporciones y formalismo anatómico en los casos del *Niño Jesús de la Virgen de la Paz* granadina, el *Niño Jesús de la Virgen del Carmen* tarifeña, el *Niño Jesús de la Virgen de Europa* gibraltareña, los *Ángeles-lazarillo del Santo Cristo de la Salud* de Málaga, el *Ángel del San Lucas* ceutí o un *Niño Jesús pasionista* que se encuentra en una colección particular malagueña (Fig. 15) -terminando de confirmar nuestra atribución en el caso de los conjuntos escultóricos vistos en este estudio-.



Fig. 15. Salvador Gutiérrez de León (atrib.), comparativa entre los *Niños Jesús* de la a) *Virgen de la Paz* de los capuchinos de Granada, b) *Virgen del Carmen* de Tarifa, c) *Virgen de Europa* de Gibraltar, d) los *Ángeles-lazarillo del Santo Cristo de la Salud* de Málaga, e) *Ángel del San Lucas* de Ceuta y f) *Niño Jesús pasionista*. 1798-1828. Foto: Francisco Jesús Flores Matute, Juan Antonio Patrón Sandoval, Víctor Hermida y Carlos Moreno Porras.

Conclusiones

Aunque hasta hace poco tiempo Salvador Gutiérrez de León no había disfrutado del debido conocimiento que merece su obra -a causa de diversos infortunios, entre los que destacan las pérdidas del arte sacro y documentales que sufrió terriblemente su ciudad de origen, Málaga, que nos habían privado de la gran mayoría de su obra pública conocida y también de la poca consideración que, hasta hace pocas décadas, había tenido el arte religioso decimonónico por parte de la historiografía especializada- poco a poco van aflorando varias esculturas de interés, por su evidente calidad plástica y técnica, que nos muestran la gran fama y consideración de la que gozó el escultor malagueño entre sus contemporáneos, sobrepasando con creces las fronteras de influencia lógicas de su tierra.

Mientras otros estudios venían a dilucidar de alguna forma esta última afirmación, al ser localizada obra suya en Córdoba, Sevilla, Granada o Cádiz, este de aquí viene a completar la gran cantidad de esculturas sacras que el malagueño había realizado para la actual provincia de Cádiz y la ciudad autónoma de Ceuta y que, hasta la presente, habían sido erróneamente adjudicadas a otros escultores o, directamente, se encontraban invisibilizadas.

La razón de esta presencia tan grande de esculturas religiosas de Salvador debe buscarse, como es lógico, no solo en la buena consideración que su labor tuviera entre sus contemporáneos, sino también en las fructíferas relaciones comerciales que tenía Málaga con otros puertos mediterráneos y con la comunidad inglesa, sobre todo con la gaditana comarca del Campo de Gibraltar, habida cuenta que, como hemos visto, ni un solo pueblo de dicha comarca carece de alguna escultura del malagueño. De entre todos ellos, sería la iniciadora en la confianza hacia la labor profesional de Salvador la ciudad de Tarifa, la cual ya se encomendó en el pasado a otros escultores malagueños que posteriormente alcanzarían el triunfo más absoluto, como Fernando Ortiz. Seguramente por esa vinculación comercial con Málaga a través de ambos puertos, que facilitaba enormemente el transporte, y por el conocimiento que entre sus habitantes existiría de la profesionalidad y dotes artísticas cualitativamente considerables de los escultores malagueños, teniendo en cuenta sus buenas experiencias anteriores, es por lo que se confiaría en un jovencísimo Salvador Gutiérrez de León, a la postre digno sucesor de Fernando Ortiz, para llevar a cabo las importantes empresas religiosas que se estaban acometiendo en los nuevos templos de la localidad, a la sazón, la parroquia de San Francisco y el Hospital de San Bartolomé.

A partir de aquí, los buenos resultados obtenidos con estos encargos serían constatados por el entorno poblacional inmediato a Tarifa, provocando finalmente que distintos mecenas de dichas poblaciones circundantes –civiles o eclesiásticos- le encargaran obras de cierta entidad a Salvador, incluyendo la colonia británica de Gibraltar, en la que se sumaría, a buen seguro, el conocimiento que ya su nombre despertaría de antemano entre la comunidad inglesa cuando visitaba Málaga. Y es que, no lo olvidemos, Gibraltar sirvió de punto de apoyo en sus viajes por Andalucía a la referida comunidad.

En cuanto a Jerez de la Frontera y Sanlúcar de Barrameda, los encargos vinieron claramente por parte de la orden capuchina, por lo que cabe preguntarse qué monje capuchino de origen malagueño podría haber influido en estos conventos gaditanos para que se le terminaran encargando las imágenes titulares de los mismos –La Divina Pastora- a Salvador y no a otro escultor más cercano geográficamente y de probada solvencia profesional, como por ejemplo, el sevillano Juan de Astorga o el gaditano José Fernández Guerrero.

Por último, el caso de Ceuta es explicable en la labor culta y modernizadora que quiso llevar el obispo del momento, Pablo Hernández, con su catedral, al eliminar el retablo barroco de la cabecera del templo, considerado, seguramente, de “mal gusto” y sustituirlo por un elemento como el tabernáculo realizado en el estilo del “buen gusto”, tal y como así lo pensaban las academias artísticas de la época, es decir, en el estilo clásico más absoluto, carente de cualquier afectividad irracional. Para ello, fijaría su mirada en Málaga, pues el cabildo catedralicio de esta ciudad se encontraba exactamente en la misma situación a la hora de terminar el presbiterio, acorde a los aires renovadores y profundamente academicistas del momento, y había logrado solventar el asunto con el tabernáculo provisional –que finalmente casi se convirtió en definitivo- de Martín de Aldehuela. Quizás por ello, al final recabara la tarea de realizar la reforma completa del altar mayor de la catedral ceutí a algunos artistas malagueños, entre los que se encontraría Salvador Gutiérrez de León –si es que no lo dirigió todo él mismo, como ya hemos teorizado- teniendo en cuenta la evidentísima inspiración que el nuevo tabernáculo ceutí tenía en el de la catedral malagueña realizado por Aldehuela.

En definitiva, con este estudio no solo podemos ver el poder de atracción que ejerció la obra del escultor malagueño en su época y las redes comerciales que estableció sino que, más importante aún, acrecentamos el antaño moderado catálogo de su producción religiosa, pudiendo vislumbrar interesantes aspectos artísticos del escultor con una visión más global

y completa, como por ejemplo, comprobar de mejor forma el débito estético que el susodicho autor tiene del gran escultor del XVIII malagueño, Fernando Ortiz, a pesar de que, justamente, también muestra interés por desvincularse y crear su propia poética, algo, creemos, que consiguió, pues sus obras se hacen verdaderamente reconocibles gracias a la aplicación de ciertos recursos propios, tales como de composición, polícromos o formales mismamente.

Bibliografía

- Ardales, Fray Juan Bautista de (1949): *La Divina Pastora y el beato Diego José de Cádiz*. Sevilla: Imprenta de la Divina Pastora.
- Bolufer Vicioso, Andrés (1999): “La Sagrada Familia de la iglesia tarifeña de San Francisco de Asís”. En: *Almoraima*, 21, pp. 185-195.
- Camacho Martínez, Rosario/Sánchez López, Juan Antonio (2009-2010): “¿De forma defectuosa y gusto depravado? Un proyecto inédito de José Martín de Aldehuela para el tabernáculo de la catedral de Málaga (1796)”. En: *Boletín de Arte*, 30-31, pp. 147-168.
- Flores Matute, Francisco Jesús (2021): “La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)”. En: *De Arte*, 20, pp. 163-178.
- Flores Matute, Francisco Jesús (2022): “El escultor malagueño Jerónimo Gómez de Hermosilla (1630-1719). Probable autor de las esculturas de San Daniel mártir y San Pedro de Ceuta”. En: *Cruz de Guía*, pp. 25-30.
- Galliano, Manolo (2018): *Of monks and nuns*. Gibraltar: Gibraltar Heritage Trust.
- Guillén Robles, Francisco (1874): *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga: Imprenta de Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar.
- Llordén, Andrés (1960): *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones Real monasterio de El Escorial.
- Madoz, Pascual (1849): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomo XV. Madrid: Imprenta del diccionario geográfico.
- Martínez Amores, Juan Carlos (2020): “Una posible obra del escultor Antonio Asensio de la Cerda en Umbrete”, *La Hornacina*: <https://www.lahornacina.com/articulossevilla35.htm> [consultado: 19 mayo 2022].
- Melendreras Gimeno, José Luis (1990): “La obra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León, para el trascoro de la catedral de Málaga”. En: *Jábega*, 67, pp. 29-31.
- Moreno Arana, José Manuel (2014): “La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII”. En: *Revista de Historia de Jerez*, 16-17, pp. 169-195.
- Moreno Arana, José Manuel (2021): “Dos ejemplos de escultura barroca malagueña en la provincia de Cádiz”. En: *Boletín de Arte*, 42, pp. 271-275.
- Navarro Acuña, Rafael (2010): *Memorias de un deán*. Ceuta: Archivo General.
- Patrón Sandoval, Juan Antonio/Espinosa de los Monteros Sánchez, Sergio (2005-2006): “Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz para Tarifa (Cádiz)”. En: *Boletín de Arte*, 26-27, pp. 805-820.
- Patrón Sandoval, Juan Antonio/Espinosa de los Monteros Sánchez, Sergio (2007): “Amargura: una dolorosa malagueña del XVIII en Tarifa”. En: *Cáliz de Paz. Revista independiente de religiosidad popular*, 3, pp. 72-77.
- Patrón Sandoval, Juan Antonio/Espinosa de los Monteros Sánchez, Sergio (2007): “La obra del escultor genovés Jacome Baccaro para la iglesia parroquial de San Francisco en Tarifa (I)”. En: *Aljaranda*, 68, pp. 30-38.
- Patrón Sandoval, Juan Antonio/Espinosa de los Monteros Sánchez, Sergio (2008): “La obra del escultor genovés Jacome Baccaro para la iglesia parroquial de San Francisco en Tarifa (y II)”. En: *Aljaranda*, 68, pp. 17-27.
- Pomar Rodil, Pablo (2003): “Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera”. En: *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 7, pp. 36-46.
- Romero Torres, José Luis (1993): *Los barro malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares Mesón de la Victoria*. Málaga: Unicaja.
- Romero Torres, José Luis (2011): *La escultura del Barroco*. Málaga: Prensa malagueña, 2011.

- Romero Torres, José Luis (2017): *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del siglo XVIII*. Osuna: patronato de Arte/Amigos de los museos de Osuna.
- Ros y Calaf, Salvador (1907) 2017): *Historia eclesiástica y civil de la célebre ciudad de Ceuta*. Transcripción de José Luis Gómez Barceló. Ceuta: Archivo General.
- Sánchez López, Juan Antonio/Ramírez González, Sergio (2005-2006): “Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga ilustrada”. En: *Boletín de Arte*, 26-27, pp. 283-316.
- Sánchez López, Juan Antonio (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, Juan Antonio (2010): “Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la Puente del Cedrón”. En: *Modus Orandi. Estudios sobre iconografía procesional y escultura del Barroco en Málaga*. Málaga: Asociación cultural Cáliz de Paz, Málaga, pp. 128-160.
- Vargas Alcalde, Manuel (1879): *Reseña histórica del Real Colegio de Estudios Mayores de la Purísima Concepción...* Sevilla: Imprenta de Gironés y Orduña.