

LOS ESCULTORES MALAGUEÑOS MATEO GUTIÉRREZ MUÑIZ Y DIEGO GUTIÉRREZ TORO. NUEVOS DATOS Y ATRIBUCIONES

FRANCISCO JÉSUS FLORES MATUTE
Universidad de Málaga

Fecha de recepción: 06/09/2021
Fecha de aceptación: 01/11/2021

Resumen

Este artículo tiene por objetivo dar a conocer nuevas obras atribuibles a los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y su hijo, Diego Gutiérrez Toro, los cuales mantuvieron un taller familiar dedicado en exclusiva al arte sacro en la ciudad de Málaga, desde finales del siglo XVIII y hasta todo el siglo XIX, proveyendo a la misma de gran cantidad de esculturas, retablos y hasta restauraciones de piezas sacras

Palabras clave

Escultura, Málaga, s. XVIII, s. XIX, Mateo Gutiérrez Muñiz, Diego Gutiérrez Toro.

MALAGA SCULPTORS MATEO GUTIÉRREZ MUÑIZ AND DIEGO GUTIÉRREZ TORO. NEW DATA AND ATTRIBUTIONS

Abstract

This article aims to present new works attributable to the Malaga sculptors Mateo Gutiérrez Muñiz and his son, Diego Gutiérrez Toro, who maintained a family workshop dedicated exclusively to sacred art in the city of Malaga, from the end of the 18th century and until the entire 19th century, providing it with a large quantity of sculptures, altarpieces and even restorations of sacred pieces.

Keywords

Sculpture, Malaga, 18th century, 19th century, Mateo Gutierrez Muñiz, Diego Gutierrez Toro.



Introducción

En las últimas décadas se ha ido profundizando en gran medida sobre el conocimiento que se tenía del panorama escultórico sacro malagueño del siglo XVIII, al punto que dicho ahondamiento ha permitido un replanteamiento de la historiografía a la hora de reconocer la importancia que ha tenido un círculo que, hasta hace poco, fue considerado secundario y que, empero, en la actualidad se entiende que aportó con inusitada brillantez y calidad una serie de obras de evidente personalidad y que tuvieron una proyección fuera del propio ámbito local que certifican el aprecio que la producción de los escultores o talleres malagueños tuvieron en parte de Andalucía. Partiendo del gran Pedro de Mena y Medrano en el siglo XVII y el relativo parón en importancia que tuvo tras su muerte, continuando su estela artistas modestos como Jerónimo Gómez de Hermosilla o Miguel Félix de Zayas, desde los años 30 del siglo XVIII comenzarán a surgir una serie de escultores muy prometedores que llegarán a convertir Málaga en uno de los grandes centros productores andaluces de escultura en el llamado Siglo de las Luces. Así, destacarán artistas como Fernando Ortiz y José de Medina Anaya -los cuales fueron de los pocos escultores andaluces que, en este siglo, consiguieron formar parte de la prestigiosa nómina de académicos de San Fernando de Madrid¹- o la familia Asensio de la Cerda. Todos ellos, con sus poéticas particulares, disfrutaron de una gran reputación que los hizo exportar obras por multitud de localidades o ser requeridos para la realización de otras tantas piezas en diversos lugares de Andalucía que, generalmente, coinciden con lo que actualmente sería su centro geográfico (Antequera, Lucena, Estepa, Osuna, etc.) y que nos indica, por otra parte, la incipiente pujanza económica de la que gozaban todas estas localidades como para requerir los servicios de todos estos autores foráneos pero de contrastada calidad. Tras estos escultores nos encontraremos otros tantos en las postrimerías del siglo, cuya producción es, en muchos casos, muy desconocida aún, debido a que las quemaduras sufridas por la ciudad y, más aún, prácticamente toda la provincia malagueña en 1931 y 1936, nos han arrebatado muchas de sus obras, algunas de las cuales estaban documentadas. Es el caso de escultores como Francisco de Paula Gómez Valdivieso, Diego Suárez, Antonio de Medina, Mateo Gutiérrez Muñiz o Salvador Gutiérrez de León. Igualmente, hasta hace poco la producción generada por los escultores y talleres sacros durante el siglo XIX en Málaga sufría un destino casi peor, por cuanto no habían generado el suficiente interés por la historiografía especializada y permanecían ocultos algunos de los artífices de este periodo. No obstante, han surgido en los últimos años varias investigaciones que han venido a suplir dichas carencias y a empoderar a los escultores de transición del XVIII al XIX y a los de este último siglo gracias a la localización de una serie de obras documentadas y a la atribución razonable de otras tantas que, de facto, han permitido entrar plenamente en la escena artística, con la importancia que tuvieron en su momento –pero que no se había podido reconocer absolutamente hasta la llegada de dichos estudios- a escultores como el ya referido Mateo Gutiérrez Muñiz, su hijo Diego Gutiérrez Toro, Antonio Marín Sánchez o Salvador Gutiérrez de León².

Por desgracia, el estudio de todos estos escultores malagueños, podríamos decir que nacidos a la sombra de los grandes, se torna sumamente complejo, más aún si comparamos la situación de Málaga con respecto a otros círculos artísticos de importancia de la época, tales como Sevilla, Granada, Cádiz o Antequera. Y es que, entre otras cosas, mientras estos últimos han conservado medianamente bien sus archivos eclesiásticos (ya fuera los parroquiales, los conventuales o los pertenecientes a las hermandades) y custodian un

¹ Sánchez López, 1996: 411; 2009: 44.

² Al respecto ver: Flores Matute, 2020a; Flores Matute, 2020b y Flores Matute, 2021.

importante patrimonio artístico mueble, prácticamente intacto, en el caso malagueño ni apenas existen documentos debido a las múltiples vicisitudes que pasó la ciudad –siendo la más destructiva las quemadas iconoclastas de 1931 y 1936, como hemos referido anteriormente- ni, muchísimos menos, el ingente patrimonio artístico que debieron poseer sus templos, conventos y hermandades, quedando en la actualidad una escasísima muestra de lo que hubo. En consecuencia, se torna muy dificultosa la posibilidad de reconstruir con fidelidad el desarrollo del proceso escultórico de todos estos artistas, de los que se ha conservado poca obra –y eso, en el extraño caso de que algunas de estas piezas se encuentren afortunadamente documentadas y/o firmadas-. Así, nuestra visión histórica de la escultura malagueña del pasado es y será siempre fragmentaria, por cuanto el historiador se ve obligado a trabajar y condicionar su visión a lo que puedan ofrecerle las piezas felizmente conservadas o, al menos, registradas fotográficamente, debiendo fundamentar, a veces, las pautas estilísticas de los artistas que estudia mediante conjeturas, intuiciones y los datos dispersos que, si hay suerte, van aflorando, teniendo en algunos casos que matizar las atribuciones planteadas en el pasado.

Ese es el caso de los escultores de este estudio, los malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro, padre e hijo, maestro y discípulo respectivamente, cuya autoría de algunas pocas obras que permanecían inéditas permitió atribuirles con razonable fundamentación otras tantas que, no obstante, ya habían sido vinculadas entre sí por la historiografía debido a las evidentes analogías estilísticas y formales que presentaban todas ellas, a pesar de lo cual permanecían en el anonimato al no localizarse ninguna obra documentada³. Su caso, pues, fue muy parecido al de la familia Asensio de la Cerda, en la cual se encontraban localizadas una serie de obras que claramente mostraban fuertes analogías y que permanecieron anónimas hasta que se hallaron unas pocas obras documentadas que permitieron establecer una hipótesis de trabajo con la suficiente coherencia como para poder extraer conclusiones con base científica⁴. Así, el estudio que ponía en la palestra a los Gutiérrez Muñiz-Toro conformaba un interesante aunque aún limitado catálogo de obras gracias a las susodichas escasas esculturas documentadas y otras pocas que, aunque no hacían referencia a sus autores al menos sí eran perfectamente datables por otros medios (fuentes documentales o materiales), confirmando, como mínimo, la procedencia común de todas las piezas artísticas referidas por parte del mismo obrador escultórico, aunque haciendo algo complicada aún la asignación clara de ciertas piezas a un escultor u otro, es decir, al fundador de la saga familiar y su sucesor, pues las obras documentadas de este último no mostraban, en principio, diferencias con las obras documentadas (o al menos fechadas) del primero.

La localización de nuevas esculturas de diversos tipos iconográficos pero mismas cualidades formales, técnicas y estéticas que permiten consignarlas a ese grupo de obras que felizmente han dejado de ser anónimas para poder fijarles una procedencia en el obrador de los Gutiérrez Muñiz-Toro –y que en este estudio señalaremos y referiremos- y la aparición de nuevos datos sobre este taller u obras asignadas al mismo nos han permitido conocer mucho mejor el desarrollo del proceso escultórico de este obrador, amén de entender mejor el apego o distanciamiento estilístico a los maestros del pasado inmediato, según conviniera, y de matizar ciertas atribuciones dentro de la familia. En definitiva, este estudio viene a arrojar algo más de luz a otros anteriores que iniciaron la senda al plantear una

³ Sánchez López, 1996: 292. Torres Ponce, 2015: 28-32.

⁴ Sánchez López/Ramírez González, 2005-2006: 283-316.

hipótesis de trabajo sobre estos otrora desconocidos escultores malagueños, permitiendo entender mejor la personalidad artística de su obrador.

La familia Gutiérrez Muñiz-Toro-Jimena: personalidad artística y matizaciones a su obra

Lo poco que sabemos de esta familia de escultores se lo debemos prácticamente al agustino Andrés Llordén en su obra *Escultores y entalladores malagueños*, aunque eran muy escasas las referencias documentales que hablaban sobre su producción artística y se conservaban algo más sobre su vida civil, que no referiremos por mor a no alargar en exceso este trabajo, destinado a perfilar la personalidad artística del obrador escultórico y construir un catálogo seguro de su producción. Sabemos que Mateo hubo de ser discípulo de José de Medina y Anaya, supuestamente junto a Salvador Gutiérrez de León⁵ y que realizó para la parroquia de San Agustín de Málaga una imagen del referido santo, dos esculturas pintadas de blanco de los beatos *Juan Bueno* y *Antonio Turriano* y un *San Jerónimo* por encargo de la hermandad de los sastres, radicada en dicho templo y fechado en 1799⁶. Igualmente realizó un *San Pedro de Alcántara* para la parroquia de Adra (Almería) en ese mismo año y seguramente hubo de llevar a cabo, como ya refirió el estudio anterior que puso en la palestra a estos escultores, imágenes como la de la *Virgen de la Concepción*, de la hermandad del Huerto de Málaga, la *Dolorosa* de talla completa y tamaño académico que se venera a los pies del crucificado que se encuentra en la iglesia del Santo Cristo de la Salud y que puede ser fechada en torno a 1791-1810, al llegar poco después del nuevo retablo que se le construyó a la dicha imagen cristífera en 1790⁷; la desaparecida *Magdalena* de la hermandad homónima de la localidad de Vélez-Málaga (de donde era oriundo por nacimiento este escultor) o un *Niño Jesús pasionista* que se venera en la iglesia de Santa Ana del ex convento del Cister. Además, en 1831 realizó dos ángeles para la peana-trono del *Stmo. Cristo de la Veracruz* de Málaga, amén de retocar el resto de los que la adornaban⁸.

Su hijo Diego hubo de trabajar muy pronto en el taller paterno, lo cual explicaría las enormes similitudes formales y técnicas que guarda su obra con respecto a las de su padre, como consecuencia lógica, no obstante, de heredar los mismos conocimientos y

⁵ Guillén Robles, 1874: 663. Sánchez López, 2009: 40. No obstante, debemos matizar que, en el caso de Salvador Gutiérrez de León, seguramente su maestro no fuera José de Medina sino, quizás, el hijo de este, Antonio de Medina, ya que Salvador era demasiado niño en la década en que fallecería José de Medina -estando este instalado, además, en Jaén- como para haber llegado a aprender nada del mismo, mientras que Antonio de Medina sí llegaría a establecer taller propio en Málaga a finales del XVIII, teniendo documentadas varias obras de interés para la ciudad. Así pues, el historiador Guillén Robles habría unificado el aprendizaje de ambos escultores malagueños -Mateo y Salvador- en el obrador del más prestigioso de la saga familiar de los Medina: José de Medina Anaya, aunque ambos habrían de desarrollar estéticas distintas en el futuro, seguramente por sus diferentes aprendizajes: Mateo siguiendo lo marcado por su antecesor más seguro -José de Medina- y Salvador lo marcado por el otro escultor malagueño de prestigio de la época anterior -Fernando Ortiz-, aunque con posibles detalles propios de la estética y técnica de los Medina, heredados por su más probable maestro: el referido Antonio de Medina.

⁶ Llordén, 1960: 340-341.

⁷ Soto Artuñedo, 2003: 267. Se aprecia claramente que el banco de dicho retablo hubo de abrirse abruptamente en su zona central, justo a los pies del crucificado, para poder albergar en el mismo la imagen de la dolorosa a los pies del referido cristo. Esto indicaría que el diseño del retablo, proyectado como decimos en 1790, hubo de ser modificado para poder alojar la nueva imagen, que no estaría prevista en un principio.

⁸ *Cargos y Datas de la Archicofradía de la Veracruz*, 23 de mayo de 1831, Archivo Municipal, Málaga (AMM), caja 1581, exp. 2. Nos parece interesante reseñar que estas actuaciones costaron 560 reales de vellón, según aparece anotado en dicho documento.

procedimientos técnicos, amén de afinidad estética que los practicados por su progenitor y, a la sazón, maestro. Es su caso el mismo que el de otros talleres escultóricos malagueños plenamente familiares como el de los Asensio de la Cerda o el de los Gutiérrez de León, donde existen una serie de morfologías y desarrollos técnicos comunes a todos sus miembros, aunque como veremos en este caso en particular, Diego sigue a pies juntillas y en general el estilo de su progenitor y resulta sumamente complicado establecer si algunas de las obras atribuibles -sin ninguna duda por nuestra parte- a su taller familiar son de su padre o de él, al margen de que otras obras, de carácter glorioso mayormente, sí parecen mostrar en mayor o menor grado ciertos descollos de personalidad propia que permiten dilucidar mejor la autoría de sus obras⁹.

De este escultor, no obstante, sí tenemos más piezas referenciadas documentalmente, aunque muy pocas de las mismas han sobrevivido: una *Virgen del Amor Divino* para una parroquia de Baeza, realizada en 1853¹⁰; un *San Vicente de Paul*, un *Santo Tomás de Aquino* o un *San Luis Gonzaga* para Málaga y otras obras para “varios pueblos de la provincia, a más de otras muchas esculturas repartidas en Andalucía y las Américas españolas”¹¹. También el antiguo *Niño Jesús de Santa María de la Victoria*, patrona de Málaga, realizado en 1861¹² y la que, en la actualidad, se venera como *Virgen del Carmen* en la parroquia de los Santos Mártires de Málaga, que resultó ser la antigua titular de la Corte de María malagueña, la *Virgen del Amor Hermoso*, realizada en 1854¹³. Asimismo se le han atribuido varias imágenes de dolorosas, amén de dos bustos de *Ánimas* del purgatorio que hacen conjunto con el ya aludido crucificado y dolorosa de talla completa de la iglesia del Santo Cristo de la Salud, que podrían haber sido realizados después de 1849 por el taller, pues no aparecen referenciados en un completísimo inventario que se realizó de los bienes del templo en dicha fecha¹⁴.

⁹ Esta problemática de diferenciación de autoría es algo habitual en los obradores escultóricos familiares donde sus miembros han llegado a trabajar conjuntamente y a asimilar de forma mimética los preceptos formales y estéticos del iniciador de la saga. Un ejemplo de ello lo constituye la saga antequerana de los Márquez, donde en algunos casos, tal y como afirma Romero Benítez, resulta casi imposible diferenciar las obras de Diego y de su hijo Miguel (2014: 54). Empero, bien es cierto señalar que esto ocurre generalmente cuando las obras documentadas de estos autores interrelacionados entre sí por parentesco y/o profesionalmente es relativamente escasa y se localizan piezas anónimas que se pueden vincular sin duda con el obrador familiar, pero resulta complicado dilucidar su paternidad de forma absoluta. Un ejemplo de esto, de nuevo retomando a los Márquez, ocurre con la *Virgen de los Afligidos* de la Colegiata de San Sebastián de Antequera –una imagen de vestir arrodillada y con las manos sobre el pecho-, donde no se sabe con certeza si fue realizada por Diego o Miguel, aunque no cabe duda de que es una pieza salida de dicho obrador escultórico (Fernández Paradas, 2014: 153). Esta situación es, en definitiva, lo que ocurre con Diego Gutiérrez Toro: al no haber mucha obra documentada del mismo y la que existe es totalmente indistinta de la documentada y atribuible a su padre, Mateo, hace que las nuevas obras vinculables al obrador familiar sean adjudicadas, de facto, a la labor de Mateo, sobre todo teniendo en cuenta, como veremos seguidamente en este estudio, que muchas de estas nuevas piezas pertenecen a series iconográficas y formales casi serializadas y cuya raíz la encontramos en el iniciador de la saga familiar, Mateo.

¹⁰ Díaz de Escovar, 1915: 466.

¹¹ Guillén Robles, 1874: 664.

¹² Sánchez López, 2008: 362.

¹³ Flores Matute, 2020a: 86-88. Recientemente, hemos localizado también la noticia de su bendición, la cual se produjo el 8 de julio de 1854 (*El Avisador Malagueño*, 7/07/1854).

¹⁴ AMM, leg. 53 citado por Rodríguez Marín, 1989: 37. Si bien, cabe la posibilidad de que estas imágenes simplemente no fueran nombradas en dicho inventario porque se consideraran parte “decorativa” del retablo del que formaban parte y no bienes muebles independientes. Si así fuera, sin duda, estas ánimas habrían sido realizadas en el taller de Mateo Gutiérrez Muñoz, en torno a 1790-1791, junto a la *Dolorosa* que se veneraba en dicho retablo a los pies del crucificado del s. XVI, ya que son innegables los parecidos formales y técnicos que tienen la *ánima masculina* con el *San Pedro de Alcántara* de 1799 de Mateo y la

En cuanto a los hijos de Diego, sabemos que dos de ellos fueron escultores, Eduardo y Federico Gutiérrez Jimena, y que ayudaron y trabajaron en el taller de su padre largo tiempo. Ellos tres, en el taller familiar, se dedicaron a restaurar numerosas obras sacras de cierta importancia de la ciudad, lo cual denota el grado de consideración y especialización que ostentó la familia al respecto de la temática sacra frente a los otros talleres escultóricos de Málaga, más diversificados por otro lado en su producción, pues también realizaban obras de carácter profano, generalmente barrocos pintorescos. Con Diego a la cabeza, se restauró a *Santa María de la Victoria*, patrona de Málaga, en 1861¹⁵ y a la *Virgen de la Paz*, desaparecida obra de Fernando Ortiz que se veneraba en el convento de la Trinidad, en 1870¹⁶. Luego, está documentado que sus hijos -seguramente ya sin la tutela paterna (pues no se hace alusión a Diego en los documentos)-, restauraron esculturas como la *Virgen de la Soledad*, también desaparecida imagen de Ortiz¹⁷; a la *Virgen de Belén*, al *Cristo de la Buena Muerte y Animas* y un *San Pedro de Alcántara*¹⁸, obras de Pedro de Mena y Medrano¹⁹, así como un *San Juanito* que se encuentra en la catedral malagueña (actualmente en su museo)²⁰. Por último, también sabemos que produjeron retablos, donde se tiene constancia de que Diego realizó un altar con cristalera y sus seis candeleros de madera y bastidores para la referida *Virgen del Amor Hermoso* (actual del *Carmen* de los Mártires) en 1854²¹; un retablo blanco y dorado para la capilla mayor del convento de la Encarnación de Málaga en 1865, otro para un altar dedicado a Santa Teresa en el convento de las carmelitas de la misma ciudad en 1866²² y ya su hijo Eduardo, desaparecido su padre, realizaría un retablo para la capilla del Sagrario de la parroquia de San Juan, en torno a 1900²³.

De toda esta relación de obras, algunas dolorosas que le fueron asignadas en su momento a Diego Gutiérrez deben ser matizadas por la localización, por una parte, del dato que confirma que su padre Mateo seguía al frente del taller en la década de 1830 –y que explica que algunas de las imágenes que le eran atribuidas a Diego pero que estaban fechadas en torno a 1830 presentaran características formales que eran consideradas propias de Mateo- y, sobre todo, de un documento que fecha la realización de la desaparecida *Virgen de la Amargura*, vulgo Zamarrilla, en 1792²⁴, con lo cual se hace ya evidente que algunas de estas

ánima femenina con la desaparecida *Virgen de la Amargura* (Zamarrilla), realizada en 1792. No obstante, sigue siendo llamativa su omisión en este inventario, pues sí se referenciaron en el mismo “dos santos obispos” que pertenecían al retablo que actualmente ocupa *Ntra. Sra. de la Esclavitud Dolorosa* (es decir, tenían la misma pretensión “decorativa” que las *ánimas* a la hora de complementar discursivamente sus respectivos retablos).

¹⁵ Diego Gutiérrez Toro, Legado Temboursy, Málaga, Archivo de documentos, sección artistas y artesanos, nota manuscrita.

¹⁶ Romero Torres, 2017: 170.

¹⁷ Romero Torres, 2017: 163-164

¹⁸ Sauret Guerrero, 1990: 116. En este caso, no se especifica quien de los dos hijos habría realizado dicha restauración. Se menciona que la imagen fue restaurada “por el Sr. Gutiérrez (Hijo)”.

¹⁹ Diego Gutiérrez Toro, Legado Temboursy, Málaga, Archivo de documentos, sección artistas y artesanos, nota manuscrita.

²⁰ Sauret Guerrero, 2003: 266. La autora cree que quien restauró esta imagen (concretamente Eduardo) pertenece al linaje de los Gutiérrez de León, lo cual es erróneo.

²¹ Llordén, 1960: 347.

²² Diego Gutiérrez Toro, Legado Temboursy, Málaga, Archivo de documentos, sección artistas y artesanos, nota manuscrita.

²³ Pérez López, 1903: 212. El autor referencia que el retablo es nuevo (en ese año).

²⁴ *Actas capitulares*, 22 de Marzo de 1792, AMM, lib. 182, fol. 147: el hermano mayor y mayordomo de la Congregación del Santo Rosario de Ntra. Sra. de los Dolores de la ermita de Zamarrilla -Marcos de la

dolorosas debieron de ser realizadas entre 1790 y 1830 por Mateo Gutiérrez Muñiz, si bien es cierto que, por las extraordinarias concomitancias formales, técnicas y estéticas que presentan las obras documentadas de Diego con estas dolorosas que le eran atribuidas y con el *San Pedro de Alcántara* documentado de su padre, Mateo, alguna de estas piezas quizás sí fueran realizadas por Diego. Encontrar una nueva dolorosa de esta serie que estuviera, al menos, fechada, podría arrojar algo más de luz al respecto.

La cuestión primordial es entender, entonces, el desarrollo estético que se produce en toda esta serie de obras que nos llevan desde unas características determinadas en esculturas como la *Virgen de la Concepción* de la malagueña hermandad del Huerto a otras como las que presentan dolorosas como la referida *Virgen de la Amargura* y toda la serie que se parece enormemente a la misma, como ya quedara reflejado en otros trabajos, lo cual llevó a suponer que ambas imágenes, partiendo necesariamente de un mismo obrador –pues comparten, volvemos a incidir, una extraordinaria cantidad de concomitancias formales y estéticas– habían sido realizadas por un maestro y su más cercano discípulo, los cuales eran, necesariamente y gracias a las esculturas que se encontraban documentadas, los aquí estudiados: Mateo y su hijo Diego. Con los nuevos datos y obras que hemos localizado –y que, sin duda, deben provenir de este obrador escultórico–, podemos entender mejor que dichas leves diferencias formales (a saber: concepción de la cabeza más cuadrangular o dibujo de las cejas) son producto de un apeigamiento por parte de Mateo a la estética trabajada por su probable maestro, José de Medina Anaya en la que, no obstante, intentará desvincularse algo en ciertas obras, proporcionando destellos de personalidad propia y que, sin embargo, no logrará siempre, pues volverá en mayor o menor medida a practicar las soluciones plásticas planteadas en sus inicios en fechas tan lejanas como 1830, en las postrimerías de su vida. En efecto, la presencia del característico entrecejo fruncido y aristado mediante dos pequeños golpes de gubia en el nacimiento de las cejas que posee la referida *Virgen de la Concepción* o la *Virgen de los Dolores* del convento de San Carlos también lo posee la *Dolorosa compungida* de tamaño natural y manos unidas que se guarda en una colección particular y que puede ser fechada entre 1825 y 1835 gracias a sus atributos de platería²⁵. Igualmente, el trabajo de la cabellera y como cae es exacto en estas, pero la concepción proporcional de la cabeza no, siendo bastante cuadrangular en el caso de la primera y más alargado en el de la segunda y tercera²⁶. Por lo demás, las características formales de esta *Dolorosa compungida* son extraordinariamente coincidentes con las que posee la cabeza de la documentada *Virgen del*

Rosa y Francisco La Febre, respectivamente-, declaran haber “construido a sus expensas una Ymagen de Dolores de cuerpo entero”.

²⁵ Es muy frecuente que todas estas dolorosas de urna y devoción doméstica en la ciudad de Málaga posean un juego de ráfaga y puñal hechas, *ex profeso*, para las mismas, muy seguramente cuando eran entregadas por el escultor a su cliente o que este las encargara a un platero local muy poco después de la entrega. En cualquier caso, la presencia de estos atributos –más si son de plata y, por tanto, tienen las respectivas marcas de platería– son un perfecto indicador de la fecha de realización de la escultura. En el caso de la *Dolorosa* aquí referida, la ráfaga presenta marcas del platero malagueño Francisco Bueno Comarcada, que trabajó en las primeras décadas del s. XIX y falleció en 1849 (Sánchez-Lafuente, 1997: 368). A las piezas de este platero le suelen acompañar siempre las del marcador de contraste de la plata y oro José Reina, que estuvo activo hasta 1825 (1997: 367). Precisamente, esta ráfaga solo contiene la marca del platero, lo cual nos indica que es una pieza posterior a 1825. Es por eso que la dolorosa debe fechar su hechura entre 1825 y 1835, año este último en la que queda recogida por última vez la labor de Mateo Gutiérrez Muñiz en un asunto civil por Llordén (1960: 342). Seguramente falleciera poco antes de 1840 o en ese mismo año.

²⁶ Ver figuras 9 y 11, donde aparecen estas imágenes marianas referenciadas y se puede comprobar todas las características formales dichas.

Carmen de la parroquia de los Santos Mártires, realizada por Diego Gutiérrez Toro en 1854²⁷, como ya señalara anteriores trabajos²⁸. De ahí que, en un principio, y con los datos que había en ese momento, se pensara que esta imagen debía haber sido realizada por un joven Diego, aunque con cierta participación paterna.



Fig. 1. Mateo Gutiérrez Muñiz (atrib). Comparativa de los cuerpos tallados en forma de jubón/corsé de dos dolorosas, ambas en colecciones particulares. Ca. 1825-30 y ca. 1790 respectivamente. Foto: La Casa del Cardenal y Juan Cristóbal Jurado Vela.



Fig. 2. Mateo Gutiérrez Muñiz (atrib). Comparativa de manos de varias dolorosas. (Por orden) iglesia del Santo Cristo de la Salud, parroquia de San Patricio, colección particular y columbarios de la Basílica de la Esperanza, Málaga. Entre 1790 y 1830. Foto: Francisco Jesús Flores Matute.

No acaban aquí las relaciones formales y técnicas entre todas estas dolorosas, ya que, precisamente el torso de esta *Dolorosa compungida* presenta tallado un jubón/corsé terminado en ondulaciones que descansan sobre las caderas y que, igualmente, lo presenta el torso de una *Dolorosa* académica de actitud declamatoria, también de colección particular que es extraordinariamente parecida a la desaparecida *Virgen de la Amargura* (Zamarrilla)²⁹ (fig. 1). Este curioso detalle, claramente personal y único, demuestra que ambas imágenes han salido, necesariamente, de la misma mano y que, por tanto, las pequeñas diferencias de raíz estético que presentaban (en este caso, la forma de realizar el entrecejo que, aunque comparten mismo concepto, tienen diferente solución técnica) son producto de una vuelta a soluciones formales más arcaicas por parte de Mateo. Lo mismo ocurre con las manos de toda esta serie de dolorosas de actitud declamatoria que, empezando por las de la *Dolorosa* de talla completa que se venera a los pies de un crucificado en la iglesia del Santo Cristo de la Salud -la cual se

²⁷ Ídem, figuras 9 y 14.

²⁸ Flores Matute, 2020a: 88-90.

²⁹ Dicha dolorosa de colección particular se puede observar en la figura 12 c), entre otras.

muestra, como ya fuera señalado en anteriores estudios, prácticamente igual a la *Virgen de la Concepción* y pudo ser fechada entre 1791 y 1810- son prácticamente copiadas en el resto de vírgenes de la serie, tanto las ya conocidas como otras nuevas que hemos localizado (fig. 2). A su vez, tanto la actitud de los brazos (mano derecha llevada al corazón y la izquierda hacia abajo) como las propias manos beben directamente de lo practicado por José Medina Anaya en esculturas como una *Santa Ana* que custodia el tabernáculo del retablo mayor de la iglesia de los Remedios de Estepa³⁰ (fig. 3). De Medina Anaya, en principio, también heredaría Mateo Gutiérrez la concepción cuadrangular de la cabeza, con una mandíbula inferior muy rectilínea, que presentarían sus primeras obras, todavía apegadas a los modos de su probable maestro y los del otro gran escultor malagueño, Fernando Ortiz. Podemos observar esto si comparamos de nuevo esa *Santa Ana* de Medina con piezas como las ya atribuidas en su momento a Mateo: la *Virgen de la Concepción*, la *Dolorosa* de la iglesia del Santo Cristo, la *Magdalena* de Vélez-Málaga o el *Niño Jesús pasionista*, y que habrían de fecharse, por tanto, entre 1780-1800 (fig. 4). A partir de la década de 1790 y hasta la década de 1830 encontraríamos imágenes como la desaparecida *Virgen de la Amargura*, la *Dolorosa compungida* y toda la serie de dolorosas de urna y tamaño académico que se parecen extraordinariamente a la primera. Como se ha dicho, Mateo habría de volver eventualmente a ciertos conceptos estéticos, formales y/o técnicos del pasado en algunas de sus obras, incluso repitiendo totalmente esquemas formales como los que presenta la *Virgen de la Concepción* en piezas como su *San Pedro de Alcántara*, realizado en 1799, el cual, al margen de los rasgos propios de la senectud del personaje representado, expone un mismo planteamiento de la zona supraorbital (con el característico entrecejo aristado), la concepción de la cabeza cuadrangular con la mandíbula inferior muy rectilínea, misma forma de dibujar los ojos y boca... que comparte a pies juntillas con la paradigmática dolorosa malagueña.



Fig. 3. José Medina Anaya. *Santa Ana*. Iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios, Estepa (Sevilla). 1740-1750. Foto: Francisco Jesús Flores Matute.

³⁰ Recio Mir, 2009: 74.



Fig. 4. José Medina Anaya y Mateo Gutiérrez Muñiz (atrib.). Comparativa de los rostros de a) *Santa Ana* (Estepa) y la b) *Virgen de la Concepción*, c) *Dolorosa*, d) *Magdalena* (desaparecida) y e) *Niño Jesús*. (Por orden) parroquia de los Santos Mártires (Málaga) iglesia del Santo Cristo de la Salud (Málaga), iglesia de San Francisco (Vélez-Málaga) e iglesia de Santa Ana del Císter (Málaga). Finales del s. XVIII. Foto: Francisco Jesús Flores Matute, Archivo Francisco Salinas y Santa Conserva.

En cuanto a las características de la poética particular de Diego Gutiérrez, como dijimos, es prácticamente inexistente, habida cuenta de lo visto y conocido hasta la presente. Sin duda, se puede comprobar como las dos obras documentadas de Diego (la *Virgen del Carmen* de los Mártires y el *Niño Jesús de Santa María de la Victoria*) tienen exactamente las mismas características formales, técnicas y estéticas que las obras documentadas y atribuibles a su padre Mateo. Precisamente esta falta de divergencia es la que ha permitido atribuir al obrador familiar –tomando como referencia las esculturas documentadas de ambos autores- toda esa serie de dolorosas -que ya se vinculaban a un probable mismo taller- a este de los Gutiérrez Muñiz-Toro por compartir, absolutamente todas estas obras, las mismas características, destacando aquellas que denotan soluciones técnicas y estéticas muy personales y diferenciadoras con respecto a lo practicado por otros escultores de la época (el entrecejo aristado, la nariz algo gruesa y geometrizada, las cabelleras muy densas y finamente labradas, etc). Aún así, algunas obras como el referido *Niño Jesús de Santa María de la Victoria* presentan una labra del cabello personal, a base de mechones serpentinos acabados en gruesos caracolillos. Podríamos pensar que esto es debido al intento del escultor por crear una recreación infantil historicista de vocación goticista para que su obra encajara a la perfección con la Virgen a la que iba a complementar (la referida *Santa María de la Victoria*, de finales del s. XV). Sin embargo, dicha solución plástica también aparece en la caída de una larga melena en una pequeña imagen de la *Virgen con el Niño* de carácter doméstico, guardada en un fanal y de colección particular, la cual ya fuera atribuida a Diego por su evidente parecido con la *Virgen del Carmen* (fig. 5). Igualmente, como veremos a continuación en alguna



Fig. 5. Diego Gutiérrez Toro. Comparativa de la talla del pelo de una *Virgen con el Niño* y el antiguo *Niño Jesús de Santa María de la Victoria*. Colección particular y basilica de Santa María de la Victoria, Málaga. 2º mitad del s. XIX y 1861. Foto: Juan Cristóbal Jurado Vela y Carlos Moreno Porras.

de las nuevas obras localizadas que atribuimos a este obrador escultórico familiar, parece ser que las imágenes infantiles de Diego no alcanzan la calidad, ni la belleza y proporción de los probablemente realizados por su padre.

En definitiva, tenemos que las características propias de este obrador familiar a la hora de realizar sus esculturas son:

*Cabezas con cabelleras partidas por la mitad, que caen en gruesísimos mechones muy bien perfilados, de evidente personalidad y visualidad característica. En sus primeras obras, el perfil es cuadrangular, con mandíbulas inferiores muy rectilíneas, alargándose algo el canon proporcional en obras posteriores. La boca es pequeña y bien dibujada, de labios carnosos, sobre todo el inferior, y mostrando las dentaduras superior e inferior normalmente. Presentan un mentón bien definido terminado en hoyuelo. Son muy característicos los ojos almendrados con ojos de cristal pintados de grandes iris (con lo cual, a veces se perciben unas miradas algo artificiosas) y la nariz, siempre algo ancha y geometrizada, de líneas rectas. En el caso de las imágenes de expresión dolorosa, es un rasgo técnico muy llamativo y personal la construcción de la zona supraorbital, con un entrecejo aristado a base de golpes de gubia en el nacimiento de las cejas (a veces muy suaves y otras algo más incisivas). Estas últimas se perfilan de dos maneras: o a base de líneas rectas quebradas o conformando un dibujo más próximo a un arco, lo cual genera unas cejas apuntadas hacia el entrecejo. No obstante, en ambos tipos, se sigue un mismo patrón general. En el caso de las vírgenes dolorosas, además, suelen caerles seis lágrimas por las mejillas, tres en cada lado.

*El material empleado a la hora de ejecutar las esculturas, ya sean de candelero (cabeza y manos), ya sean de talla completa, es la madera de pino³¹. En cuanto a las encarnaduras, en aquellas imágenes que la han conservado de forma intacta, se destaca unas pieles nacaradas con frescores rojizos de cariz algo anaranjado/asalmonado³².

*Algunas vírgenes de vestir presentan tallado un corsé terminado en ondulaciones que reposan sobre las anchas caderas. Aunque no es algo verdaderamente generalizado, sí es un rasgo inequívoco de personalidad.

*Las manos presentan unos dedos algo regordetes/redondeados, con pequeños hoyuelos entre las articulaciones, generalmente. En el caso de las imágenes dolorosas de actitud declamatoria, se percibe un cliché fijo: mano derecha hacia el corazón y brazo izquierdo extendido hacia abajo. En el caso de las imágenes masculinas, sí se perciben unos dedos algo más robustecidos/geométricos y también cierta estereotipación a la hora de realizarlas. Un

³¹ Al menos, así nos consta en las siguientes imágenes, gracias a que fueron convenientemente restauradas: *Virgen de la Concepción*, *Niño Jesús Pasionista* del Císter, *Dolorosa* particular (la parecida a la antigua *Virgen de Zamarrilla*), la *Dolorosa* de talla del Santo Cristo de la Salud y las dos *Ánimas* que la acompañan, la *Virgen del Carmen* de los Mártires y por último, dos imágenes que veremos seguidamente: el *San Nicolás de Bari* y la *Virgen del Carmen* de Marbella. Desconocemos la materialidad del resto pero seguramente también sean de pino y algunas de las imágenes que se encuentran en peor estado y han perdido en algunas zonas la capa de yeso y polícroma dejan entrever que la madera de que están hechas es, efectivamente, de este árbol.

³² Podemos percibir muy bien dichas encarnaduras blancas de frescores algo anaranjados en imágenes como la *Dolorosa* de talla del Santo Cristo de la Salud y las dos *Ánimas* que la acompañan, el antiguo *Niño Jesús de Santa María de la Victoria*, la *Dolorosa compungida*, la *Dolorosa* particular (la parecida a la antigua *Virgen de Zamarrilla*) y también en algunas de las imágenes que veremos a continuación como el *San Nicolás de Bari*, el *San José* de los capuchinos o el *San Rafael* y la *beata Mariana de Jesús*, ambos en el convento de las Mercedarias de la Caridad. Del resto de esculturas no nos podemos pronunciar enteramente, porque han sido intervenidas de algún modo, aunque sea de forma leve, tal como la *Virgen de la Concepción*, por ejemplo (con frescores aplicados por el escultor carmonense Antonio Eslava encima de la encarnadura original).

ejemplo son las manos del *San Pedro de Alcántara* de Mateo y las del *Niño Jesús de Santa María de la Victoria* de Diego, sumamente parecidas entre sí. También lo serán entre sí la de otras imágenes masculinas atribuibles a este obrador familiar y que, a continuación, veremos.

Nuevas obras atribuibles al obrador de los Gutiérrez Muñiz-Toro

Debido a nuestro trabajo de campo, hemos podido ir localizando diversas obras escultóricas de variados tamaños y acabados donde, por sus características formales, morfológicas, técnicas y estéticas, su procedencia es perfectamente asignable al taller familiar de este estudio, considerando que muchas de estas deben ser del patriarca de la saga, Mateo Gutiérrez Muñiz, debido a que dichas características coinciden plenamente con lo que ya había documentado o atribuido con anterioridad a este escultor.

Así, empezando por las piezas de talla completa tenemos dos ejemplares de distinto tamaño, aunque los dos de formato académico: un pequeño *San Nicolás de Bari* (fig. 6) y un *San José* (fig. 7).



Fig. 6. Mateo Gutiérrez Muñiz (atrib.). *San Nicolás de Bari*. Iglesia conventual de Ntra. Sra. de los Ángeles de Miraflores, Málaga. 1790-1810. Foto: Francisco Jesús Flores Matute.



Fig. 7. Mateo Gutiérrez Muñiz (atrib.). *San José*. Parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa, Málaga, 1820-1830. Foto: Francisco Jesús Flores Matute.

El, creemos, *San Nicolás de Bari* (ya que le faltan varios atributos) se localiza encima de la puerta de entrada a la pequeña sacristía de la iglesia del antiguo convento franciscano de los Ángeles de Miraflores de Málaga, conocido actualmente como el Asilo de los Ángeles, y podemos ver que, en efecto, comparando su rostro con el del *San Pedro de Alcántara* de la parroquia de Adra (Almería) -firmado en su peana por Mateo Gutiérrez en 1799- o con la

Ánima masculina de la malagueña iglesia del Santo Cristo –obra del taller- (fig. 8), comprobamos como todos los rasgos formales encajan: el óvalo facial se percibe algo cuadrangular, a pesar de ocultarse la mandíbula inferior por una frondosa barba de densos mechones que terminan de forma redondeada; la nariz bien definida y los pómulos marcados, con la piel –algo laxa- pegada a los mismos, como corresponde para representar la senectud de ambos personajes. La boca, –con la dentadura superior e inferior tallada- y los ojos se encuentran muy bien dibujados, al igual que los lóbulos auriculares, todo ello de clara raigambre neoclásica. El santo se nos muestra ataviado con todos los ropajes propios de su dignidad eclesiástica como obispo (roquete de encaje, capa pluvial, mitra, estola –esta y las ínfulas de la mitra realizadas con telas encoladas- y guantes), donde los pliegues de las telas son lineales, pero poco profundos. El acabado en los detalles es muy bueno, presentándose estofados en oro sobre la capa pluvial, mitra, estola y alba con motivos vegetales y lineales, excepto el envés de la capa, realizado a base de pequeños “lunares”.



Fig. 8. Mateo Gutiérrez Muñiz. Comparativa de rostros de *San Nicolás de Bari* (atribución), *San Pedro de Alcántara* y *Ánima masculina* (atrib.) 1790-1810, 1799 y 1790-s. XIX respectivamente. Iglesia conventual de Ntra. Sra. de los Ángeles de Miraflores (Málaga), parroquia de la Inmaculada Concepción (Adra-Almería) e iglesia del Santo Cristo de la Salud (Málaga). Foto: Francisco Jesús Flores Matute y Antonio Cobo.

En cuanto al San José, este se venera en la iglesia de la Divina Pastora y Santa Teresa del malagueño barrio de Capuchinos y fue considerado una pieza andaluza de finales del s. XVIII que, no obstante, fue vista como “bastante alterada con posterioridad en lo que a policromía y estofado se refiere”. Como veremos, dicha suposición es, realmente, incorrecta, y la escultura no tiene más que la encarnadura y detalles escultóricos propios del obrador familiar de los Gutiérrez Muñiz-Toro, no conocidos en absoluto porque, como ya referimos al principio de este trabajo, hasta hace muy poco no se habían localizado obras sobrevivientes y documentadas de esta familia de escultores malagueños.

Empezando por analizar su cabeza y rostro, y con todo lo dicho sobre lo característico en las imágenes asignables a este taller familiar que también presenta esta imagen (nariz gruesa y geometrizada, ojos almendrados algo artificiosos, cejas bien delineadas, boca correctamente construida –aunque más grande en este caso por tratarse de un personaje masculino. Lo mismo ocurre con la nariz-; densa y “leonina” cabellera, con guedejas de pelo extremadamente voluminosas que caen de forma algo desigual desde una raya central que parte desde la frente y reposa sobre los hombros, etc.) podemos destacar el enorme parecido

que guarda esta escultura con la referida anteriormente Dolorosa compungida de medio busto de tamaño natural y expresión contrita que se guarda en una colección particular y que pudo ser fechada entre 1825 y 1830 gracias a sus atributos de platería (fig. 9). Por eso, creemos que esta escultura hubo de ser realizada en torno a 1820-1830. Debemos reseñar también de su rostro la peculiar forma de realizar la barba, a base de pequeños “picotazos” hechos con la gubia.

Por su parte, y analizando la escultura en general, es de destacar, para empezar, el balanceante *contrapposto* de la figura -en además de comenzar a caminar- y la actitud dialogante del santo con el Niño. El manto y túnica presenta los colores habituales en la iconografía del patriarca (marrón/mostaza lo primero, morado lo segundo), aunque en el caso de lo último presenta un estofado muy rico, con motivos vegetales eclécticos que prácticamente no dejan ver el verdadero color del fondo. No ocurre así con el manto, de color liso y delineado por una cenefa dorada. Empero, el envés de este también presenta un estofado sencillo a base de pequeños lunares, como era el caso de la capa pluvial del pequeño *San Nicolás de Bari* que hemos reseñado.

El Niño Jesús que sostiene entre sus brazos, sin embargo y claramente, no le es propio al santo ni encaja con las formas y técnica del obrador de los Gutiérrez Muñiz-Toro: ni encarnadura, ni anatomía, ni forma de realizar cabeza, pelo, etc., encajan y, antes bien, sí lo hacen con las formas y técnica practicadas en el taller del otro escultor malagueño contemporáneo suyo: Salvador Gutiérrez de León. En efecto, se puede comparar la testa de esta imagen de movida anatomía con la de los ángeles que sustentan al *San Juan de Sabagún* que se venera en una de las capillas laterales del coro de la catedral malagueña, realizado por Salvador en torno a 1806³³, entre tantos otros ejemplos. Desconocemos que ocurriría con el Niño Jesús original, que quizás se perdiera en los tristes sucesos iconoclastas de 1931 o en años posteriores por robo o intercambio y se le impondría este otro que actualmente ostenta la imagen y que, sin embargo, interactúa muy bien con la misma.

Hemos de decir, por último, de este *San Nicolás de Bari* y de este *San José* que hemos visto, que la construcción de sus ropajes, de pliegues de blandos volúmenes y líneas verticales, coinciden formal y técnicamente con los ropajes del *San Pedro de Alcántara* de 1799 de Mateo o con los de la *Dolorosa* de la iglesia del Santo Cristo de Málaga, fechable entre 1791-1810 y atribuida con anterioridad a dicho escultor, con lo cual podemos terminar de cuadrar nuestra atribución de ambas nuevas esculturas al obrador de Mateo Gutiérrez Muñiz.

Seguidamente a estos dos santos, localizamos un pequeño *Crucificado expirante* de altar o devoción doméstica (sobre unos 40cm) que se encuentra a la venta en un anticuario de Málaga (fig. 10).



Fig. 9. Mateo Gutiérrez Muñiz. Mateo Gutiérrez Muñiz (atrib.). Comparativa de rostros de *San José* y *Dolorosa compungida*, 1820-1830, parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa y colección particular, Málaga. Foto: Francisco Jesús Flores Matute.

³³ Romero Torres, 2011: 130.

De su cuerpo podemos decir que tiene buenas proporciones, de cariz esbelto. La musculatura es correcta pero algo blanda, con dedos de los manos igualmente alargados. El abdomen, hundido por efecto de la gravedad, provoca que se marquen las costillas y el esternón de la caja torácica. El paño de pureza, seguidamente, se resuelve de tal forma que deja ver parte del muslo derecho, siendo anudada por un cordel tallado que provoca unos pliegues de la tela muy holgados.

Su rostro presenta las características generales propias de este taller familiar, ya descritas anteriormente (óvalo facial, nariz algo geometrizada, entrecejo aristado, etc.), siendo especialmente coincidente con el de algunas dolorosas encontradas en sendas colecciones particulares, no catalogadas hasta ahora³⁴. Igualmente, debemos destacar la ejecución técnica de la barba -a base de pequeños y directos golpes de gubia, al punto de parecer “picotazos”- muy parecida a como la tiene realizada el *San José* de la parroquia de la Divina Pastora de Málaga. En cuanto a la encarnadura, esta es nacarada y se muestra llena de matices violáceos en manos, pies, hombros, rodillas, terminación de las costillas, pecho, codos y zona ocular, amén del consabido moratón en la mejilla izquierda. La presencia de la sangre es prácticamente inexistente.



Fig. 10. Mateo Gutiérrez Muñiz (atrib.). *Crucificado expirante* (general y detalle del rostro). Colección particular, Málaga, 1800-1820. Foto: Francisco Jesús Flores Matute.

Con todas estas características, en general, se nos antoja que este crucificado parece seguir la estela marcada por su maestro, José Medina y Anaya, en su *Cristo de la Expiración* de Jaén, realizado en torno a 1762, aunque en este caso Mateo atiende más a los valores neoclásicos y realizaría una imagen más sosegada y que se recrea más en la pura belleza formal, anticipando los valores románticos. Podría fecharse esta escultura, pues, en torno a las décadas de 1800-1820.

Las últimas nuevas obras localizadas que consideramos que pueden ser de Mateo Gutiérrez Muñiz o, al menos, su taller, son algunas de las dolorosas ya referidas en este

³⁴ Comparar especialmente con fig. 11 d).



Fig. 11. Mateo Gutiérrez Muñiz (atrib.). Comparativa de rostros de: a) *Virgen de la Concepción*, b) *Virgen de los Dolores de San Carlos*, c y d) *Dolorosas* particulares y e) *Dolorosa*. Parroquia de los Santos Mártires (Málaga), Convento de San Carlos (Málaga), Colecciones particulares y columbarios de la Basílica de la Esperanza (Málaga). Entre 1780 y 1820. Foto: Francisco Jesús Flores Matute y Anticuario Montbaron.

estudio, de las cuales dos se encuentran en colecciones particulares (las dos muy parecidas entre sí, y a su vez con imágenes ya atribuidas a Mateo como la *Virgen de la Concepción* de la hermandad del Huerto de Málaga o la *Virgen de los Dolores* del Convento de San Carlos de la misma ciudad, amén del referido anteriormente *Crucificado expirante*)³⁵. Del resto, una de ellas se encuentra en los columbarios de la Basílica de la Esperanza de Málaga (también perteneciente a la serie de dolorosas dicha antes) (fig. 11) y la otra en la parroquia de San Patricio de Málaga, siendo esta más vinculable a la serie de dolorosas cuyo prototipo paradigmático sería la desaparecida *Virgen de la Amargura* o de Zamarrilla (fig. 12)³⁶.

Una última dolorosa, también tristemente desaparecida, vinculamos a la mano o taller de Mateo Gutiérrez: la antigua Virgen de las Lágrimas de la Hermandad de la Exaltación de Sevilla. Por las escasas fotos conservadas de la susodicha, apreciamos concomitancias formales y estéticas propias de este obrador escultórico (las manos, la conformación del óvalo facial, el característico entrecejo, etc.).

³⁵ Una de estas, concretamente la tercera imagen de la figura 11 (centro), presenta unas manos unidas extraordinariamente parecidas a las que posee la *Dolorosa compungida* (fig. 9). Además, la forma de realizar el dibujo de la cabellera, donde el pelo de los costados vira hacia atrás para caer helicoidalmente hacia abajo en pico coincide a como lo tiene realizado el *Niño Jesús Pasionista* de la iglesia malagueña de Santa Ana, del antiguo convento del Císter (fig. 4) –mientras que en el resto de dolorosas, la cabellera cae directamente hacia abajo, aunque todas ellas comparten los mismos volúmenes en general-.

³⁶ No obstante, con estas dolorosas en concreto mostramos cautela, pues bien podrían haber sido realizadas por su hijo Diego Gutiérrez Toro, tal y como ya se razonara en anteriores trabajos (Flores Matute, 2020a), ya que sí apreciamos cierta evolución formal con respecto a las otras dolorosas a la hora de conformar la zona supraorbital, básicamente. Si ahora mismo las vinculamos a Mateo es porque, tal y como podemos comprobar en la fig. 12, toman como modelo a la desaparecida *Virgen de la Amargura*, realizada en 1792, más que a otras dolorosas como la *Virgen de los Dolores de San Carlos*, por ejemplo. El problema es que la *Virgen de la Amargura* solo existe ya en fotos y a la hora de comprobar ciertos detalles técnicos, como la realización exacta del entrecejo o el volumen de la cabellera, hay que casi imaginarlos. Diego bien podría haber tomado como modelo propio a imitar, a la hora de ejecutar sus dolorosas, el busto de la referida *Virgen de la Amargura* –variando levemente la construcción del entrecejo con respecto a como lo hacía su padre, lo cual es la única diferencia que apreciamos en estas dolorosas frente al resto del mismo tipo iconográfico- tal y como hicieron otros autores de saga como, por ejemplo, el antequerano Miguel Márquez, que realizó algunas de sus dolorosas copiando –en la medida de sus posibilidades- a la *Virgen de los Afligidos* de la parroquia de San Pedro de Antequera, realizada por su padre Diego Márquez. Lo mismo podemos decir de otro escultor antequerano, Miguel de Carvajal, hijo del más conocido Andrés de Carvajal o de Rafael Gutiérrez de León, hijo de Salvador. En todos estos casos, los hijos siguen tan extraordinariamente algunos modelos paternos que se hace complicado saber si esas obras son de los padres o de ellos mismos.

En cuanto a Diego Gutiérrez Toro, las nuevas posibles obras que hemos localizado y que podrían adscribirse a su autoría lo son, no solo por sus evidentes parecidos formales, técnicos y estéticos con su Virgen del Carmen/Virgen del Amor Hermoso, realizada en 1854, sino también, en algunas de las mismas, por su medianamente segura realización durante la segunda mitad del s. XIX.



Fig. 12. Mateo Gutiérrez Muñiz (atrib.). Comparativa de rostros de: a) *Virgen de la Amargura*, vulgo Zamarrilla (desaparecida), b y c) *Dolorosas* y d) *Anima femenina*. Ermita de Zamarrilla (Málaga), parroquia de San Patricio (Málaga), colección particular e iglesia del Santo Cristo de la Salud (Málaga). 1792 y ff. s. XVIII-s. XIX. Foto: Archivo Carlos Moreno Porras, Francisco Jesús Flores Matute y Juan Cristóbal Jurado Vela.

La primera obra localizada que le atribuimos con absoluta certeza es la *Virgen del Carmen*, patrona de Marbella (Málaga) (fig. 13), la cual, como decimos más arriba, presenta un extraordinario parecido con la imagen mariana de 1854 y, por supuesto, presenta las habituales características formales del taller familiar (fig. 14): óvalo facial bien construido y unas facciones dibujadas de forma pulcra, donde destaca una boca pequeña, de labios apretados; la nariz geometrizada, los ojos almendrados, algo artificiosos y el mentón acabado en un hoyuelo³⁷. El cabello, además, se conforma en forma de masas de pelo muy voluminosas, prácticamente “leonina”, lo cual, como ya dijimos, es una de las características estéticas más reseñables de este taller escultórico. Por su parte, el Niño Jesús, que sostiene en su mano derecha, tiene una anatomía rolliza y correcta, aunque la escultura adolece, ciertamente, de gracia infantil y se muestra en una actitud estereotipada e inmóvil. El mismo se asemeja anatómica y formalmente a los dos ángeles que se cobijaban bajo el manto de la



Fig. 13. Diego Gutiérrez Toro (atrib.). *Virgen del Carmen*. Parroquia de Ntra. Sra. de la Encarnación, Marbella (Málaga). 1840-1860. Foto: Hermandad de Ntra. Sra. del Carmen de Marbella.

³⁷ Las policromías de ambas imágenes, empero, no son las originales: la de la malagueña fue realizada por Romero Zafra, la de la marbellí por Naranjo Beltrán, quien restauró la escultura en 2020 y reconstruyó la encarnadura en base a los restos que encontró.

antigua *Virgen del Amor Hermoso*, actual *Virgen del Carmen* de los Mártires y también al pequeño Niño Jesús de otra Virgen de muy pequeñas dimensiones que ya le fuera atribuida a Diego por sus semejanzas con la referida *Virgen del Carmen* de los Mártires³⁸, teniendo muy parecida disposición de los cabellos y forma de realizar las manos.



Fig. 14: Diego Gutiérrez Toro. Comparativa de rostros de la *Virgen del Carmen*, *Ntra. Sra. del Amor Hermoso/Carmen* y *San Rafael*. Parroquia de Ntra. Sra. de la Encarnación (Marbella-Málaga), parroquia de los Santos Mártires (Málaga) e iglesia del convento de las Mercedarias de la Caridad (Málaga). 2º mitad del s. XIX. Foto: Hermandad de Ntra. Sra. del Carmen de Marbella y Francisco Jesús Flores Matute.

Además, ciertamente esta escultura marbellí bien podría ser una de esas imágenes que refirió Guillén Robles en su libro *Historia de Málaga y su provincia* donde ya señalaba que este escultor tenía imágenes repartidas por la provincia, y por su enorme parecido con la *Virgen del Carmen* de los Mártires (antigua del *Amor Hermoso*) podría ser fechada entre las décadas de 1840 a 1860.

Por último, en la malagueña iglesia conventual de las Mercedarias de la Caridad³⁹, sita en el barrio del Molinillo, encontramos dos pequeñas esculturas de madera (de unos 20-30cm) de *San Rafael* -con el escapulario de la orden granadina de San Juan de Dios- y la *Beata Mariana de Jesús*, santa mercedaria, que pueden adscribirse a la mano (o taller) del referido Diego Gutiérrez Toro (fig. 15). Podrían fecharse ambas esculturas en la segunda mitad del s. XIX, siendo traídas, quizás, por algunas de las integrantes de la nueva orden religiosa o regaladas por algunos de los benefactores de la burguesía local provenientes de su devoción doméstica, con objeto de dotar a la referida nueva orden mercedaria de unas pocas imágenes para su uso devocional, antes de que se construyera su convento, hecho lo cual pasarían a situarse, como se encuentran actualmente, en pequeños cubículos acristalados bajo las hornacinas principales de los diferentes retablos que adornan el pequeño templo.

En el caso del *San Rafael*, el rostro es totalmente comparable a las de las imágenes de gloria documentadas o atribuidas a Diego (fig. 14) y a nivel general, podemos destacar el ligero *contrapposto* que muestra la figura y el buen acabado técnico que reluce. En cuanto a la santa mercedaria, la cara es un retrato más o menos fidedigno de la misma, realizado seguramente a través de los numerosos grabados que se difundieron por España de la susodicha. La adscribimos a este escultor porque presenta la característica nariz algo gruesa y geometrizada,

³⁸ Flores Matute, 2020a: 88-89.

³⁹ Templo, convento y orden fundados a finales del s. XIX en Málaga por el sacerdote granadino –hoy beato- Juan Nepomuceno Zegrí.

el tratamiento de las telas se asemeja al hacer del mismo y el de su padre (presentando un falso estofado pintado en purpurina con un diseño ecléctico) y, sobre todo, la encarnadura es totalmente coherente con respecto a las imágenes que son o le han sido atribuidas a este escultor o a su propio padre.

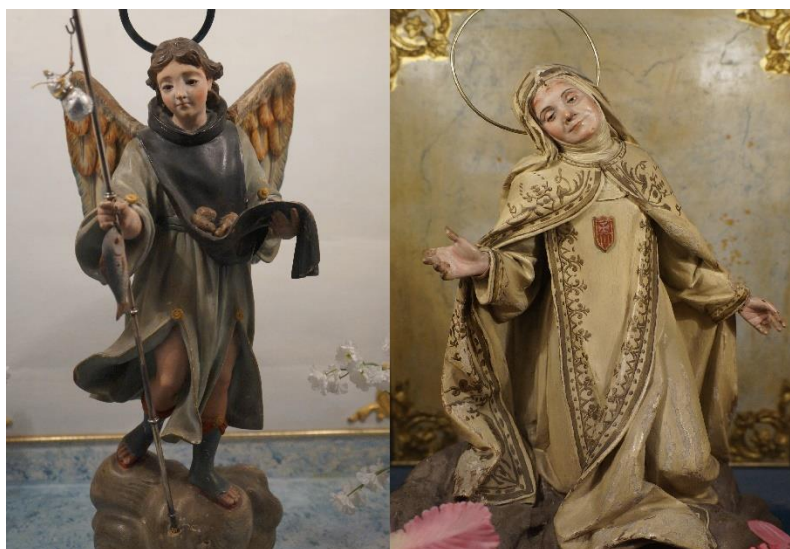


Fig. 15: Diego Gutiérrez Toro (atrib.), San Rafael y Beata Mariana de Jesús. Iglesia del convento de las Mercedarias de la Caridad, Málaga. 2º mitad del s. XIX. Foto: Francisco Jesús Flores Matute.

Conclusiones

Podemos afirmar, con la relación de obras mostrada, que nos encontramos ante uno de los obradores familiares más destacables de Málaga en la transición de los siglos XVIII al XIX, siendo su fundador, Mateo Gutiérrez Muñiz, un escultor verdaderamente capaz, lleno de sensibilidad que, siguiendo la estela estética marcada por su maestro, José Medina Anaya, y también la del otro gran escultor malagueño del s. XVIII, Fernando Ortiz Comarcada, supo aportar su propio sello personal, consiguiendo imágenes llenas de unción y carácter, sobre todo en su serie de dolorosas.

Empero, la localización de muchas de estas obras en colecciones particulares o en ámbitos privativos de instituciones eclesiásticas (sacristías, conventos, etc.) había dificultado la creación de un catálogo más diverso y completo, en cuanto a tipos iconográficos y formatos escultóricos se refiere. Así mismo, la escasez documental que aún se cierne sobre varias de estas obras, dificulta la posible adscripción de algunas de ellas con la labor de Diego Gutiérrez Toro, hijo, discípulo y continuador del obrador paterno, pues con las pocas obras documentadas de este último autor, nos encontramos que es un escultor que sigue a pies juntillas la labor emprendida por su padre, sin percibir apenas diferenciación alguna. No obstante, ya hemos visto, precisamente por las innegables relaciones formales, estéticas y técnicas que presentan todas las piezas escultóricas aparecidas en este estudio entre sí -ya sean las documentadas, las datadas o las totalmente anónimas- no queda duda de la procedencia común de las mismas desde un mismo obrador, pudiendo razonar mejor que la gran mayoría de estas fueron realizadas por Mateo Gutiérrez (o su taller, es decir, por discípulos/seguidores dirigidos por este artista) al aparecer nuevos datos documentales que

nos muestran un Mateo que ya debía trabajar desde la década de 1780 por lo menos y cedería la tutela de su obrador a su hijo Diego a finales de la década de 1830 (por fallecimiento o en vida, siendo este un dato que aún desconocemos).

En definitiva, podemos afirmar que, aunque todavía nos encontramos ante unos escultores con una producción documentada aún en las sombras, la aparición de nuevas piezas adscribibles y algún que otro dato documental de interés iluminan lo suficiente como para concretar unas procedencias, dataciones y características formales y estéticas coherentes. Futuras investigaciones podrán reafirmar o matizar –como aquí mismo se ha hecho de estudios anteriores- lo propuesto en torno a esta familia de escultores malagueños.

Bibliografía

Díaz de Escovar, Narciso (1915): *Efemérides de Málaga y su provincia*, Málaga: Imprenta de la Unión Mercantil.

Fernández Paradas, Antonio Rafael (2014): “¿La hija pródiga de una paternidad deseada? Aplicación práctica del método del conoedor en la sociedad de la desinformación”. En: *Revista de Estudios Antequeranos*, nº 17, Antequera, pp. 139-156.

Flores Matute, Francisco Jesús (2020a): “Los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro. Obras inéditas documentadas y atribuibles”. En: *Arte y Patrimonio*, nº 5, Asociación Hurtado-Izquierdo, pp. 81-100.

Flores Matute, Francisco Jesús (2020b): “Un escultor en la Málaga decimonónica: Antonio Marín Sánchez. Aportaciones a su vida y corpus artístico”. En: *Laboratorio de Arte*, nº 32, Universidad de Sevilla, pp. 389-412.

Flores Matute, Francisco Jesús (2021): “La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)”. En: *De Arte*, nº 20, Universidad de León, pp. 163-178.

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.

Pérez López, Enrique (1903): *Guía oficial de Málaga y su provincia*, Málaga: Tipografía de la Imprenta oficial.

Ramírez González, Sergio (2018). En: AA.VV.: *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*, Málaga: Ars Málaga Palacio Episcopal y Fundación Málaga.

Recio Mir, Álvaro (2009): “Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII”. En: *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el S. XVIII. Conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Estepa: Ayuntamiento de Estepa, pp. 59-83.

Reder Gadow, Marion (2018). En: AA.VV.: *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*, Málaga: Ars Málaga Palacio Episcopal y Fundación Málaga.

Rodríguez Marín, Francisco José (1989): “El Cristo de la Salud y su importancia en la historia devocional de Málaga”. En: *Vía Crucis*, nº 1, Málaga, pp. 36-37.

Romero Benítez, Jesús (2014): *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*, Antequera: Chapitel.

Romero Torres, José Luis (2011): *La escultura del Barroco*, Málaga: Prensa malagueña.

Romero Torres, José Luis (2017): *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del S. XVIII*, Osuna: Patronato de Arte y Amigos de los Museos de Osuna.

Sánchez López, Juan Antonio (1996): *El alma de la Madera, Cinco siglos de escultura procesional en Málaga*, Málaga: Real y Excelentísima Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura.

Sánchez López, Juan Antonio (2008): “Esta es la Victoria que vence al mundo”. Pervivencia, transformación y memoria de una iconografía histórica”. En: Camacho Martínez, R. (coord.): *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga* (pp. 359-400). Málaga: Ayuntamiento de Málaga y Hermandad de Santa María de la Victoria,

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 y 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*, nº 26-27, Universidad de Málaga, pp. 283-316.

Sauret Guerrero, Teresa (1990) “El “revival” Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX”. En: *Pedro de Mena y su época: Simposio Nacional (5-6-7 abril 1989, Granada-Málaga)*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 99-121.

Sauret Guerrero, Teresa (2003): *La catedral de Málaga*. Málaga: Diputación de Málaga.

Soto Artuñedo, Wenceslao (2003): *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga.

Torres Ponce, José Manuel (2015). *En busca de una paternidad desconocida. La imagen de Ntra. Sra. de la Concepción en el panorama escultórico barroco malagueño. Una primera aproximación a su estudio histórico-artístico*, Trabajo fin de máster: Universidad internacional de Andalucía.