

La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)

The sacred production of the Malaga sculptor Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)

Francisco Jesús FLORES MATUTE

Universidad de Málaga

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i20.7022>

Recibido: 11-IV-2021

Aceptado: 27-V-2021

RESUMEN: Este estudio viene a posicionar en la escena artística malagueña de transición del siglo XVIII al XIX a un escultor, Salvador Gutiérrez de León, necesitado de una revisión profunda y meditada de su producción artística, revisando algunas de las piezas que se le tienen por ciertas o documentadas y logrando localizar y atribuir una serie de esculturas sacras de unos exquisitos acabados técnicos y formales que lo convierten, ciertamente, en uno de los más destacados escultores del primer tercio del XIX en Málaga y Andalucía.

Palabras clave: Salvador Gutiérrez de León; Escultura; siglo XVIII; siglo XIX; Málaga; Andalucía.

ABSTRACT: This study comes to position a sculptor, Salvador Gutiérrez de León, in the Malaga art scene of transition from the 18th to the 19th century, in need of a deep and thoughtful review of his artistic production, reviewing some of the pieces that are considered certain or documented and managing to locate and attribute a series of sacred sculptures with exquisite technical and formal finishes that make him, certainly, one of the most outstanding sculptors of the first third of the 19th century in Malaga and Andalusia.

Keywords: Salvador Gutiérrez de León; Sculpture; 18th century; 19th century; Malaga; Andalusia.

Hasta hace poco la producción generada por los escultores durante el siglo XIX en Málaga había sido totalmente olvidada, por cuanto no habían causado el suficiente interés para la historiografía especializada. 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, y a la atribución 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 Mateo Gutiérrez Muñiz, su hijo Diego Gutiérrez Toro o Antonio Marín Sánchez, creadores respectiva y probablemente de piezas tan distintivas en la ciudad como la *Virgen de la Concepción* de la Archicofradía del Huerto, realizada en la

última década del XVIII¹, la *Virgen del Carmen* de la parroquia de los Santos Mártires, ejecutada en 1854² o la *Virgen de los Remedios*, del mismo templo, hecha en la década de 1850³. En cuanto a la familia de los Gutiérrez de León, aunque en principio eran los escultores malagueños del s. XIX más conocidos, tanto por la historiografía especializada como por el público en general, bien es cierto señalar que tenían muy pocas obras documentadas o atribuidas, disfrutando de dicho privilegio más la producción de Antonio Gutiérrez de León que la de sus predecesores, destacando en dicho olvido, curiosamente, el iniciador de la saga familiar y, a la sazón, quizás el más importante de todos: Salvador Gutiérrez de León, del que se había ahondado, sorprendentemente, muy poco en su haber, al margen de parte de su trayectoria vital y/o documental, ya localizada y referida por el agustino Andrés Llordén en su conocida obra *Escultores y entalladores malagueños*⁴.

Así, por este investigador, sabemos que Salvador nació el 5 de junio de 1777⁵ y falleció el 21 de febrero de 1838⁶. Hijo de Antonio Gutiérrez de León –supuestamente también escultor⁷– y de Magdalena de

Aguirre, contrajo matrimonio en 1800 con María Bernarda Atañé, teniendo varios hijos, de los que les llegarían a sobrevivir Rafael –también escultor– María del Carmen y Josefa⁸. Según Guillén Robles, fue discípulo del escultor José de Medina Anaya, junto a su contemporáneo Mateo Gutiérrez Muñiz⁹ y habría de alcanzar prontamente un gran éxito y consideración como artista, no solo por ser, quizás, uno de los creadores de las famosas terracotas costumbristas malagueñas y de llegar a exportar numerosas obras fuera de las fronteras malagueñas –como veremos–, sino que así también lo atestigua la numerosa documentación encontrada por el referido investigador agustino, donde se le destaca como apreciador de varias obras de arte y como poseedor de una serie de casas y rentas nada desdeñables.

Tuvo, igualmente, un obrador relativamente grande, de cuyos discípulos conocidos, aparte de su propio hijo Rafael, destacarían Manuel Martínez Carrillo, el cual habría orientado su vida más a la docencia en la Academia de San Telmo de Málaga que a la creación artística¹⁰, y sobre todo, José Vilches, cuya producción tiene una gran valía artística, decantándose por la de ámbito profano y academicista¹¹.

Sus obras mostrarán un incipiente eclecticismo, muy propio de la mentalidad decimonónica, por la cual cada tipo de encargo demandará una poética concreta, una interpretación y hasta unos materiales o apariencia determinada. Y esto puede comprobarse muy bien en las imágenes de madera policromadas de blanco –imitando el mármol– de *San Juan Evangelista* y *Santa María Magdalena* que realizó nuestro escultor para el

¹ Francisco Jesús Flores Matute, “Los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro. Obras inéditas documentadas y atribuibles”, *Arte y Patrimonio*, nº 5 (2020), 92-93.

² Flores Matute, “Los escultores malagueños...”, 86-88.

³ Francisco Jesús Flores Matute, “Un escultor en la Málaga decimonónica: Antonio Marín Sánchez. Aportaciones a su vida y corpus artístico”, *Laboratorio de Arte*, nº 32 (2020), 398-405.

⁴ Andrés Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)* (Ávila: Ediciones Real monasterio de El Escorial, 1960), 329-333.

⁵ Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), Escribanía de Enrique de Pastrana, núm. 1626, ff. 618-621.

⁶ AHPM, Escribanía de Miguel Cano, núm. 87, ff. 131-140.

⁷ José Luis Romero Torres, *Los barro malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares Mesón de la Victoria*

(Málaga: Unicaja, 1993), 52; *La escultura del Barroco* (Málaga: Prensa malagueña, 2011), 130.

⁸ Llordén, *Escultores...*, 330.

⁹ Francisco Guillén Robles, *Historia de Málaga y su provincia* (Málaga: Imprenta de Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar, 1874), 663.

¹⁰ Romero Torres, *Los barro malagueños...*, 39.

¹¹ Romero Torres, *Los barro malagueños...*, 36-38.

trascoro de la catedral malagueña entre 1803 y 1804, de corte neoclásico entremezclado con un barroco decadente¹² que se muestra gracias a la grandilocuencia de los *affetti*¹³; o en los cuatro conjuntos escultóricos protagonizados por santos (*Tomás de Villanueva*, *Juan de Sahagún*, *Toribio de Liébana* y *Toribio de Mogrovejo*), encargados por el obispo José Vicente Lamadriz para decorar el exterior del coro y siendo culminados en 1806¹⁴, y que se adhieren mayormente a la tradición barroca inspirada por Fernando Ortiz o su maestro, Medina¹⁵. No obstante, su eclecticismo se hace patente, sobre todo, a la hora de realizar los santos con las actitudes estereotipadas que se le presuponen en base al decoro que su representación se merece frente a los personajes que les rodean, algunos de los cuales se unen sin fisuras a los dictados de la *Calocagacía* platónica, mientras que otros son un trasunto de la realidad contemporánea que rodea al escultor y que tan bien reflejó en sus barrocos pintoresquistas.

Dichos contrastes también se hacían muy notorios en el desaparecido *Misterio de la Puente del Cedrón*, que sería realizado por Salvador antes de 1815, con motivo de la supuesta destrucción de la antigua imagen titular por parte de las tropas francesas en su invasión de Málaga en 1810¹⁶, encargán-

¹² José Luis Melendreras Gimeno, "La obra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León, para el trascoro de la catedral de Málaga", *Jábega*, nº 67 (1990), 29-31.

¹³ Juan Antonio Sánchez López, "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, 2009), 56.

¹⁴ Romero Torres, *La escultura...*, 130.

¹⁵ Sánchez López, "La escultura barroca...", 56.

¹⁶ Decimos supuesta destrucción del Cristo de la Puente del Cedrón ya que, en base a todas las nuevas obras localizadas de Salvador, muchas de ellas siendo cristíferas o de personajes masculinos (santos u otros), no encontramos las suficientes concomitancias formales propias de este escultor en las pocas fotografías antiguas

dose nuestro escultor de ejecutar un escueto grupo escultórico conformado por un sayón –conocido popularmente como el *Berruguita*– y un soldado, amén de una cohorte de ángeles que habrían de repartirse a lo largo del puente, portando diversos atributos pasionistas o *arma christi*¹⁷.

En general, todas las obras salidas de su mano o taller muestran una gran personalidad que afirman su voluntad de alejarse de los referentes de prestigio cercanos con objeto de crear piezas totalmente originales que, no obstante, navegan entre la adhesión a los postulados barrocos, neoclásicos y un incipiente academicismo. Así, aparte de las obras ya referidas, encontramos la exquisita *Virgen de la Purísima Concepción* (Fig. 1) del instituto Luis Aguilar y Eslava de Cabra (Córdoba), realizada en 1819 o muy poco antes¹⁸. La imagen, de tamaño casi natural, muestra una apostura clásica patente, con un leve *contrapposto* de la pierna izquierda y un brusco movimiento en diagonal de los brazos en sentido contrario que le aporta teatralidad y movimiento, no siendo desdeñable enlazar su inspiración e innovación inherente con ciertos modelos pictóricos producidos por Murillo que, por otro lado, tantas sugerencias, revisiones y copias ofreció a lo largo del siglo XIX en lo que se conoce como "murillismo". Todas sus vestiduras se muestran doradas, casi sin dejar ver el azul del manto. La cabeza se inclina señorialmente

que nos permiten apreciar la desaparecida escultura. A nuestro parecer, creemos que dichos archivos gráficos muestran a la escultura original del siglo XVIII que, eso sí, podría haber sido convenientemente restaurada por Salvador tras la expulsión de las tropas francesas y aprovechando que realizaría también su correspondiente misterio o paso escultórico.

¹⁷ Juan Antonio Sánchez López, "Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la Puente del Cedrón", *Modus Orandi. Estudios sobre iconografía procesional y escultura del Barroco en Málaga* (Málaga: Asociación cultural Cáliz de Paz, Málaga, 2010), 156-157.

¹⁸ Manuel Vargas Alcalde, *Reseña histórica del Real Colegio de Estudios Mayores de la Purísima Concepción...* (Sevilla: Imprenta de Gironés y Orduña, 1879), 27.



▪ Fig. 1. Salvador Gutiérrez de León. A) *Purísima Concepción*. 1819. Instituto Luis Aguilar y Eslava (Cabra). Foto: Fundación y Museo Aguilar y Eslava. B) *Inmaculada* (atrib.). 1810-1820. Parroquia de los Santos Mártires (Málaga). Foto de F. J. Flores Matute. C) *Virgen de la Paz* (atrib.). 1810-1820. Convento de Capuchinos (Granada). Foto: Antonio Padiál Bailón.

hacia abajo, como observando a toda la corte celestial de querubines y ángeles que juegan a sus plantas mientras pisa firmemente con su pie derecho a la serpiente. Y su rostro, muy bien dibujado, muestra todos los estilemas formales, fisonómicos y técnicos que serán habituales en todas las piezas sacras realizadas por Salvador: óvalo facial muy bien definido, con nariz algo aguileña, ojos almendrados –con los párpados superiores presentando un pequeño pliegue– y boca de labios muy finos pero algo ancha, todos muy bien dibujados, como las cejas, que también se presentan trazadas a base de finas líneas oblicuas de pincel. El mentón, con hoyuelo, es prominente y la cabellera, muy bien peinada, cae de forma simétrica en anchos y serpentinos mechones, con una talla del detalle preciosista. Podríamos decir que la forma de tallar los cabellos por parte de Salvador es algo muy personal y característico, pudiéndolos definir con el adjetivo de “laocoontianos”, recordando, en cierto modo a la forma de realizarlos también su maestro,

José de Medina Anaya, en obras como la *Virgen del Valle* (iglesia de los Remedios de Estepa, ca. 1752) o el *Cristo de la Expiración* de Jaén (ca. 1762). Por último, las encarnaduras del rostro, manos y ángeles son nacaradas, con frescores muy marcados y contrastantes y donde destaca el rojo vívido de los labios.

También dignas de destacar, y que atribuimos a Salvador, son la académica *Inmaculada* que se venera en la parroquia de los Santos Mártires de Málaga y la *Virgen de la Paz* que se conserva en el coro alto del convento de frailes capuchinos de Granada (Fig. 1). De la primera podemos decir que su factura es algo más pobre y desproporcionada, prestándosele mayor atención a la hechura de la cabeza. Es por ello que pensamos que esta imagen es, más bien, obra salida de su taller, con ciertas puntualizaciones llevadas a cabo por el maestro. En cuanto a la segunda, destaca que es, por el momento, la única imagen de su tipo (Virgen con el Niño Jesús en brazos) de talla completa. En cualquier caso, ambas podrían ser fechadas en torno a

la misma década que la escultura de Cabra, sobre 1810-1820.

Por otra parte, también encontramos a la *Virgen del Rosario*, patrona del barrio malagueño de Churriana (Fig. 2), cuyo rostro es extremadamente parecido a las anteriores imágenes citadas. Fue realizada en 1814 y le costó a su hermandad 800 reales, como consta en el *libro de cabildos de elecciones y de cargo y data*¹⁹ de la referida institución, gracias al apunte del hermano mayor del momento, D. José de Vegas y Silvestre González, a pesar de lo cual no hace mención al artífice de la obra. No obstante, los evidentes rasgos formales propios de Salvador, los ya referidos parecidos con las imágenes marianas anteriores así como la fecha de ejecución de la escultura, hacen ineludible la adjudicación de la misma a nuestro escultor.

Otra obra de Salvador que hemos localizado es el tristemente desaparecido *Buen Pastor*, que se veneraba en el tabernáculo de la capilla sacramental de la parroquia de la Encarnación de Vélez-Málaga (Fig. 2) y que podemos conocer gracias a una fotografía de D. Juan Temboury. Fue realizado, según apunta Madoz, en 1818²⁰ y mostraba a un Jesús juvenil, vestido con túnica dorada que se dejaba caer por el hombro izquierdo para permitir que Cristo le mostrara su sagrado corazón al cordero que lo mira. Las facciones del rostro, de nuevo, recuerdan a los ejemplos marianos anteriormente vistos, así como a los querubines que acompañan al conjunto egarense, al capuchino granadino

¹⁹ Archivo Histórico Diocesano de Málaga (AHDM), Libro de cabildos de elecciones y de cargo y data de la Hermandad del Rosario de Churriana 1748-1839, leg. 404. Agradecemos la aportación del dato al investigador D. Juan Cristóbal Jurado Vela.

²⁰ Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomo XV (Madrid: Imprenta del diccionario geográfico..., 1849), 646. Por su parte, Manuel Ossorio y Bernard confunde esta pieza, así como el referido *San Juan evangelista* y *Magdalena* del trascoro catedralicio como realizadas por el hijo de Salvador, Rafael Gutiérrez de León (Manuel Ossorio, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Imprenta de Ramón Moreno, 1868), 325).

o al *San Juan de Sahagún* y *Santo Tomás de Villanueva* del trascoro catedralicio malagueño.



▪ Fig. 2. Salvador Gutiérrez de León. A) *Virgen del Rosario*. 1814. Parroquia de San Antonio Abad de Churriana (Málaga). Foto: Juan Pérez. B) *Divino Pastor*. 1818. Parroquia de la Encarnación (Vélez-Málaga). Foto: Archivo Temboury.

Pero si hay un tipo iconográfico por excelencia cultivado por Salvador –y, seguidamente, por su descendencia– ese es el de la Virgen Dolorosa, pues la burguesía malagueña en el siglo por antonomasia de su apogeo histórico demandó, con reiterada insistencia y como una forma más de emular a la nobleza local, la realización de dolorosas de medio busto que, al resguardo de urnas de maderas nobles y cristal, dotaban sus aposentos como un mueble más que sacralizaban el lugar²¹. Dicha burguesía solicitaba un determinado modelo acorde a sus gustos y al prestigio de sus autores y así, en la Málaga del XIX, esta y las hermandades solicitaron imágenes que siguieran ciertos prototipos establecidos por Mena²² –con sus dolo-

²¹ Juan Antonio Sánchez López, *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga* (Málaga: Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura, 1996), 292.

²² Si bien en la primera mitad del s. XIX, la estatuaría sacra malagueña sigue un ideal generalizado de lo que se entiende como estilo barroco granadino más que revivir de alguna forma específicamente el estilo de Pedro de Mena (a pesar de que, por razones obvias de ser un referente local de prestigio, la estela “menosa”



▪ Fig. 3. Salvador Gutiérrez de León. A) *Virgen de la Amargura*. 1797. Parroquia de San Francisco (Tarifa). Foto: Juan Antonio Patrón Sandoval. B) *Virgen de la Soledad* (atrib.). 1797-1815. Parroquia de San José (Fuen-girola). Foto: Samuel Arroyo López. C) *Virgen de los Dolores* (atrib.). 1797-1815. Colección particular. Foto de F. J. Flores Matute. D) *Virgen del Mayor Dolor* (atrib.). 1797-1815. Parroquia de la Purísima Concepción (Lantejuela). Foto: José Manuel Cordobés Delgado. E) *Virgen de la Soledad* (atrib.). 1797-1815. Parroquia de la Inmaculada Concepción (la Línea de la Concepción). Foto: Alfredo.

rosas de mirada intimista– u Ortiz –con sus dolorosas declamatorias–. No obstante, la expresividad gesticulante de las solicitadas a los escultores decimonónicos viraba entre la oferente –con las dos manos separadas– y la compungida –con las manos unidas–.

impregna, en mayor o menor grado, el quehacer estético de todos los escultores posteriores), será con la llegada de Antonio Gutiérrez de León donde verdaderamente se muestre el interés por revivir y revalorizar lo “menos”. Y esto se explicaría tanto en la atención que los artistas decimonónicos muestran por los llamados historicismos (el Romanticismo andaluz pone de actualidad diversas figuras del Barroco) como por el que la figura de Pedro de Mena tuviera un creciente atractivo a nivel académico y sociológico, revalorizándose su obra y culminando con el primer estudio serio a su corpus artístico por parte de Ricardo de Orueta en 1914. Empero, esta revalorización de Mena fue un fenómeno de matices elitista y minoritario, circunscrito a los medios eruditos, artísticos e intelectuales y es por eso por lo que encontramos más cantidad de dolorosas de los Gutiérrez de León, sobre todo de Antonio (auténticos *revivals* de Mena tamizados por la estética academicista romántica), en posesión de la alta burguesía malagueña –más en contacto o dentro de estos círculos eruditos– que en el resto de la burguesía de perfil medio o bajo, que prefirió obras sacras de otros autores como Antonio Marín (no obstante, seguidor de Antonio Gutiérrez de León pero mucho más económico y tradicional en su estética) o Diego Gutiérrez Toro (apegado completamente a las formas barrocas del pasado, siendo un digno epílogo del barroco castizo malagueño). (Para una profundización más completa sobre el tema, ver: Teresa Sauret Guerrero, “El “revival” Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX”, en *Pedro de Mena y su época. Simposio nacional* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1990), 99-121).

La dolorosa más antigua salida de la mano de Salvador que se ha conservado es la *Virgen de la Amargura*, situada en la sacristía de la parroquia de San Francisco de Tarifa (Cádiz) (Fig. 3), siendo fechada en 1797 o muy poco después²³, así que la habría realizado con 20 años o poco más. De tamaño inferior al natural y querencia barroca debido a la teatralidad del *contrapposto* y el giro en diagonal de los brazos (igual que realizaría después con la *Purísima* egabrense) terminando con la unión de las manos entrelazadas, amén de la ampulosidad de las telas drapeadas, presenta los ropajes ricamente estofados y su rostro es una relectura subjetiva del expresionismo trágico ya marcado por sus antecesores directos: Ortiz y Medina. Presenta, también, un motivo de hojas de acanto en roleos en el perímetro del manto que, mismamente, también poseen las dos inmaculadas citadas.

²³ Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez y Juan Antonio Patrón Sandoval, “Amargura: una dolorosa malagueña del XVIII en Tarifa”, *Cáliz de Paz. Revista independiente de religiosidad popular*, nº 3 (2007), 72-77. Aunque los autores del artículo referido adjudican esta imagen a la familia Gutiérrez de León y, más concretamente a Salvador, no se atreven a atribuírsela de forma definitiva a este, teorizando sobre la posibilidad de que la misma fuera realizada por su enigmático padre, Antonio Gutiérrez de León I. Sin embargo, Sánchez López no tiene dudas al respecto de la autoría de la escultura y se la atribuye sin reservas a Salvador (Sánchez López, “La escultura barroca...”, 56). En igual medida, nosotros también consideramos la misma de este autor.



- Fig. 4. Salvador Gutiérrez de León. A) *Virgen del Desconsuelo* (atrib.). 1810-1830. colección particular. Foto: Alejandro Fernández. B) *San Juan de Sahagún*. 1806. Trascoro de la catedral de Málaga. Foto de F. J. Flores Matute. C) *Dolorosa* (atrib.). 1810-1830. Colección particular. Foto de F. J. Flores Matute. D) *Virgen de los Dolores*. 1828. Capilla de Ntra. Sra. de la Visitación (San Roque). Foto: Hermandad del Nazareno de San Roque. E) *Virgen de la Amargura* (atrib.). 1810-1830. Ermita de Zamarrilla (Málaga). Foto: Jennifer Mateo Reina.

Como esta, que podría tomarse como modelo paradigmático, encontramos varias dolorosas, todas ellas de vestir y extremadamente parecidas entre sí, por lo que pueden atribuirse sin reservas a Salvador Gutiérrez de León, aunque irán presentando leves variantes morfológicas según vayan realizándose a lo largo del tiempo. Así, encontramos a la *Virgen de la Soledad* de Fuengirola (Málaga), una *Virgen de los Dolores* en colección particular malagueña, a la académica *Virgen del Mayor Dolor* de Lantejuela (Sevilla) y la *Virgen de la Soledad* de la Línea de la Concepción (Cádiz) (Fig. 3), por lo que habría de situarse la realización de todas ellas entre 1797 y 1820. Sin duda, lo interesante de estas cinco dolorosas (y principalmente las tres primeras) es comprobar como comparten parecidos resultados formales y morfológicos con las dolorosas de los Márquez –sobre todo con las de Miguel– y, en cierta manera, también con las de los Gutiérrez Muñoz-Toro, como resultado de la repetición y variaciones de algunas fórmulas compositivas y estéticas, tamizadas por ciertas concesiones a un neoclasicismo incipiente que vienen heredadas por tener una procedencia común: el magisterio que habría de ofrecerle el escultor José de Medina Anaya a los patriarcas de las tres líneas familiares malagueñas y antequeranas, a saber: Salvador Gutiérrez de León, Diego Márquez y Vega y Mateo Gutiérrez Muñoz.

Junto a este grupo –y fechables entre 1805 y 1830– tenemos una segunda variante, ya con la mirada totalmente hacia el cie-

lo –pudiendo presentar las manos orantes y también separadas– y que se parecen enormemente al *San Juan de Sahagún* del trascoro malagueño. Estas imágenes son la *Virgen del Desconsuelo*, de colección particular, la *Virgen de los Dolores* de la Hermandad del Nazareno de San Roque²⁴ (Cádiz) y una *Dolorosa* muy parecida a esta última, por cuanto tiene el mismo giro de cabeza hacia la derecha, pero de muy pequeño tamaño, guardándose en mal estado en una colección particular (Fig. 4). Todas estas esculturas muestran un enarcamiento de las cejas más rectilíneo que en los casos anteriores, restándole a los rostros algo de expresividad y acercándolos a los postulados románticos que exacerbaban la belleza formal por encima de la expresividad, a pesar de rozar el mero estereotipo afectivo. Por cierto, la referida *Virgen de los Dolores* sanroqueña se encuentra datada en 1828, siendo traída y donada desde Málaga por el brigadier Ildelfonso Matilde Monesterio aunque, como en el caso de la *Virgen del Rosario de Churrigana*, nada decía el documento sobre el autor de la imagen²⁵.

²⁴ Aunque, por desgracia, la imagen sanroqueña muestra en la actualidad un feo repinte de escasa calidad, aderezado con unas pestañas poco afortunadas. Una restauración devolvería sus valores plásticos y policromos primigenios a la escultura.

²⁵ Sebastián Araujo Ruiz de Conejo, *La parroquia Santa María la Coronada, de San Roque*, (San Roque: servicios de publicaciones del Ayuntamiento de San Roque, 2003), 30; Antonio Pérez Gijón, *San Roque con olor a incienso* (San Roque: Junta local y sacramental de Hermandades y Cofradías, 2002), 45. El documento original que refería esta información, no obstante, se



▪ Fig. 5. Salvador Gutiérrez de León. *Calvario* (atrib.). 1797-1810. Museo de la Catedral de Málaga. Foto de F. J. Flores Matute.

A este segundo grupo de dolorosas tenemos que añadir, igualmente, una última imagen: la *Virgen de la Amargura*, vulgo de Zamarrilla, de Málaga (Fig. 4), que ya fuera atribuida por Sánchez López al nieto de Salvador, Antonio Gutiérrez de León²⁶. Y es que, además de comprobar el enorme parecido que tiene esta imagen con todas las anteriores, tenemos que añadir que también apreciamos sustanciales diferencias formales y estéticas en esta imagen que no se corresponden con la labor de Antonio –según todas las imágenes que hemos podido encontrar firmadas por este²⁷– y sí, como ve-

debió perder en un incendio ocurrido en la parroquia y producido en los años 60, tal y como nos contó D. Juan Angulo, presidente de la Agrupación de Cofradías de San Roque, al que le agradecemos todos los datos facilitados.

²⁶ Sánchez López, *El alma de la madera...*, 340-341.

²⁷ Véanse imágenes de Antonio Gutiérrez de León como la antigua *Virgen de la Soledad* de San Pablo (1867) que sustituyó a la original de Ortiz perdida

mos, con la de su abuelo Salvador. Así, hay dos diferencias principales en la labor de uno y otro –siempre en base a lo documentado y encontrado de ambos miembros de la familia–: la estética mucho más apegada al academicismo por parte de Antonio, que genera imágenes correctas desde lo formal pero frías y poco convincentes desde lo sentimental –como corresponde a su época, más

en las quemas de 1931, la *Dolorosa* del misterio de la Archicofradía de la Sangre (1858), la dos soledades que se veneran dentro de urnas en la iglesia del Santo Cristo de la Salud y la catedral de Málaga y otra dolorosa de pequeño tamaño que se guarda en una urna junto a un crucificado en la iglesia del Corpus Christi de Málaga. También tenemos localizadas otras dos dolorosas firmadas y fechadas en 1865 y 1878 que, como las dichas, también son de estética claramente academicista y presentan cabelleras más abocetadas. En definitiva, con todo lo conocido de Salvador y Antonio, podemos afirmar que la estética entre abuelo y nieto es diferente, a pesar de que, obviamente por sus lazos familiares y laborales a través del taller, comparten rasgos y técnicas comunes.



▪ Fig. 6. Salvador Gutiérrez de León. Comparativa de rostros de A) *Santo Toribio de Liébana* (catedral de Málaga), B) *Nazareno del Paso* (Churriana), C) *Nazareno de las Necesidades* (Cabra), D) *Cristo de la Expiración* (Priego), E) *Santo Toribio de Mogrovejo* (catedral de Málaga), F) *Cristo de la Humildad y Paciencia* (San Roque), G) *Crucificado* (Vélez-Málaga) y H) *Crucificado* (Málaga). Primer tercio del s. XIX. Foto de F. J. Flores Matute.

avanzado el s. XIX– y la forma de labrar el pelo, que se aleja de como lo hacía su abuelo, presentando cabelleras mucho más abocetadas y que caen de forma más natural, sin destacarse en el preciosismo, movimiento y detallismo con que las labra Salvador.

Añadimos a toda esta relación de dolorosas un último conjunto, de características más especiales, pues se trata de un pequeño *Calvario* (Fig. 5) tallado en madera, conformado por san Juan, santa María Magdalena (ambos de pie) y la Virgen dolorosa en el centro (sentada). En origen hubo de tener también al crucificado, aunque en la actualidad no se conserva. El mismo se guarda en el Museo de la catedral de Málaga y podría ser fechado igualmente entre 1797 y 1810, dadas las concomitancias formales y estéticas que guarda el conjunto con la *Virgen de la Amargura* de Tarifa, atendiendo, especialmente, al repetido uso que hace Salvador de los giros bruscos de los brazos en diagonal, ganando en expresividad y teatralidad barrocas.

Empero, si antes decíamos que el tipo iconográfico por excelencia cultivado por toda la familia Gutiérrez de León era el de la Virgen dolorosa, era por el desconocimiento que la historiografía tenía hasta la presente de la producción cristífera de estos autores. Y si bien es cierto que, en principio, no hemos hallado en nuestras investigaciones muchas imágenes de dicha temática en su hijo Rafael y su nieto Antonio –lo cual denota que, en efecto, sus clientelas le demandaban imágenes de la dolorosa por encima de otros temas sacros– ha sido toda una sorpresa localizar varias esculturas de Cristo repartidas por varias poblaciones de la geografía andaluza, que podemos atribuir a Salvador Gutiérrez de León, habida cuenta de las extraordinarias y prácticamente incontestables afinidades morfológicas, formales, técnicas y policromas que tienen entre sí y, por supuesto, con las imágenes ya citadas, denotando una misma procedencia común. Así, tenemos localizadas dos imágenes de Jesús

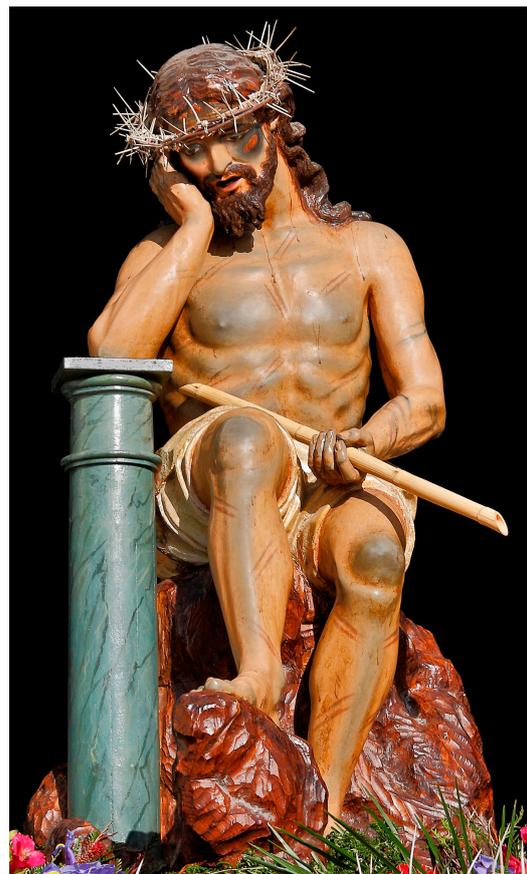
Nazareno, cuatro crucificados y un Cristo de la Humildad y Paciencia.

Empezando por los nazarenos, encontramos a *Ntro. Padre Jesús Nazareno del Paso* de Churriana (Málaga) y a *Ntro. Padre Jesús de las Necesidades* de Cabra (Córdoba) (Fig. 6). Ambos se pueden comparar entre sí e, igualmente con el *Santo Toribio de Liébana* y el *Santo Toribio de Mogrovejo* del trascoro de la catedral de Málaga, sobre todo el primero, debido a la coincidencia a la hora de plasmar la expresión de fuerza y nobleza gracias al apuntamiento de las cejas hacia el entrecejo. El de Churriana, además, pudo haber llegado poco antes o después de la *Virgen del Rosario* de su misma localidad (1814), quizás con motivo de que las tropas napoleónicas arrasaran el templo parroquial donde se veneraban las antiguas imágenes que eran titulares de sus respectivas hermandades, destruyéndolas, y, por tanto, nos les hubo de quedar más remedio a dichas instituciones que encargaran nuevas esculturas de las mismas. Por su parte, *Ntro. Padre Jesús de las Necesidades* es un nazareno abrazando la cruz²⁸ que expone un enarcamiento de las cejas más próximo al de la *Virgen de la Amargura* de Tarifa o la *Soledad* de Fuengirola.

Los rostros de ambos muestran, como podemos comprobar, todos los estilemas propios de la poética y técnica de Salvador, por lo que no nos detendremos en ellos más que para destacar, como novedad no aparecida antes, el trabajo de la barba: partida en dos mechones prácticamente simétricos, se dibujan finas hebras de cabello de linealidad serpentina que caen hacia el mentón desde las orejas. El autor se recrea, asimismo, en pintarle numerosos pelillos por los contornos, que le aportan mucha naturalidad y realismo. Igualmente, la frente aparece surcada por varias arrugas producidas por la fatiga y el arqueamiento de las cejas. En cuanto a los detalles policromos, son de destacar tanto el

²⁸ Y que hubo de ser realizado antes de 1806, pues existe un lienzo que referencia dicha imagen y fechado en dicho año, encontrándose, en la actualidad, en la sacristía de la iglesia de San Juan de Dios de Cabra.

moratón del pómulo izquierdo, de matices violáceos-azulados y rojizos como las numerosas pero finas –casi discretas– líneas sangrientas, que parten desde la cabeza, pero también caen de los ojos, nariz y boca. Por último, ambas imágenes son calvas, con objeto de que porten peluca de pelo natural, como siguen haciendo actualmente.



▪ Fig. 7. Salvador Gutiérrez de León. *Cristo de la Humildad y Paciencia* (atrib.). 1800-1810. Parroquia de Santa María la Coronada (San Roque). Foto: Cristóbal Rueda Tocón.

El *Cristo de la Humildad y Paciencia* (Fig. 7) es una excelente escultura venerada en San Roque (Cádiz), con hermandad propia, siendo conocido popularmente como el “Cristo de la Caña” y que representa el momento en el que Jesús medita sobre un lecho rocoso tras ser azotado y coronado de espinas, apoyando su brazo derecho sobre una columna de fuste cilíndrico liso. El rostro cumple todos los estilemas comentados en



- Fig. 8. Salvador Gutiérrez de León. A) *Cristo de la Expiración* (atrib.). 1800-1810. Parroquia de la Asunción (Priego). Foto: Javier Tárrias. B) *Cristo de la Sangre* (atrib.). Parroquia de la Asunción (Cabra). Foto: Hermandad del Cristo de la Sangre. C) *Crucificado* (atrib.). Parroquia de los Mártires (Málaga). Foto de F. J. Flores Matute. D) *Crucificado* (atrib.). Colección particular (Vélez-Málaga). Foto de F. J. Flores Matute.

el hacer estético y técnico de Salvador, relacionándose con idéntica volumetría con los nazarenos anteriores, los santos del trascoro catedralicio malagueño y demás esculturas de nuestro escultor (Fig. 6), si bien, en esta ocasión sí presenta la cabellera tallada, al modo habitual del susodicho: mediante gudejas de pelo más o menos gruesas que caen simétricamente a ambos lados de la cabeza hasta posarse en los hombros. En este caso, además (y a diferencia del resto de esculturas vistas) presenta una larga melena que cae por la espalda distribuyéndose en mechones serpentinos por igual. Esta forma de realizar la cabellera se asemeja a la de la pequeña Magdalena del *Calvario* que se expone en el Museo de la catedral de Málaga, ya citado. Pero, sin duda, lo más interesante de esta imagen es que es una de las pocas obras que tenemos por seguras de Salvador que presenta una anatomización completa del cuerpo masculino, como corresponde a su tipo iconográfico. La referida escultura presenta una constitución realmente atlética, de músculos duros, hombros anchos, pectorales y cuello gruesos y recreándose en la talla perfecta de articulaciones, tendones, extremidades, falanges, etc. La espalda es extremadamente realista a la hora de representar el suplicio del azotamiento mediante varas de madera, pues presenta la piel desgarrada en grandes roturas que deja ver la hipo-

dermis ensangrentada, mientras las capas superiores de la susodicha se resquebrajan irregular y profundamente amoratada. En cuanto al perizoma, se construye mediante pliegues anchos y pocos profundos de cortes duros y secos que recuerdan, en parte, al modo de hacer de Fernando Ortiz y que ya hemos visto en las imágenes de talla completa de nuestro escultor. A nivel policromo es destacable la práctica ausencia de regueros de sangre pero sí la exacerbación de veladuras azuladas y/o violáceas que se distribuyen prácticamente por todo el cuerpo para simular el amoratamiento de las articulaciones y partes más afectadas por los golpes y el estrés respiratorio, amén de aquellas pequeñas líneas paralelas moradas para simular los golpes de los azotes.

En cuanto a los crucificados, uno de ellos es el *Stmo. Cristo de la Expiración* de Priego de Córdoba, otro es el *Stmo. Cristo de la Sangre* de Cabra (Córdoba), un tercero es uno de tamaño académico que preside el presbiterio de la parroquia de los Santos Mártires de Málaga y el cuarto es un pequeño crucificado que se venera en una colección particular de Vélez-Málaga (Fig. 8). El referido cristo prieguense se tiene, en la actualidad, por obra documentada del granadino Agustín de Vera Moreno, siendo fechado en 1738, ya que fue identificado por

unas cuentas del *Libro de María Stma. de los Desamparados* de Priego donde se dice que debe abonarse a “Agustín de Bera” un resto de ciento veinte reales por realizar un “Santo Christo” y a “Zezilio Franco” treinta y cinco reales por su cruz²⁹. Hasta la presente, la historiografía ha tenido esta vinculación documental por cierta³⁰, aunque como refiere Díaz Gómez, este Cristo “muestra un cierto distanciamiento en la configuración de los rasgos anatómicos, mucho más toscos que los de sus primeros trabajos [de Agustín de Vera], así como en lo que atañe a la policromía, que se recrea en el orlado del perizoma, lejos de la planitud cromática impuesta por Cano a la Escuela Granadina precedente”³¹. En efecto, anatómicamente, esta imagen se escapa del canon proporcional del escultor dieciochesco granadino. Pero también lo hace, sin duda, a nivel estético y técnico. Y es que no apreciamos ni una sola afinidad estilística de este crucificado con la obra de Agustín de Vera Moreno, discípulo y leal seguidor del estilo de los Mora³², ni tampoco formal y técnica. Podríamos comparar, así, este cristo prieguense con obras del escultor granadino tales como el *San José* del monasterio de la Encarnación de las carmelitas calzadas de Granada, la *Virgen de las Angustias* de Albuñuelas (Granada) –compárese especialmente el Cristo muerto que acuna en su regazo y su rostro con el crucificado prieguense–; el *Crucificado* muerto que se venera

en el crucero de la parroquia de la Magdalena de Granada, el *San José* de la Basílica de las Angustias o el de la iglesia dominica de Santa Cruz la Real de Granada, las esculturas en mármol del retablo de las Angustias de la catedral de Granada, el *San Miguel* de la hermandad del Rosario de Granada o la *Inmaculada* de la Basílica de San Juan de Dios de la misma ciudad, entre tantas otras piezas. Como decíamos, no encontramos prácticamente ninguna afinidad estética, formal ni técnica con la obra del escultor granadino, amén de comprobar como este *Cristo de la Expiración* es, además, una obra que traspira un apegamiento neoclásico evidente, por lo que debía situarse su hechura, al menos, hacia finales del s. XVIII. Además, y esto es lo importante: a vista de todos los ejemplos comentados aquí, creemos ineludible la identificación de este crucificado con la obra del malagueño Salvador Gutiérrez de León, no solo por coincidencias formales y técnicas –rostro (compárese especialmente, con la variante de dolorosa de mirada al cielo o el *San Juan de Sahagún*, ya citados), forma de labrar el cabello y la barba, manera de realizar la anatomía (compárese especialmente con el “*Cristo de la Caña*” de San Roque), policromía, etc.– sino también por detalles tan personales y únicos como que la pureza tenga tallada de forma incisa el mismo motivo de hojas de acanto que tiene el manto de las dos *Inmaculadas* vistas (sobre todo la de Cabra) y la *Virgen de la Amargura* tarifeña, o que la caída de la misma sea perimetrada mediante una flequería “de pelos” que también presenta la banda que porta el caballero aristócrata del conjunto escultórico de *San Juan de Sahagún* del trascoro de la catedral de Málaga³³. En definitiva, consideramos que esas cuentas que documentan un “Santo Christo” realizado por Vera Moreno en 1738 hacen referencia a otra imagen, desaparecida en el tiempo y que la actual no debiera identificarse con dicha referencia documental y sí con la producción de Salvador Gutiérrez de

²⁹ Manuel Peláez del Rosal y José Marín Molina, “El escultor granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: una incógnita despejada”, *Fuente del Rey*, nº 199 (2000), 7-8.

³⁰ Quizás por falta de un análisis visual y técnico más pormenorizado de la pieza comentada.

³¹ José Antonio Díaz Gómez, “Agustín de Vera Moreno, escultor (1697-1760)”, *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna*, 13 de noviembre de 2020, <http://www2.ual.es/ideimand/agustin-de-vera-moreno-escultor-7-9-1697-29-02-1760/>.

³² Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, “Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva”, *Boletín del centro de estudios Pedro Suárez: estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, nº 21 (2008), 294.

³³ El situado a la derecha del santo, que lo mira directamente (es el único de los tres caballeros que lo hace) y porta una espada.



▪ Fig. 9. Salvador Gutiérrez de León. Comparativa de rostros de *San Francisco de Asís* y *Cristo de la Sangre*. Parroquia de la Divina Pastora (Málaga) y Parroquia de la Asunción (Cabra). Foto: F. J. Flores Matute y Hermandad del Cristo de la Sangre.

León, fechándose, además, en torno a la primera década de 1800.

Del *Cristo de la Sangre* egabrense, el *Crucificado* de la parroquia de los Mártires de Málaga, de tamaño académico, y el de la colección particular veleña poco más diremos que no se haya dicho antes en referencia a sus características formales y técnicas, pues en todo coinciden con lo ya visto, aunque es de destacar que el canon proporcional del cuerpo es algo más alargado que el del Cristo prieguense, amén de que estos tres se muestran más parecidos entre sí, sobre todo a la hora de desarrollar el perizoma o de presentar las marcas de los azotes. Sus rostros, que muestran ya a Cristo muerto, se asemejan mucho al de la *Virgen de la Amargura* de Tarifa o, sobre todo en el caso del crucificado egabrense, al de un *San Francisco de Asís* que se venera en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa del barrio de Capuchinos de Málaga (Fig. 9) y que ya fue atribuido por González Torres a la familia Gutiérrez de León en el primer tercio del s. XIX³⁴. Esta

³⁴ Javier González Torres, "San Francisco de Asís orante", en *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de*

última escultura –que, como muestra una vez más del eclecticismo practicado por Salvador, presenta una cabeza apegada a la gestualidad patética del barroco castizo junto a un cuerpo y composición sencilla de raíz clasicista– hubo de llegar tras la destrucción de los bienes muebles que sufrió el templo y convento capuchino por parte de las tropas napoleónicas³⁵, por lo que habría que situar su hechura en torno a 1810-1820.

Por último, son dignas de reseñar por su rareza iconográfica, dos pequeñas representaciones en madera tallada, policromada y estofada de los patronos de Málaga, *San Ciriaco* y *Santa Paula*, que hace unos años aparecieron en subasta por parte de la casa sevillana Isbilya (Fig. 10). Los rostros de ambos se asemejan mucho, respectivamente, a

Málaga, coord. por José Luis Romero Torres (Málaga: Ars Málaga Palacio Episcopal y Fundación Málaga, 2018), 59.

³⁵ Marion Reder Gadow, "Antiguo convento capuchino", en *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*, coord. por José Luis Romero Torres (Málaga: Ars Málaga Palacio Episcopal y Fundación Málaga, 2018), 17.



▪ Fig. 10. Salvador Gutiérrez de León. *Santos Mártires Ciriaco y Paula* (atrib.). 1800-1810. Colección particular. Foto: Isbilya Subastas.

los del *Cristo de la Expiración* de Priego y la *Magdalena* del trascoro de la catedral de Málaga, con su concepción del rostro más ovalada y “regordeta”, por lo que quizás hubo de ser realizado este pequeño conjunto en la primera década de 1800.

En definitiva, al revisar la extensa producción sacra que hemos localizado y atribuido a Salvador Gutiérrez de León y que aquí hemos referenciado, podemos concluir varias cuestiones interesantes: por un lado, el enorme prestigio del que disfrutó este escultor malagueño desde muy temprano debido a la más que evidente calidad plástica y técnica que tiene su obra y que hizo que fuera reclamado por multitud de localidades

de fuera de Málaga, como ya ocurriera con sus antecesores –Ortiz, Medina o los Asensio–. Así, se encuentran obras suyas, aparte de en la provincia malagueña, en el sur de la provincia cordobesa (Cabra y Priego), en la suroriental gaditana (Tarifa, San Roque, La Línea de la Concepción), en la sevillana (Lantejuela) y en Granada capital. Por otro, podemos comprobar los débitos estéticos que tiene este autor con respecto a su maestro, José de Medina, aunque no se convierte en un simple seguidor de su obra sino que, antes bien, denota personalidad propia y ganas de distanciarse de sus referentes desde el principio, como así demuestra su obra conservada más antigua, la *Virgen de la Amargura* de Tarifa.

Igualmente, es especialmente llamativo el aprecio que muestra Salvador por plasmar la realidad cotidiana con gran maestría en su producción sacra, al punto de realizar detalles tan “ínfimos” como pintar los pelillos de la barba o el entrecejo, las arrugas de la frente o los ojos debido al cansancio (ojeras), etc. Empero, a la vez aporta extrema dignidad y riqueza a las imágenes de sus santos y, sobre todo, a las marianas y cristíferas mediante ropajes prácticamente dorados o con estofados muy ricos y plenos, así como dibujos hechos por incisión o mediante talla volumétrica que, no obstante, son prácticamente iguales y que se repiten en numerosas de las imágenes en este estudio citadas³⁶. Podríamos decir que Salvador gusta de recrearse en todos los detalles, sin reparar en el tiempo que le ocuparía ejecutarlos, amén de su gusto por reflejar la divinidad/santidad de sus imágenes a través del recurso policromo, mientras que, a la vez, los humaniza por el mismo método. Es decir, su labor técnica refleja su eclecticismo.

En suma, nos encontramos con un autor sobresaliente en los prolegómenos del siglo XIX, siendo digno sucesor de los maestros que le antecedieron y que hubo de asombrar prontamente en su ciudad y fuera de ella, al punto de convertirse en uno de los escultores más importantes y prolíficos, sin duda, de la Andalucía decimonónica, junto a Juan de Astorga en Sevilla, José Fernández en Cádiz y Manuel González en Granada.

³⁶ Podemos citar, como ejemplos, el motivo de acantos en forma de “olas” que aparece en el perímetro del manto de las dos inmaculadas citadas (egabrense y malagueña), la *Virgen de la Amargura* tarifeña y el perizoma del *Cristo de la Expiración* prieguense. También el motivo de florecillas hechas con siete puntos que aparecen en la toca de la *Purísima* de Cabra y en el perizoma del *Cristo de la Sangre* de la misma localidad o el de las hojas de acanto en forma de “C” horizontales que se juntan creando una línea y que aparecen en el perímetro del manto de la *Virgen de la Paz* granadina y en el perizoma del *Crucificado* académico malagueño.

BIBLIOGRAFÍA

- Araujo Ruiz de Conejo, Sebastián. *La parroquia Santa María la Coronada, de San Roque*. San Roque: servicios de publicaciones del Ayuntamiento de San Roque, 2003.
- Espinosa de los Monteros Sánchez, Francisco y Patrón Sandoval, Juan Antonio. “Amargura: una dolorosa malagueña del XVIII en Tarifa”. *Cáliz de Paz. Revista independiente de religiosidad popular*, nº 3 (2007), 72-77.
- Flores Matute, Francisco Jesús. “Los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y Diego Gutiérrez Toro. Obras inéditas documentadas y atribuibles”. *Arte y Patrimonio*, nº 5 (2020), 81-100.
- Flores Matute, Francisco Jesús. “Un escultor en la Málaga decimonónica: Antonio Marín Sánchez. Aportaciones a su vida y corpus artístico”. *Laboratorio de Arte*, nº 32 (2020), 389-412.
- González Torres, Javier. “San Francisco de Asís orante”. En *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*, coordinado por José Luis Romero Torres, 59. Málaga: Ars Málaga Palacio Episcopal y Fundación Málaga, 2018.
- Guillén Robles, Francisco. *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga: Imprenta de Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar, 1874.
- Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna*. <http://www2.ual.es/idei-mand/agustin-de-vera-moreno-escultor-7-9-1697-29-02-1760/>.
- Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo XV. Madrid: imprenta del diccionario geográfico..., 1849.
- Melendreras Gimeno, José Luis. “La obra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León, para el trascoro de la catedral de Málaga”. *Jábega*, nº 67 (1990), 29-31.

- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. "Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva". *Boletín del centro de estudios Pedro Suárez: estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, nº 21 (2008), 291-326.
- Llordén, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones Real monasterio de El Escorial, 1960.
- Ossorio y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Ramón Moreno, 1868.
- Peláez del Rosal, Manuel y Marín Molina, José. "El escultor granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: una incógnita despejada". *Fuente del Rey*, nº 199 (2000), 5-8.
- Pérez Gijón, Antonio. *San Roque con olor a incienso*. San Roque: Junta local y sacramental de Hermandades y Cofradías, 2002.
- Reder Gadow, Marion. "Antiguo convento capuchino". En *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*, coordinado por José Luis Romero Torres, 11-17. Málaga: Ars Málaga Palacio Episcopal y Fundación Málaga, 2018.
- Romero Torres, José Luis. *Los barros malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares Mesón de la Victoria*. Málaga: Unicaja, 1993.
- Romero Torres, José Luis. *La escultura del Barroco*. Málaga: Prensa malagueña, 2011.
- Sánchez López, Juan Antonio. *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura, 1996.
- Sánchez López, 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)*, coordinado por José Roda Peña, 17-58. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 2009.
- Sánchez López, Juan Antonio. "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*, 128-160. Málaga: Asociación cultural Cáliz de Paz, 2010.
- Sauret Guerrero, Teresa. "El "revival" Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX", en *Pedro de Mena y su época. Simposio nacional*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1990, 99-121.
- Vargas Alcalde, Manuel. *Reseña histórica del Real Colegio de Estudios Mayores de la Purísima Concepción...* Sevilla: Imprenta de Gironés y Orduña, 1879.