

NUEVAS APORTACIONES AL CATÁLOGO DEL BARRISTA ANTONIO DE LAS PEÑAS Y LEÓN

NEW CONTRIBUTIONS TO THE CATALOG OF THE CLAY SCULPTOR ANTONIO DE LAS PEÑAS Y LEÓN

POR JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ
Universidad de Sevilla. España

En este artículo se estudian 17 obras de Antonio de las Peñas y León, aparecidas recientemente en el mercado artístico nacional e internacional. Su análisis nos confirma a este escultor como el más importante de los dedicados a las creaciones de pequeño formato, tan del gusto de los coleccionistas burgueses, en Sevilla durante el tercer tercio del siglo XIX.

Palabras clave: escultor, Antonio de las Peñas y León, Sevilla, siglo XIX.

In this article 17 works of Antonio de las Peñas y León are studied, appeared recently in the national and international artistic market. Their analysis confirms us to this sculptor like the most important of those dedicated to the creations of small format, so of the pleasure of the bourgeois collectors, in Seville during the third third of the XIX century.

Keywords: sculptor, Antonio de las Peñas y León, Seville, 19th century.

Antonio de las Peñas y León (1815-1886) fue sin duda el más notable de los barristas activos en Sevilla durante el tercer tercio del siglo XIX. Su tienda-taller, abierta en el número 12 de la plaza de la Constitución, en el centro de la ciudad y frente a uno de sus edificios emblemáticos, las platerescas Casas Consistoriales, se convirtió en un referente para el turismo de la época. Muy diferente del masificado de nuestros días, por sus gustos pintorescos y alto nivel adquisitivo se complacía en adquirir recuerdos artísticos de calidad que, de vuelta a sus mansiones, rememorasen las experiencias vividas y diesen testimonio de sus viajes. Estas piezas respondían a las exigencias representativas y de prestigio, propias del coleccionismo, y a la vez eran la excusa perfecta para las más variadas y anecdóticas narraciones con las que amenizar las reuniones de sociedad¹.

1 Sobre este artista véase: ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, “El escultor Antonio de las Peñas y León”, en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, págs. 479-492.

La producción artística dedicada a este mercado turístico se origina en Sevilla, como el resto de Andalucía, de forma paralela a la génesis y desarrollo del Romanticismo. Esta corriente artístico-cultural, encontró en las tierras del sur de España muchos de los factores que despertaban su bullente fantasía: un paisaje hermoso, rico y variado; pueblos y ciudades muy pintorescos, con un patrimonio artístico, y sobre todo, arquitectónico, espectacular, donde las construcciones hispanomusulmanas, bellísimas y casi indemnes, eran el más atractivo referente; y unos habitantes que parecían vivir en otro tiempo y en otras coordenadas culturales, como indómitos bandoleros, temerarios toreros y bellísimas mujeres de salvaje seducción, todo envuelto en un ambiente sensual y festivo.

Mientras que en Granada y en Málaga fueron los escultores del pequeño formato, con creaciones en terracota policromada, los que dieron respuesta artística a estos tópicos tan queridos por los turistas; en Sevilla serían los pintores quienes se encargaron de satisfacer estas demandas. Para ello recuperaron recursos murillescicos y géneros del Rococó con los que recrearon vistas de la ciudad y escenas de sus fiestas populares, que además de colmar los gustos pintorescos de aquella clientela foránea eran, por sus reducidas dimensiones, fácilmente transportables.

La diferente especialización, escultórica y pictórica, de ambos focos puede explicarse por la ausencia de una escuela pictórica en la Andalucía Oriental, al menos hasta la llegada de Mariano Fortuny a Granada y Bernardo Ferrándiz a Málaga, y por el desinterés de los escultores sevillanos hacia la terracota, y más aún en pequeño formato, al punto que sus únicos cultivadores eran los desprestigiados ceramistas trianeros con sus adocenadas imágenes de oratorio.

En el caso de Sevilla, sería Peñas y León el introductor del subgénero de los barros populares, aunque muy tardíamente y de manera puntual, pues tras su muerte no tuvo continuidad. Sus secretos debió aprenderlos en Granada, donde había nacido y en cuyos talleres se formó. En su realización pronto alcanzó gran maestría, al punto que los presentaba a las Exposiciones de Bellas Artes organizadas en Granada por la Sociedad Económica de Amigos del País, logrando en la de 1835, con tan sólo 20 años, una medalla de oro². Por cierto que, este galardón, en vez de confirmarle en el camino emprendido le despertó el deseo de conocer nuevos horizontes. Se trasladó a Madrid, donde amplió su formación y consiguió cierto renombre. Posteriormente colaboró en las tareas de restauración de la catedral de León. Y, más tarde, como muchos de sus colegas, se dejó seducir por la seguridad de la docencia oficial, que en su caso le llevó hasta la Escuela de Bellas Artes de las Palmas de Gran Canaria, donde ejerció como profesor de Dibujo y Ornamentación. Pero “vicisitudes y asuntos desgraciados” hicieron que a comienzos de la década de los setenta abandonara Las Canarias y se trasladara a la Península, afincándose en Sevilla³.

2 OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galerías biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883 (reedición de Giner, Madrid, 1979), pág. 522.

3 *Ibidem*.

Sabedor de las posibilidades comerciales que los barros de pequeño formato, dedicados a asuntos pintorescos, tenían entre los viajeros, especialmente los llegados de otros países, abrió una pequeña tienda-taller en el número 5, cuarto bajo izquierda⁴ de la calle Rábida⁵, casi de frente a la estación de ferrocarril de la ciudad. No obstante las ventajas económicas del lugar, prefirió una zona más noble y acorde con la consideración artística que deseaba para sus trabajos, de modo que en 1880 se trasladó al ya mencionado número 12 de plaza de la Constitución⁶.

A pesar de las raíces granadinas de su producción, el momento en el que la retoma e introduce en Sevilla, alrededor de 1870, le lleva a reinterpretar sus formulaciones románticas y a incorporar nuevos conceptos dentro de la estética realista que por entonces dominaba en las artes plásticas. Abandona la policromía, totalmente ajena a los gustos escultóricos del momento, acentúa la pormenorización descriptiva de los atuendos y el realismo de los personajes, e introduce nuevas técnicas y nuevos temas. Desde el punto de vista técnico, busca una alternativa a las figuritas, de engorroso transporte, y para ello recurre a las placas cerámicas, de aproximadamente 15 x 30 centímetros, más fáciles de llevar en una maleta y con menor riesgo de fracturas. Además de estas ventajas, el bajorrelieve permitía rescatar los efectos pictóricos que la ausencia de policromía había eliminado, pero que tan necesarios eran a productos tan amables y decorativos como aquellos. En cuanto a los temas, mantiene los configurados por la iconografía romántica andaluza y que, lógicamente, eran los buscados por su foránea clientela, como bandoleros, majos y majas, a veces en escenas galantes, y tipos orientales, para los que recurre a los marroquíes; aunque con cierto cosmopolitismo mercantil, les suma el de los majos madrileños, cuya iconografía debió conocer durante su estancia en aquella capital. No obstante, añade otros nuevos –o no tan nuevos–, como los *putti*, puestos de moda por el neobarroco del Segundo Imperio, y personajes de la calle interpretados con un marcado naturalismo que anuncia posturas estéticas que triunfaran en la década de los noventa, como pilluelos, músicos ambulantes y otros desventurados personajes de la calle.

La bondad de sus creaciones le convirtió en un artista de cierto prestigio local que tuvo algunos discípulos, como Adolfo López⁷, y fue galardonado con importantes premios, como la primera medalla que en 1871 obtuvo en la Exposición que organizó

4 GÓMEZ ZARZUELA, Manuel, *Guía de Sevilla y su provincia para 1877*, Sevilla, 1877, pág. 293.

5 Desde 1901 renombrada como Marqués de Paradás. Vid. AA. VV. *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1993, t. II, págs. 78-80.

6 GÓMEZ ZARZUELA, Manuel, *Guía de Sevilla y su provincia para 1880*, Sevilla, 1880, pág. 296.

7 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el S. XIII hasta nuestros días*, Toledo, 1929, t. II, pág. 57. ABASCAL FUENTES, Juan, “El escultor Adolfo López Rodríguez y su contribución a la imaginaria sevillana contemporánea”, *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª Época, n.º XV, Sevilla, 1987, págs. 151-152. En esta misma cita Juan Abascal apunta la participación de Peñas y León en las actividades docentes de la Academia Libre de Bellas Artes, aunque el riguroso estudio del Dr. Pérez Calero no confirma este

la Sociedad Protectora de las Bellas Artes⁸. Pero lo que verdaderamente dio la medida de su fama fue la importante venta de sus obras, en muchas ocasiones seriadas para abaratar precios, pero no por ello menos cuidadosas.

El gran número que de ellas se vendieron para España y el extranjero las viene haciendo frecuentes en subastas y tiendas de antigüedades, lo que permite, y exige, una continuada actualización de su catálogo. En este sentido habría que incorporar al mismo las cinco aparecidas recientemente en el comercio sevillano y las 12 rematadas en las prestigiosas casas de subastas Durán, Fernando Durán, Finarte y Shothbey's.

Por orden cronológico, las piezas más antiguas fueron las licitadas, en la subasta de los días 14, 15 y 16 de diciembre de 1994, por Fernando Durán de Madrid, bajo el genérico título de *Andaluz y andaluza*. Con el número de lote 361, eran dos placas cerámicas coincidentes en sus dimensiones, 27 x 14 centímetros y que por ello se presentaban formando una pareja. La primera, firmada "A. Peñas y León/ Sevilla" en su ángulo superior izquierdo, mostraba a un **Vendedor de pescado**, en pie, apoyado en un antepecho, voceando su mercancía. Descalzo, con el torso desnudo y tocado con un sombrero aturbantado, sostenía en su brazo izquierdo una cesta con algunos peces. La segunda presentaba a una figura femenina, una **Caracolera de Triana**, mal vestida con harapos y situada en un entorno agreste, según señalaba la vegetación que bordeaba sus descalzos pies. En su cadera izquierda cargaba con un niño pequeño, semidesnudo y juguetón, mientras que en la cabeza transportaba una orza de cerámica —una caracolera—, protegida en su base con mimbres y con un cucharón para sacar su babeante contenido⁹ [lám. 1].

Los días 23, 24 y 25 de octubre de 1996, Fernando Durán de Madrid, volvió a subastar varias obras de Peñas y León. Fueron en esta ocasión cinco, aunque agrupadas en cuatro lotes y en conjunto no muy bien conservadas, pues presentaban grietas, roturas y agresivos lavados. El número 419 lo formaba una placa de barro cocido, de 29,5 x 21 centímetros, firmada "A. Peñas y León. Sevilla". Su tema era un **Jinete árabe**, según señalaban su vestimenta, una chilaba, cuya capucha llevaba calada, y el aparejo a la jineta del brioso corcel que montaba. Parecían seguirle, pues miraba hacia su espalda, mientras sostenía en su mano izquierda una espingarda [lam. 2]. El 420 lo componían dos bajorrelieves en terracota titulados **Vendedor ambulante de pescado** y **La aceitunera con el cántaro sobre su cabeza y el niño en brazos**. Sus medidas eran coincidentes, 27 x 14 centímetros y carecían de firma [láms. 4 y 5]. Semejantes a los licitados por Fernando Durán en la subasta del 14, 15 y 16 de diciembre de 1994, sólo se diferenciaban en que el *Vendedor de pescado*, en esta ocasión carecía de firma. El

punto. Vid. PÉREZ CALERO, Gerardo, "La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)", en *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla 1998, págs. 275-300.

⁸ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galerías biográfica...*, Op. Cit., pág. 522. CUENCA BENET, Francisco, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923, pág. 291.

⁹ *Subasta extraordinaria de Navidad, 14, 15 y 16 de diciembre, 1994*, Madrid, Fernando Durán Subastas de Arte, 1994, pág. 124.

lote 421, también era un bajorrelieve en barro cocido. Llevaba el título de **Pareja a caballo camino de la feria**, medía 27,5 x 20 centímetros, y estaba firmado: “A. Peñas y León. Sevilla”. Mostraba a una pareja de majos andaluces sobre un caballo enjaezado a la campera. Él vestía traje corto, polainas y catite, y ella, sentada a la grupa, lucía traje de volantes y mantoncillo. A ella le faltaba la cabeza y su acompañante tenían el rostro tan deteriorado que no se le apreciaban las facciones [lám. 3]. El último de los lotes, el 422, ofrecía otro bajorrelieve bajo el título de **Conversaciones**, cuyas medidas eran 24 x 32,5 centímetros. Firmado “A. Peñas y León. Sevilla”, presentaba un grupo de personajes contemporáneos en animada conversación, aunque en una extraña composición donde se ofrecían siete bustos parlantes. De este modo, quedaban en primer término, a la derecha, un anciano, por sus ropas aparentemente un cura, que conversaba con un grupo de tres mujeres, dos jóvenes y una mayor, situadas a la izquierda. Lucían sombreros, con flores y lazos, aunque la más joven y cercana al espectador adornaba su recogido cabello con unas flores. Cerrando el plano relivario, casi fundiéndose con el fondo, aparecían tres cabezas masculinas, que parecían escuchar el animado diálogo¹⁰ [lám. 6].

Sotheby's de Londres subastó el lunes 22 de febrero de 1999, en el lote número 116, un magnífico grupito escultórico en terracota de 30,5 centímetros de altura, fechado en 1870 y firmado. Con el título **Un grupo de putti danzando**, mostraba a varios pequeños bailando, sujetos de sus manos, en torno a un alto tocón, mientras, que otro, sentado sobre él y tan desnudo como sus compañeros, los miraba con atención, sosteniendo en su mano derecha la corona de laurel con la que premiaría al mejor de los danzarines¹¹ [lám. 7].

El jueves, 29 de noviembre de 2001, Finiarte de Madrid subastó en el lote número 352, y bajo el título de **Personajes populares**, dos grupitos cerámicos, ambos de 29 centímetros de altura, firmados y fechados en 1883. En el primero, dos **Majos andaluces**, según señalaban sus atuendos —él, traje corto, catite, polainas, capa y largas patillas, y ella, vestido de volantes, mantón y zapatos de tacón—, se mostraban galanteando. En el segundo, dos **Majos madrileños**, como acreditaban sus ropajes —él, casaca, chaleco, calzón corto, medias de seda, zapato de hebilla, capa, redecilla en el pelo y sombrero de dos picos, y ella, traje, chaquetilla, zapatos de tacón y tocado con redecilla—, también eran los protagonistas de un requiebro amoroso¹² [lám. 8].

El martes 11 de julio de 2006, Durán de Madrid subastó, con el número 462 de lote, un bajorrelieve en terracota titulado **Caracolera de Triana**, según señalaba el texto que aparecía escrito en la zona inferior junto a su lateral izquierdo: “Caracolera de Triana”. Con unas medidas de 27 x 14 centímetros, descubría a una harapienta mujer andaluza, como suscribían sus raídas ropas: un traje de volantes y un mantón. Descalza, sostenía

10 Fernando Durán Subastas. *Gran subasta de inauguración de temporada, 23, 24 y 25 de octubre de 1996, a las 6,30 de la tarde*, Madrid, Fernando Durán Subastas de Arte, 1996, págs. 132 y 133.

11 <http://www.artnet.com/artist/584563/antonio-penas-leon.html>. (20-02-2008, 12:02).

12 *Ibidem*.

con su brazo izquierdo, del que también colgaba una bolsa, a un niño pequeño y semi-desnudo, que para mayor comodidad apoyaba sobre su cadera. En la cabeza sujetaba una gran vasija, protegida con mimbres en su base y tapada con un trapo, que no ocultaba el extremo de un cazo. La firma de su autor “Antº. Peñas y León”, se situaba cerca del borde inferior, hacia el lado izquierdo de la placa. En su reverso aparecía una etiqueta con el nombre de la galería “Pedres Daupias”, testimonio de que en algún momento de su historia fue comprada y vendida en Francia, circunstancia que confirmaba la apreciación internacional de las obras de este artista¹³ [lám. 9].

Más recientemente, el jueves 16 de noviembre de 2006 Sotheby’s de Londres subastó con el número de lote 159, el bajorrelieve en terracota titulado *Un alivio de un vendedor de pescado*. Sus medidas eran de 38 x 25 centímetros y la firma de su autor “A. Peñas y León./ Sevilla”, aparecía en su ángulo superior izquierdo. Como las licitadas por Fernando Durán de Madrid –el 14, 15 y 16 de diciembre de 1994, con el número de lote 361, y el 23, 24 y 25 de octubre de 1996, con el número de lote 420–, presentaba a un pescador, en pie, apoyado en un antepecho voceando la venta. Descalzo, con el torso desnudo y tocado con un sombrero aturbantado, sostenía en su brazo izquierdo una cesta con algunos peces¹⁴ [lám. 10].

También durante el año 2006 Antigüedades Plata, de Sevilla, tuvo en venta cinco placas cerámicas de Peñas y León. En cuatro de ellas el tema eran figuras individuales de personajes andaluces, mientras que en la quinta su asunto lo constituía un grupo de errabundos gitanos.

La dedicada a un *Bandolero* mostraba a uno de estos míticos habitantes de las sierras andaluzas en pie, algo girado hacia la izquierda, en un paisaje agreste, según señalaban la vegetación y rocas del suelo. Aparecía vestido a la guisa de estos personajes, con camisa de chorreras y mangas de encajes, chaquetilla y calzón corto ajustado, ambos con adornos bordados, y faja ancha. Calzaba botines con polainas y se tocaba con un catite. Lucía bigote y largas patillas, y sobre la manta campera que caía sobre su hombro izquierdo, cargaba con un gran mosquete. Sus medidas eran de 27 x 13,5 centímetros, y la firma de su autor, “A. Peñas y León. Sevilla. 1879”, se situaba a los pies de la figura [lám. 11].

Muy similar era la del *Majo andaluz embozado*, que si no fuera por la ausencia de armamento, más parecía un bandolero que un majo. Vestía con el tradicional atuendo de majo serrano –camisa con adornos de encajes, corbatín, chaquetilla, calzón corto ajustado, polainas y botines– y se tocaba con un catite calado sobre un pañuelo anudado a la nuca. No obstante, la mayor parte de estas ropas quedaban ocultas por la amplia capa con la que envolvía su torso en arrogante y clásica apostura, donde los elegantes pliegues y las visibles manos jugaban un importante papel. Su expresión orgullosa se reforzaba con las pobladas patillas de “hacha”. El marco en el que se emplazaba, como en las demás placas, era señalado por algunos detalles del suelo sobre el que se situaba,

13 *Subasta 418, julio 2006*, Madrid, Duran Subastas, 2006, pág. 42.

14 <http://www.artnet.com/artist/584563/antonio-penas-leon.html>. (20-02-2008, 12:02).

en este caso liso y limpio, como si de un ámbito urbano se tratara. Sus medidas eran 27 x 14 centímetros, y la firma de su autor, “A. Peñas y León/ Sevilla”, aparecía en el reverso de la pieza [lám. 12].

La siguiente tenía por tema una joven *Modistilla* de hermosa, alegre y algo zozobrada apariencia. Se ofrecía de perfil, marchando de derecha a izquierda. Vestía un bello traje largo, sin mangas y un ligero mantoncillo, aunque iba algo descompuesta, dejando ver su atractivo hombro izquierdo, lo mismo que las enaguas, el tobillo y el zapato de tacón de la pierna de ese mismo lado. Parecía llegar tarde a una cita laboral, de modo que marchaba precipitadamente, cargando con piezas de tela, cajas de cintas y de botones, además de con los avíos de su profesión. Como mujer del pueblo, no llevaba sombrero, lo que permitía ver los rizos de su cabellera, peinada en un recogido bajo que despejaba su cuello y su alegre faz. Las medidas del bajorrelieve eran 27 x 13,5 centímetros, y en su zona inferior se leía: “A. Peñas y León” [lám. 13].

La cuarta presentaba a una *Maja andaluza* ataviada con traje de volantes de mangas cortas, rematadas con puntillas, y generoso escote. Con coquetería lucía un pequeño mantón que desde la cabeza se descolgaba sobre los hombros, dejando ver sus cabellos recogidos en un moño. Calzaba zapatos de tacón y su expresión, pizpireta y alegre, parecía ser resultado de los requiebros que algún galán, situado a su izquierda, le dirigía. Sus medidas eran de 27 x 14 centímetros y la firma de su autor, “A. Peñas y León/ Sevilla”, aparecía, escrita a lápiz, en la zona inferior del plano relivario [lám. 14].

La última de estas cinco placas tenía por tema a un grupo de *Gitanos* arrastrados por su errabunda condición. Frente a sus compañeras, además de un considerable aumento en el número de figuras que protagonizaban la escena, presentaba una composición en horizontal. Ella permitía subrayar el sentido de la marcha, pues a través de la yuxtaposición de los personajes se marcaba un ritmo de avance. No obstante, la falta de destino de aquel vagar parecían señalarlo, al espectador, la monotonía de la composición y la cansina expresión de humanos y animales. Sus componentes vestían ropas viejas y deslucidas, e iban descalzos. Los hombres se tocaban con grandes sombreros, bajo los que asomaban largas patillas, muy propias de la pintoresca estética de aquella raza, que en el caso de las mujeres se manifestaba en los volantes de sus desaliñados trajes y en el descuido con el que peinaban sus cabellos. Expresión también de sus costumbres era el que en su mayoría montaran en mulas y pollinos, de tan fatigoso aspecto como sus amos. Portaban sus escasos enseres en atillos, que algunas mujeres cargaban sobre la cabeza. El tono amable lo ponían en aquella imagen: el borriquillo que avanzaba junto a su madre en primer término; el atento perro del final; y dos gitanillos, el mayor cargando a la espalda con el menor, que parecía dormido. Las medidas de la pieza eran de 16,5 x 26,5 centímetros y en su parte inferior aparecía la firma de su autor: “A. Peñas y León/ Sevilla 1879” [lám. 15].

En relación con la grafía de las firmas de las diferentes piezas que hemos descrito se advierte una cierta diferenciación. Frente a la caligrafía de sus restantes compañeras, las puestas a la venta en el mercado artístico sevillano muestran un trazo menos firme, cuidado y estético. La razón de esta circunstancia nos permanece oculta, pudiendo

explicarse en base a las más variadas hipótesis, pero ninguna que ponga en cuestión la autoría de Peñas y León. Las cinco placas sevillanas, no sólo coinciden estilísticamente con su quehacer, sino que incluso llegan a alcanzar una calidad excepcional que las coloca entre lo mejor de su obra conocida. Además, una de ellas, la del *Majo andaluz embozado*, la encontramos repetida dentro de su catálogo, estando también firmada, además de fechada, lo que confirma su autoría y por extensión la de las demás.

También, la presencia de la firma del escultor en el bajorrelieve del *Jinete árabe* que ahora sumamos a su catálogo, nos permite confirmar la autoría de otro similar ya estudiado¹⁵.

La repetición de este bajorrelieve, lo mismo que el de la *Caracolera de Triana*, el del *Vendedor de pescado*, el de la *Maja andaluza*, el del *Majo andaluz embozado*, y de los grupos de *Majos andaluces* y *Majos madrileños*¹⁶, nos ratifica la marcada estandarización presente en la manera de trabajar de Antonio Peñas y León. Este procedimiento debió aprenderlo en los talleres granadinos donde se formó, aunque sus entresijos artísticos nos resultan menos conocidos que en el caso de los asentados en Málaga. De ellos, y a través de su clientela europea, y en especial británica, nos han llegado múltiples detalles y anécdotas, referidos en su mayoría a los regentados por las dos grandes familias de barristas locales: los Gutiérrez de León y los Cubero¹⁷.

Ignoramos si Peñas y León trabajaba por encargo, pero el formato preferido para sus creaciones, el bajorrelieve en terracota con unas dimensiones entorno a los 25 x 15 centímetros, las más idóneas para su transporte en maletas o baúles, nos hace pensar que no. Debía disponer en su comercio de un repertorio bastante completo de piezas, entre las que sus clientes elegían las que iban a comprar para de inmediato llevárselas. De todas formas, a esta notable diversidad contribuía el mismo proceso técnico de elaboración. Mediante el empleo de moldes, sobre los que se actuaba por presión, se obtenían las placas cerámicas o las figurillas, completas o por partes que se unían antes de la cocción. No obstante, al ser su tamaño muy reducido, durante el desmoldaje se perdían algunos detalles, inexcusables en aquellas piezas donde el preciosismo era un grado. Por tanto, se hacían necesarios meticulosos retoques, lo que determinaba la particularización de cada una de ellas y por tanto una cierta diversidad en los resultados finales.

15 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, “El escultor Antonio de las Peñas y León”, en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, pág. 483.

16 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, “El escultor Antonio de las Peñas y León”, en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, págs. 482-483.

17 ROMERO TORRES, José Luis: “La escultura en Málaga a fines del siglo XIX”, en *Málaga centenario de Picasso*, t. I, págs. 93-140, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981; “La escultura del siglo XIX y comienzos del XX”, en *Málaga, Arte*, Granada, Anel, 1985; *Los barros malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares Mesón de la Victoria*, Unicaja, Málaga, 1993; *Barros malagueños, colección Duarte Pinto*, Lisboa, 2002; y *Colección Duarte Pinto Coelho. Barros malagueños*, Sevilla, Bancaja, 2006.

En las cinco versiones que conocemos de la *Caracolera de Triana*, aunque una haya recibido la errónea y descriptiva denominación de *La aceitunera con el cántaro sobre su cabeza y el niño en brazos*, varían diversos elementos: el marco paisajístico esbozado a sus pies, que oscila entre lo yermo y lo feraz; la orla inferior de su vestido, unas veces horizontal y otras ondulada; o los mimbres de su orza, en ocasiones marcados y otras imperceptibles. También son cinco las versiones conocidas del *Vendedor de pescado* —dos ya estudiadas, y tres que ahora estudiamos—, aunque una reciba el nombre de *Un alivio de un vendedor de pescado*. Entre ellas no muestran casi ninguna diferencia —la ubicación de la firma quizá—, si bien la del *Alivio de un vendedor de pescado* ofrece una resolución de su musculatura abdominal más matizada y menos hercúlea. Las dos versiones halladas del *Jinete árabe* sólo se distinguen por la presencia de la firma y un mayor o menor detalle en el marco paisajístico. En las dos interpretaciones localizadas del *Majo andaluz embozado*, las diferencias residen en: el marco paisajístico, en uno agreste, con cañizos y vegetación silvestre, y en otro urbano, por la limpidez del suelo; el tratamiento de las ropas, con un plegado de la capa parecido, pero no idéntico, la presencia o no de una borla en la copa del catite, y el uso o no de un pañuelo en la cabeza; la disposición de las manos sujetando la capa; y el mismo aspecto del personaje, en un caso más afectado y en otro más agresivo, según la expresión y el cuidado de los rizos de las patillas y el cabello. Casi del mismo modo, en las dos variaciones halladas de la *Maja andaluza* la composición es similar, residiendo los distinguos en el tratamiento de los ropajes y del marco paisajístico. En la de catalogación más antigua, sus atuendos parecían festivos, al ornarse los volantes del vestido con labores de encaje, lo mismo que el mantón, convertido así en mantilla, razón por la cual sólo cubría sus hombros, dejando ver los adornos florales de su moño y cabello, lo mismo que el collar ceñido a su cuello. Adornos florales que también aparecían en sus zapatos y que parecían querer fundir la figura con el entorno ajardinado en el que se disponía. En la que ahora incorporamos a su catálogo, si bien sus ropas son más austeras, la belleza de los pliegues con las que están resueltas la dota de una mayor elegancia, a la que se suma el gentil gesto con el que cubre su rostro tras el manto que toca su cabeza. Ese aire cosmopolita parece reforzarlo el entorno sobre el que se dispone, un liso y anónimo pavimento urbano. Finalmente, en las nuevas versiones de los grupos de *Majos andaluces* y *Majos madrileños*, también son perceptibles varias diferencias con respecto a las ya catalogadas. En el caso del primer grupo se apreciaba un distinto tratamiento de los cabellos, más acaracolados en la que ahora incorporamos y más ondulados en la ya estudiada, aunque la distinción más llamativa resida en la mano izquierda del joven, en un caso cercana al pecho, como sujetando la capa, y en otro, el ya reseñado, abierta y expresiva, como acompañando la conversación de la pareja. Por su parte, en el segundo de los grupos, el de los *Majos madrileños*, las disparidades son aún más numerosas. El joven, en un caso tiene bigote y perilla, y su mano derecha acompaña el íntimo diálogo; mientras que en el otro, el ya catalogado, se presenta lampiño y con la mano derecha ofreciendo galantemente un ramillete de flores a su femenina pareja. Ésta, por su parte,

en un caso muestra la mano derecha despegada del cuerpo en un gesto muy natural, mientras que en el otro la oculta entre los pliegues de su mantilla¹⁸.

Esta relativa seriación de las piezas, consecuente con el abaratamiento de costes exigido por el mercado, sería la tónica de su producción, especialmente durante su etapa sevillana, pero no por ello deja de situarnos ante un gran escultor de creaciones en pequeño formato, como acreditan su dominio de las composiciones, de las proporciones, de las formas, del modelado, de los detalles y las texturas, así como de la expresión y caracterización de los personajes, siempre variados y atractivos.

Su cronología vital le hará heredero de los valores universales de la escultura clásica, le llevará a caminar por la senda del romanticismo, incorporando a su quehacer inquietudes y temáticas, pintorescas, descriptivas y religiosas, y al final de su carrera le acercará al realismo, llegando incluso a un cierto naturalismo. El resultado será un concepto ecléctico de la Escultura, pero el eclecticismo fue el signo del arte español del siglo XIX, y en buena medida del europeo coetáneo, resultado del triunfo de los ideales del liberalismo burgués. Peñas y León no fue, pues, una excepción, sino más bien un hijo de su tiempo, pero un hijo notable, que en el contexto de la plástica sevillana contribuyó a su actualización. Aunque, si se quiere, avanzando por caminos muy mercantiles. Sus trabajos eran el claro reflejo de los gustos del momento, pues estaban destinados, y eran adquiridos, por una clientela eminentemente internacional. Con ellos se apartó de la tradición imaginera que asfixiaba a los escultores locales, y preparó el camino del que sería su discípulo Adolfo López, y sobre todo de Antonio Susillo, el gran renovador de la escultura sevillana de finales del siglo XIX.

Como casi todos los escultores románticos sintió un reverencial respeto por la escultura clásica, a la que consideraba insuperable modelo de perfección. Por ello, se acerca a ella siempre que lo necesita, y lo hace sin pudor o con ingenuidad.

Así puede apreciarse en los recursos compositivos que emplea tanto para figuras individuales como para grupos. En el *Bandolero*, su referente es el *Doriforo* de Policeto, que se viste y sustituye la lanza por un mosquete. En el *Majo andaluz embozado*, toma como modelo a la *Gran Herculanenses*, atribuida a Lisipo. El *Vendedor de pescado*, recrea al *Fauno* de Praxíteles, mientras que la *Modistilla* quiere recordar a la *Ménade* del Prado. El grupo de *Majos andaluces* bebe a partes iguales del *Grupo de San Ildefonso* y del dedicado a *Orestes y Electra*, ambos vinculados al tardío helenismo itálico. Así, en la figura masculina parte de uno de los Dioscuros, el más praxitélico, y como él carga todo su peso en la pierna derecha, marcando la consabida curva, mientras que en la femenina se inspira en la de Electra, con la que comparte *contrapposto* y posición de brazos. En el resto de las piezas que estudiamos, aunque los débitos no son tan evidentes, se mantiene un marcado aire de familia, resultado de la profunda asimilación del lenguaje escultórico grecolatino, que actúa como constante referente

18 Para las oportunas comparaciones véanse las obras estudiadas en: ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, "El escultor Antonio de las Peñas y León", en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, págs. 489-492.

en la resolución de los problemas plásticos, como se aprecia en los escorzos, el *contrapposto*, la apolínea postura o la calma expresión.

La influencia de la estatuaría clásica también se percibe en la resolución del modelado, atento siempre a los volúmenes, que trata las formas con perfección, enlazándolas con delicadeza. Ello da por resultado anatomías de heroica belleza y ropajes de majestuosa elegancia, cualidades impropias de la popular condición de los personajes que las lucen, pero que señalan un sendero nuevo para la futura plástica naturalista por el que también avanzaran algunos escultores belgas de gran predicamento en la Europa de finales del siglo XIX.

La referencia grecolatina también puede apreciarse en su lograda y plástica interpretación de la tercera dimensión. Sus relieves sugieren la profundidad con una sabia gradación de escorzos y volúmenes en los se ven potenciados los matices que subrayan lo escultórico en evitación del fácil pictoricismo. Sus figuras mayoritariamente ocupan todo el plano, sobre fondos neutros donde el marco paisajístico es tan escueto que parece actuar más como una exigua peana que como un fondo.

Clave de estas maneras es el dominio del dibujo que esconden, logrado en el estudio de la estatuaría grecolatina, pero también del natural. El profundo conocimiento del mismo le permite resolver las posturas, gestos y actitudes de sus tipos con una enorme sinceridad, en la que se unen verosimilitud y también atractivo. Aspectos ambos presentes en los rasgos anatómicos y en los ropajes. En ellos, las conseguidas texturas y los hermosos plegados dan el contrapunto a la ausencia de lujos propia de la humilde condición de muchos de los personajes de sus creaciones.

El interés por el natural convertirá en protagonistas de sus obras a las gentes de la ciudad, con las que convive y a las que conoce, sólo de manera muy puntual aparecerá algún bandolero o jinete árabe, como concesión a los tópicos demandados por la clientela. De este modo, y como signo de los nuevos tiempos, serán los habitantes de la ciudad los que despierten su atención, y en concreto las clases populares, representadas en sus oficios: pescadores, vendedores ambulantes, modistillas...; y en sus tipos marginales: pilluelos, músicos callejeros... En esta aproximación no habrá paternalismo ni tímida denuncia, actitudes propias del naturalismo hispánico de fin de siglo, pero sí atención por los desheredados y marginados. En ella parece latir todavía un cierto gusto pintoresco, del que también es heredero la insistencia en el pormenor, aspecto igualmente explicable por su formación granadina. El resultado es un costumbrismo realista de tono ecléctico, tangenciado de pintoresquismo romántico, que en su complacencia por los tipos marginales se acerca al naturalismo.

El conocimiento y manejo de estos recursos de la más alta escultura de su tiempo, estuvo acompañado de un gran dominio técnico, tanto del modelado como de la cocción. La belleza de sus formas—correctas, ajustadas y elegantes, fundidas en sutiles planos—mantiene toda su prestancia gracias a una sabia elección de las arcillas—siempre las de mayor pureza, mejor textura y bello color— y a un meticuloso proceso de cocción.

A pesar de todas estas potencialidades y virtudes, Antonio Peñas y León nunca dejó de ser un escultor menor, tanto por su manifiesta incapacidad para creaciones de

cierto empeño¹⁹, como por los géneros en los que se especializó, persistentemente los de pequeño formato. Aun así, siempre demostró su honradez y seriedad plástica, así como su atención a las novedades artísticas de su época, lo que le convierte en una figura a tener en cuenta en el devenir de la escultura sevillana del último tercio del siglo XIX.

19 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, “El escultor Antonio de las Peñas y León”, en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, págs. 487-88.



Lám. 1. *Andaluces: Vendedor de pescado y Caracolera de Triana*, 1883.



Lám. 2. *Jinete árabe*.



Lám. 3. *Camino de la feria*.



Lám. 4. *Vendedor de pescado.*



Lám. 5. *Cacacolera de Triana.*



Lám. 6. *Conversaciones.*



Lám. 7. *Un grupo de putti danzando*. 1870.



Lám. 8. *Personajes populares*, 1883.



Lám. 9. *Caracolera de Triana.*



Lám. 10. *Un alivio de un vendedor de pescado.*



Lám. 11. *Bandolero.*



Lám. 12. *Majo andaluz embozado.*



Lám. 13. *Modistilla.*



Lám. 14. *Maja andaluza.*



Lám. 15. *Gitanos, 1879.*