

EL ESCULTOR ANTONIO DE LAS PEÑAS Y LEÓN

POR JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ

En este artículo se intenta dar a conocer la figura, y la obra conocida del más importante *barrista* sevillano del siglo XIX. Después de pasar por Madrid y Canarias, se afincó en Sevilla hacia 1870, donde instaló un taller de enorme prestigio y visita obligada de turistas interesados en recuerdos artísticos, a los que ofrecía una versión actualizada de los barros populares de su Granada natal, pero superando el pintoresquísimo romántico en aras a un mayor realismo, en el que por adhesión a las nuevas corrientes del mercado suprimió la policromía y también introdujo el bajorrelieve

In this article it is tried to give to know the figure, and the wellknown work, of the most important *barrista* from Sevilla in the XIX century. After going by Madrid and Canarias, he settled down in Seville toward 1870, where it installed a shop of enormous prestige and it visits forced of tourists interested in artistic souvenirs, to those that offered a version modernize of the popular small terracotta sculptures of their native Granada, but overcoming the romantic picturesquism for the sake of a bigger realism, in the one that for adhesion to the new currents of the market suppressed the colour and it also introduced the bas-relief.

Natural de Granada, donde nació en el año 1815, fueron sus padres Cecilio de las Peñas y Rita León¹. Inició su formación en los talleres escultóricos locales, dedicados a labores imagineras, continuación de una larga tradición cuyos orígenes se remontaban al siglo XVI, y a los trabajos en barro, que con el triunfo de la ideas románticas habían incorporado la representación de tipos populares, según los gustos pintorescos del momento.

Debió especializarse en ellos, pues por su pequeño tamaño y no muy alto precio eran el género preferido por la clientela artística de la ciudad –viajeros atraídos

1. (A)rchivo (M)unicipal de (S)evilla, Colección Alfabética, Sección Cementerios, *Libro registro de sepulturas. Enterramientos de 1ª - 3ª clase y comunes. 1886*, Sepulturas de 2ª clase, Cuaderno nº 1, fol. 84 vtº y 85 rec.

por sus edificios y sus habitantes—, que también gustaba de las imitaciones de jarrones de estilo árabe. Con estos trabajos, que presentaba a las exposiciones de Bellas Artes organizadas por la Sociedad Económica de Amigos del País, ganó en 1835 una medalla de oro².

Este galardón le abrió las puertas de Madrid, donde consiguió gran fama con la colección de bustos de españoles célebres que modeló para la serie publicada por Gregorio Cruzada Villamil. En este contexto debió vincularse a las obras de restauración de la catedral de León, sin que por el momento sepamos cual fueron sus tareas³. Ellas consolidaron su reputación profesional, pero como otros muchos escultores hispanos buscó asegurar su situación económica con el ejercicio de la docencia oficial. Tras concursar a varias oposiciones en las que puso de manifiesto sus grandes capacidades y la solidez de su formación, fue nombrado profesor de Dibujo y Ornamentación en la escuela dependiente de la Academia de Bellas Artes de las Palmas de Gran Canaria⁴.

“Vicisitudes y asuntos desgraciados” hicieron que abandonara Las Canarias y se trasladara a la Península, afincándose en Sevilla⁵. Desconocemos el momento exacto de su llegada, aunque en 1871 concurrió a la exposición organizada por la Sociedad Protectora de las Bellas Artes con un *Cristo*, varios *Jarrones árabes*, un *Andaluz* y una *Andaluza*, por los que obtuvo una primera medalla.⁶ Este galardón le franqueó el acceso al mecenazgo artístico local, como acredita el encargo, por el Real Círculo de Labradores y Propietarios, del busto de *Cervantes* que preside la escalera de acceso a la biblioteca en su sede de la calle Pedro Caravaca, y que firmó en Sevilla a 28 de septiembre de 1873⁷. No obstante, sólo tenemos constancia de su vecindad desde 1877, cuando aparece domiciliado la calle Rábida⁸, número 5, cuarto bajo izquierda⁹. Allí, en esta zona, entre Triana y la Puerta Real, de gran actividad por su proximidad a la estación del ferrocarril, tuvo un pequeño taller desde el que, sin ninguna ayuda ni protección, se fue haciendo un hueco en el mercado artístico local. El éxito de sus creaciones le permitió en 1880 trasladar

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

3. Vid. *Ídem*; RÍOS Y SERRANO, Demetrio de los, *La catedral de León*, 2 vols., León, 1895; RIVERA BLANCO, José Javier, *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993; y GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, Universidad de León, León, 1993.

4. OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galerías biográfica...*, op. cit., pág. 522.

5. *Ídem*.

6. 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.

7. BANDA Y VARGAS, Antonio de la , *La colección artística del Real Círculo de Labradores y Propietarios de Sevilla*. Sevilla, 1982, págs. 25 y 44.

8. 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.

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

el negocio a una zona más céntrica, comercial, turística y prestigiosa, al número 12 de Plaza de la Constitución¹⁰. Pronto sus relieves y figurillas de temas populares lograron tal fama y aprecio que “no llegaba extranjero a Sevilla que, siendo aficionado a las Bellas Artes, no visitara su taller en la Plaza de San Francisco”¹¹.

Por él también pasaron muchos jóvenes, buscando obtener la formación escultórica que no les ofrecían las aulas de la Escuela de Bellas Artes, centrada de manera sustancial sobre las enseñanzas pictóricas, ni los retardatarios imagineros locales. Destacó entre ellos Adolfo López¹², quien sería el otro gran escultor sevillano de fines del siglo XIX, junto con el malogrado Antonio Susillo.

Falleció Antonio Peñas, víctima de una cáncer de estomago, según certificación del facultativo Antonio Muñoz, el 15 de noviembre de 1886, a los setenta y un años, en su domicilio del número 13 de la Plaza de la Constitución, aledaño a su tienda taller, donde habitaba junto a su esposa Paulina Martín y Castillo. Al día siguiente se le trasladó al cementerio de San Fernando en trono y transporte de 4ª clase, y fue inhumado en la calle de San Servando, en una sepultura de 2ª clase, marcada con el número 32, en el lado izquierdo, en la 4ª cuartelada¹³.

A pesar de la intensa actividad de su taller, sólo se han podido localizar 27 piezas, de las cuales únicamente están firmadas 20. De ellas, el citado busto cervantino, es una talla en madera, mientras que las restantes son pequeñas terracotas que se distribuyen entre: dos grupos de majos, andaluces y madrileños, respectivamente; dos figuras de majas, sevillana y madrileña, respectivamente; ocho figuras de evangelistas y patriarcas, bocetos de una posible decoración arquitectónica; una figura de *María* con el velo calado y sosteniendo un cáliz, probable compañera de las anteriores, un *San Juan Evangelista*, compañero de una *Dolorosa*, que junto a un *Crucificado* perdido formarían una *deesis*; y 11 bajorrelieves, de los cuales dos son duplicados que ponen de manifiesto el carácter seriado de su producción barrística. Temáticamente enfrentan retratos, como el busto de *Cervantes*; asuntos

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

11. 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. 42. Cascales Muñoz emplea el toponímico de San Francisco por ser la popular denominación de esta plaza y en contraposición al baile de nombres que, al albur de los cambios políticos, venía recibiendo desde 1812 y que continuaría hasta 1980, cuando de nuevo, y esperamos que definitivamente, retoma el de San Francisco. Vid. AA. VV. *Diccionario histórico de las calles...*, op. cit., t. II, págs. 304-313.

12. CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas...*, op. cit., t. II, pág. 57. ABASCAL FUENTES, Juan, “El escultor Adolfo López Rodríguez y su contribución a la imaginería sevillana contemporánea, *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª Época, n.º XV. Sevilla, 1987, págs. 151 y 152. En esta misma cita Juan Abascal apunta la participación de Peñas León en las actividades docentes de la Academia Libre de Bellas Artes, aunque el riguroso estudio del Dr. Pérez Calero no confirma este 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.

13. A. M. S. Colección Alfabética, Sección Cementerios, *Libro registro de sepulturas. Enterramientos de 1ª - 3ª clase y comunes, 1886*, Sepulturas de 2ª clase, Cuaderno nº 1, fol. 84 vtº y 85 rec. Archivo de la Parroquia del Sagrario, Sevilla, *Libro de partidas de defunción*, nº 39, fol. 304 rec. y vtº.

de casacón en la línea goyesca y fortuniana, como el triste *Guitarrista callejero*, la pizpireta *Maja madrileña* o la pareja de enamorados *Majos madrileños*; temas acuñados por el costumbrismo romántico, como la elegante *Sevillana*, los embelesados *Majos andaluces*, el arrogante *Majo embozado*, o las castizas *Maja* y *Majas andaluzas*; recreaciones orientalizantes, como el *Jinete árabe*; reinterpretaciones clasicistas, como los *Putti*; tempranas aproximaciones al realismo social, como el heroico *Vendedor de pescado*, la desventurada *Caracolera de Triana*, o la picaresca representación de *Pilluelos*, donde no se esconde el modelo murillesco; y recreaciones ornamentales, pero llenas de vigor, de personajes evangélicos, como la *Virgen María*, *San Juan*, *San Marcos*, *San Lucas*, *San Mateo*, y bíblicos, como *Daniel*, *Isaías*, *Jeremías* y *Ezequiel*. Pormenorizadamente, sus datos catalográficos son los siguientes:

San Juan Evangelista. Figura en terracota, 16 cm. de altura (en adelante todas las medidas se darán en el siguiente orden: altura / anchura / profundidad). Le falta la mano izquierda. Firmada "Antonio Peña, 1834". Propiedad de Francisco Peregrín Puga, Granada, quien también conserva su compañera, una *Dolorosa*, sin firmar¹⁴.

Miguel de Cervantes. Busto en madera patinada en color nogal, de 72 x 48 x 30 cm. En la trasera del busto: "Ant.º de las Peñas y León / Sevilla 28 de setiembre. 1873". Se aprecian los ensambles con clavos y tornillos. Colección del Real Círculo de Labradores y Propietarios de Sevilla.

Majos madrileños. Grupo en terracota, 29 cm. En la trasera de la peana: "A. Peñas y León. Sevilla. 1880". Colección Palacio Condesa de Lebrija, Sevilla.

Majos andaluces. Grupo en terracota, 27,5 cm. En la trasera del pilar sobre el que se apoyan las figuras: "A. Peñas y León. / Sevilla. / 1883. ". Museo Casa de los Tiros, Granada.

Maja madrileña. Figura de terracota, altura, 21,6 cm. En el frente de la peana: "A. Peñas y León. Sevilla". Colección particular, Sevilla.

Sevillana. Figura en terracota, 27 cm.. En la cara superior de la peana, al lado derecho de la figura: "A. Peñas y León Sevilla". Colección particular, Sevilla.

Virgen con cáliz. Figura en terracota, 12,5 x 4,8 x 3,5 cm. En el manto, sobre la zona dorsal inferior izquierda: "A. Peñas". Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

San Juan Evangelista. Figura en terracota, 13 x 8,5 x 3 cm. En su cara posterior: "A. Peñas y León". Presenta ocho orificios en su trasera y otro en la coronilla. Procede, como las demás piezas que de este artista conserva el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, de una donación efectuada en 1973 por Fernando Marmolejo.

San Marcos. Figura en terracota, 13 x 9 x 3,6 cm. En su lateral izquierdo: "A. Peñas / y / León / Sevilla". Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

14. OROZCO DÍAZ, Emilio, "Escultura en barro en Granada", en *Cuadernos de Arte*, nº 7-12, Granada 1939-1941, pie de foto lámina sin paginar.

San Mateo. Figura en terracota, 13 x 10,5 x 3,7 cm. En el frente de su peana: “A. Peñas y León Sevilla”. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

San Lucas. Figura en Terracota, 13 x 9 x 3,6 cm. En su lateral izquierdo: “A. Peñas”. Como sus compañeras presenta un tratamiento muy abocetado de su cara posterior. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Daniel. Figura en terracota, 12,8 x 8 x 5 cm. Carece de firma y en la cara lateral derecha de su peana: “DANIEL”. Presenta una importante restauración de su dorso. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Jeremías. Figura en terracota, 11,3 x 8 x 5,5 cm. En la delantera de la peana: “A. Peñas y León”; y sobre el más elevado de los libros: “HIEREMI”. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Isaías. Figura en terracota, 12,4 x 8 x 4,5 cm. En la delantera de su peana: “A. Peñas y León”; y sobre la cara lateral izquierda de su asiento: “ESAIAS”. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Ezequiel. Figura en terracota, 12,7 x 8,3 x 4,7 cm. En la delantera de la peana: “A. Peñas y León” y “EZECHIEL”. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Majo andaluz embozado. Bajorrelieve en terracota de 25 x 13 cm. En su ángulo superior izquierdo: “A. Peñas y León / Sevilla / 1883”. Colección particular, Sevilla.

Vendedor de pescado. Bajorrelieve en terracota, 27,5 x 14 cm. En la zona superior izquierda: “A. Peñas y León / Sevilla / 1883”. En el mercado artístico, Sevilla.

Caracolera de Triana. Bajorrelieve en terracota, 27,5 x 14 cm. En la zona superior izquierda: “A. Peñas y León / Sevilla / 1883”. En el mercado artístico, Sevilla.

Vendedor de pescado. Bajorrelieve en terracota, 27,5 x 14 cm. En la zona superior: “A. Peñas y León / Sevilla”. En el dorso lleva pegado un papel donde se puede leer: “432/6 / M^a Cronley Morney / Littlan / Alfalston, 281”. Colección particular, Sevilla.

Caracolera de Triana. Bajorrelieve en terracota, 27,5 x 14 cm. de altura. En el lado izquierdo: “A. Peñas y León. Sevilla.”. Colección particular, Sevilla.

Maja andaluza. Bajorrelieve en terracota, 25 x 12,9 cm. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla¹⁵.

Majas andaluzas. Bajorrelieve en terracota, 35,8 x 27,5 cm. Colección particular, Sevilla.

Guitarrista callejero. Bajorrelieve en terracota, 25 x 13 cm. Presenta fracturado el mástil de la guitarra. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla¹⁶.

Jinete árabe. Bajorrelieve en terracota, 28,5 x 20 cm. Presenta una fractura ya restaurada. Colección particular, Sevilla.

15. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana, 1900-1930*, Diario de Ávila, Ávila, 1989, pág. 114.

16. *Ídem*.

Pilluelos. Bajorrelieve en terracota, 21,2 x 19,3 cm. Presenta taladro para colgarlo y fractura de su ángulo superior derecho. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla¹⁷.

Putti. Bajorrelieve en terracota, 32 x 18 cm. En su lateral derecho: “A. Peñas y León. Sevilla”. Colección particular, Sevilla.

Este exiguo catálogo confirma la dedicación laboral de Antonio Peñas León a la escultura de pequeño formato, y más concretamente a los barros populares, de larga tradición en la Andalucía Oriental de la que era oriundo.

La génesis hispana de este subgénero resulta a la fecha poco clara. A partir de unas primeras experiencias dieciochescas en el campo de la porcelana y del belenismo llegado desde Nápoles con Carlos III, durante el siglo XIX se cultivó en talleres catalanes, valencianos y andaluces, por lo que su origen puede situarse en cualquiera de ellos, aunque la importancia de los granadinos y malagueños, a lo largo de aquella centuria, parece señalar allí su nacimiento. A confirmarlo contribuyen los grupos taurinos de Pedro Antonio Hermoso (1763-1820), conservados en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Este artista, que llegaría a ser escultor de cámara de Fernando VII en 1816, debió percatarse del interés que en la Corte tenían los asuntos castizos introducidos por Mengs y los incorporó a su obra, quizá desde unos precedentes dados por los ceramistas de su Granada natal. Mucho mejor conocidos resultan los malagueños¹⁸, donde la escultura en barro era cultivada desde principios del siglo XVIII por Carolus Hinoxosa, siendo continuada en la segunda mitad por Juan Navarrete, Miguel García y Juan Cháez, con productos cuya calidad fue ponderada por el anticuario inglés Francis Carter en 1772¹⁹. No obstante, será en la transición de un siglo a otro, cuando los barros de temas populares adquieren su pleno desarrollo. A su definición iconográfica debieron contribuir sustancialmente, lo mismo que en otros focos, las ediciones de estampas y libros con láminas de vestidos regionales²⁰. De este modo, cuando en 1809 visita Málaga John Carr, según señala en su libro *Travels in Spain*, publicado

17. *Ídem*.

18. 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; y *Barros malagueños, colección Duarte Pinto*, Lisboa, 2002.

19. CARTER, Francis, *A Journey from Gibraltar to Malaga*, Londres, 1772 (Reedición, Diputación, Málaga, 1980).

20. BONET CORREA, Antonio y otros, Estampas. Cinco siglos de imagen impresa, (Catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. BOZAL, Valeriano: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, 1979; “Juan de la Cruz Cano y su colección de trajes de España, en *Juan de la Cruz Cano y Holmedilla*, Madrid, Turner, 1981; A. Rodríguez. *Colección general de trajes que en la actualidad se usan en España, principado en año 1801 en Madrid*, Madrid, Visor, 1982; y “La estampa popular en el siglo XVIII”, en *El grabado en España*, Summa Artis, t., XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

en Londres dos años después, no sólo estaban configurados algunos de los tipos más característicos de su barrística, como el contrabandista, el “bailaor” y el campesino, sino que también existía una familia de escultores especializados en su realización. El patriarca de ella era un tal “Rodrigas”, ya fallecido por aquel entonces, aunque su taller seguía en plena actividad con su hijo, “sucesor y discípulo”, quien además era el autor de las esculturas del trascoro catedralicio. Este dato ha permitido reconocer en este artista a Salvador Gutiérrez León (1777-1838), autor documentado de aquellas obras, por lo que el tal “Rodrigas” fue su padre Antonio Gutiérrez León²¹.

Así pues, los Gutiérrez de León iniciaron esta producción, pero también la continuaron a lo largo del todo el siglo XIX, llegando a alcanzar un gran prestigio internacional por la constante incorporación de nuevos modelos y por la calidad de su ejecución, ya que hacían sus figuras por encargo del cliente, quien las elegía de entre un repertorio dado. Prueba de su talento es que durante toda la centuria ocuparon el centro de la creación escultórica malagueña, trabajando todos los géneros, incorporando los cambios estilísticos del momento, y ejerciendo la docencia, tanto en su taller, donde se formaron José Vilches (1813-1895) y Manuel Martínez Carrillo (1815-1876), como en la Escuela de Bellas Artes, donde ejercieron docencia Rafael Gutiérrez León y Ataño (1805-1855), Antonio Gutiérrez León (1831-1891) y Rafael Gutiérrez de León y Olmo (1861-1935)²².

El éxito de aquellos barros hizo que no tardaran en sumarse a su cultivo otras familias de escultores, como los Muso, procedentes de Italia, y sobre todo los Cubero, quienes llegarían a ser sus verdaderos competidores. Oriundos de Doña Mencía (Córdoba), se instalaron en Málaga hacia 1820, estando en plena actividad hacia 1830. Con el fin de abaratar sus precios producían en serie, lo que minoraba en algo la calidad final, pero no las ventas, pues sus figuras eran objeto de colección en Londres y París. Como los Gutiérrez de León, extienden su labor a lo largo de todo el siglo XIX, destacando entre sus muy numerosos miembros el patriarca Francisco Cubero López (1779-1855); sus hijos Miguel (1813-1840), Francisco (1816-1877) y sobre todo José Cubero Gabardón I (1818-1877); y sus nietos José Cubero Gabardón II (1841-), que heredó de su padre la dirección del taller y obtuvo premios en certámenes internacionales, y Enrique Cubero Merino (1845-1901), alumno aventajado de la Escuela de Bellas Artes de Málaga, repetidas veces galardonado dentro y fuera de España, y catedrático de modelado en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba, pero que por sus inquietudes viajeras y repentina muerte apenas participó en el taller familiar, poniendo de manifiesto la decadencia de los barros a finales de la centuria, después de una época dorada entre 1830 y 1850²³.

21. ROMERO TORRES, José Luis, *Los barros malagueños...*, op. cit., págs. 24-30.

22. *Ibidem*, págs. 32-42.

23. *Ibidem*, págs. 42-50

Durante ella se configuró esta producción de figuras, también grupos, de reducidas dimensiones, entre 20 y 40 centímetros, modeladas minuciosamente en arcilla de gran calidad, cocidas con esmero para lograr una mayor dureza, y ricamente policromadas. Estaban imbuidas de un intenso realismo, del que no era ajeno cierto tono satírico, y recreaban tipos pintorescos de exóticos atuendos, como majos y majas, caballistas, bailarines y bailarinas, bandoleros y contrabandistas, toreros, muchas veces componiendo escenas de la lidia, músicos, campesinos, mendigos, vendedores ambulantes y ancianos de ambos sexos.

Otros talleres trabajaron esta tipología escultórica en distintas capitales andaluzas. En Cádiz y Jerez, de manera más o menos individual, destacaron respectivamente Antonio Acuña y Juan Palomino. En Sevilla, cuya tradición de escultura menor en barro se remontaba a la Roldana, y que durante el siglo XVIII tuvo un gran desarrollo en torno a las “imágenes de oratorio”, cuando llegó el siglo XIX se adocenó en los desprestigiados talleres de la calle Alcaicería, incapaces de incorporar la temática castiza que encontraba brillante desarrollo en la pintura romántica con artistas como los Bécquer, los Cabral Bejarano o Rodríguez Guzmán, cuyo éxito entre los visitantes extranjeros de la ciudad heredaría la siguiente generación adscrita ya a los postulados realistas. En el caso de Granada, los muy interesantes ejemplos conservados advierten de la existencia de un foco importante y de calidad, explicable por formar parte del “*tour*” andaluz, pero carente del estudio que lo ponga en su justo lugar²⁴. Después de unos antecedentes que remontarían la escultura en barro a los hermanos García, los Mora, Risueño o Ruíz del Peral, a finales del siglo XVIII se van introduciendo en ella los temas populares, como atestiguan, aunque sean en talla polícroma y a un tamaño algo superior, los citados trabajos taurinos de Pedro Hermoso. Llegado el siglo XIX estos se convirtieron en uno de los repertorios preferidos por artistas, como Rada, domiciliado en Plaza de Gracia, Pérez, residente en Gomérez, e incluso por familias. Francisco Morales y su hijo Manuel, compatibilizarían durante la segunda mitad del siglo una notable labor imaginera con el cultivo de los barros costumbristas, que fueron la especialidad de los Marín. Miguel Marín Torres, además de profesor y director de la Academia de Bellas Artes y autor de la estatua de *Mariana Pineda*, fue premiado en la Universal de París de 1867 por sus figurillas populares, conservándose algunas de ellas en el Museo del Prado. Su hijo Antonio Marín prolongó esta labor, acuñando nuevos tipos. Por su parte, Antonio Marín Sánchez, otro miembro del clan, prefirió instalarse en Málaga a finales de la década de 1830 y montar allí su propio taller, que sería continuado por su hijo, Antonio Marín Roca, nacido en Málaga hacia 1842. La calidad de su producción costumbrista, la acreditan los trabajos que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, y sobre todo el magnífico

24. Muy superficiales resultan los trabajos de: Emilio OROZCO DÍAZ, “Escultura en barro en...”, op. cit.; y Francisco GONZÁLEZ DE LA OLIVA, *Barros granadinos*, Museo Casa de los Tiros, Granada, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

Majo sentado en actitud pensativa, acompañado de un perro del Museo de la Casa de los Tiros²⁵.

En esta obra se aprecian algunas diferencias con respecto a los trabajos de sus colegas malagueños –como la falta de policromía, el minucioso modelado de los detalles y el uso de peanas paisajísticas, más o menos circulares e incorporadas a la figura por ser de su mismo material, frente a la sencilla y adosada tablilla cuadrangular de aquellos– que también están presentes en las figuras de Peñas León. Ello se explica por compartir ambos una misma escuela barrística, la granadina, donde el preciosismo formal es un rasgo, y por situarse los dos, uno por nacimiento y otro por evolución, en una nueva fase estilística, la posromántica y realista.

Peñas León, por cronología y filiación estilística se enmarca entre los escultores del romanticismo hispano, y como ellos se desenvuelve en la línea del eclecticismo purista, aunque por su larga biografía irá asumiendo nuevos conceptos estéticos. La escasez de su obra conocida impide detallar esta evolución, aunque podemos deducir los rasgos esenciales de la misma. Durante su primera formación granadina hereda la tradición barrística imaginera²⁶ y se introduce en la de tipos populares, adquiriendo en ellos tal maestría que desde entonces serán el eje de su actividad. No obstante, su traslado a la Corte en la pretensión de cosechar honores y obtener un puesto en la docencia artística oficial, le llevaron a acomodar su plástica a los gustos académicos dominantes. Así, en un proceso que quizá se iniciara con su asistencia a las clases de la Escuela de Nobles Artes granadina, y cuyos detalles ignoramos, asume los postulados clasicistas y con ellos la búsqueda de la belleza, la claridad y la serenidad; lo que él traduce en corrección formal, equilibrio compositivo, movimiento contenido y expresión ensoñadora. Estos rasgos se mantendrán en adelante como claves de su estilo, aunque el devenir de su quehacer le irá sumando otros matices. Los trabajos de restauración le podrán en contacto con la plástica bajo medieval y renacentista, y a través de ellas con el arte cristiano, sus temas y su gusto por lo majestuoso y solemne; mientras que los barros de asunto castizo, por su exigencia de fiel pormenorización en vestiduras y adornos, le acercarán a la emergente estética del realismo, hasta el punto de introducir entre sus creaciones escenas de casacón y de naturalismo social.

Técnicamente, el análisis de las piezas catalogadas nos señala como Peñas León se mantuvo fiel a las lecciones aprendidas en su Granada natal. Fue ante todo un barrista especializado en el pequeño formato, con trabajos en bulto redondo –figuras y grupitos– así como en bajo relieve. En ellos emplea arcilla de primera calidad, normalmente de color rojizo. La modela haciendo un importante uso de los palillos, ineludibles para la obtención de los pormenores que sus temas exigen.

25. OSSORIOY BERNARD, Manuel, *Galerías biográfica...*, op. cit., pág. 416. CÁNOVAS VALLEJO, Antonio. *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*, 1908, pág. 38.

26. Mantiene el modelado y los tipos del siglo XVIII. Vid. OROZCO DÍAZ, Emilio, “Escultura en barro...”, op. cit., pág. 15.

Y la cuece con esmero para evitar las grietas, más aun cuando su reducido tamaño le impide el conveniente ahuecado. No obstante, también cultivó la talla en madera, como pone de manifiesto su busto de *Miguel de Cervantes*, en el que resultan inexplicables, además del material elegido, los fallos en el ensamble de los bloques lignarios, sólo admisibles en una obra sin concluir, lo cual no es el caso por cuanto está fechada, firmada y patinada.

Hay que destacar como en ninguno de estos materiales emplea la policromía. En el caso del idealizado retrato cervantino porque para la época y el género resultaba inasumible; y en el de las figuras de barro por voluntad de modernidad. Si tenemos en cuenta que éstas la venían usando con éxito desde sus orígenes prerrománticos, cuando la heredaron, como muchos de sus recursos, de las representaciones de aldeanos y campesinos que poblaban los belenes tardo barrocos; su abandono por Peñas León pone de manifiesto el deseo –y la capacidad, por su dominio plástico del pormenor, que no necesita el aditamento pictórico– de renovar esta producción, en la línea impuesta por la nueva estética realista, que guiada por las modas francesas gustaba de pequeños bronce y yesos patinados o galvanizados, inspirados en la escultura mayor, donde policromía, al menos añadida al material, ya no tenía lugar.

En el contexto de la producción barrista andaluza, la obra de Peñas León se caracteriza, además de por el rechazo de la policromía, por el tratamiento elegante y arquetípico de los personajes –donde puede haber naturalismo, pero no sátira–, y por el recurso al bajorrelieve como soporte plástico de algunas de sus creaciones. En ellas evita los efectos pictóricos y gusta de las figuras en primer término, sobre fondos planos o al menos neutros.

No obstante, frente a la calidad y delicado atractivo de sus barros, donde parece advertirse un gran escultor por la sabiduría compositiva, la corrección formal, la naturalidad expresiva, la variedad de recursos representativos o las asumidas lecciones del pasado; cuando enfrenta obras a tamaño natural –tal vez por ello más escasas, y centradas en los retratos, recordemos la galería que hizo para Cruzada Villamil–, aparecen unas impensables limitaciones. Proporciona y encaja los volúmenes esenciales, pero la expresión queda rígida y el modelado es incapaz de captar toda la riqueza y variedad de matices que las formas ofrecen. Estas carencias nos sitúan ante un escultor desigual, un maestro menor, que inteligentemente supo encontrar la vía para el desarrollo de su talento en las creaciones de pequeño formato.

De las fotografías que a continuación se muestran, las correspondientes a las piezas conservadas en el Museo Casa de Los Tiros, de Granada, y en el Museo de Artes y Costumbres Populares, de Sevilla, han sido cedidas por ambas instituciones.



San Juan Evangelista, 1834



Miguel de Cervantes, 1873



Majos madrileños, 1880



Majos andaluces, 1883



Muja madrileña



Sevillana



Virgen con cáliz



San Juan Evangelista



San Marcos



San Mateo



San Lucas



Daniel



Jeremías



Isaías



Ezequiel



*Majo andaluz;
embozado, 1883*



*Vendedor de
pescado, 1883*



*Caracolera de
Triana, 1883*



*Vendedor de
pescado*

*Caracolera de Triana**Maja andaluza**Majas andaluzas**Guitarrista callejero**Jinete árabe**Pilluelos**Putti*