

**LA OBRA DE ANTONIO SUSILLO
EN LA CASA-PALACIO DE
LA CONDESA DE LEBRIJA**

Juan Miguel González Gómez

Jesús Rojas-Marcos González

RESUMEN

En este artículo presentamos las obras del escultor Antonio Susillo (1855-1896) ubicadas en la colección de la Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija, en Sevilla. Analizamos, pues, seis sugestivas piezas del numeroso catálogo de este prolífico artista. En concreto, un relieve y cinco ejemplares en bulto redondo, todos en barro cocido en su color, que contribuyen al conocimiento del quehacer plástico del máximo exponente de la escultura sevillana del último cuarto del siglo XIX.

SUMMARY

This article presents the works of the sculptor Antonio Susillo (1855-1896), located in the Lebrija Palace-House, in Seville. Six works are analysed of this prolific sculptor: one relief and five sculptural pieces, all made in *terracotta*, in its colour. All are outstanding works of this well known sculptor of the XIXth century in Seville.

El Ochocientos, conocido como el siglo de las crisis, trajo consigo la caída del Antiguo Régimen y la implantación del Nuevo. Así se produce el triunfo del liberalismo y del capitalismo. El hombre siente que sus convicciones más íntimas se tambalean. La divinidad se pone en entredicho. La corona, como institución, se cuestiona. Desaparece la sociedad estamental. Se impone el lucro desmedido en el margen de los beneficios comerciales. Todo ello hace que los usos y costumbres sociales se consideren caducos. Ante tal situación, los artistas sevillanos miran con nostalgia hacia el pasado esplendor¹.

Durante la primera mitad del siglo XIX destaca, en la escultura sevillana, Juan de Astorga. En su buen hacer conjuga, con acierto, el sentimiento romántico con algunas fórmulas neoclásicas². Su hijo Gabriel de Astorga, continuador de los modelos paternos, puede encuadrarse ya en el post-romanticismo³. En la segunda mitad, por el contrario, se impone un eclecticismo impersonal, que propicia la mediocridad artística. Así lo confirman, entre otros, Manuel Gutiérrez Cano, Emilio Pizarro de la Cruz y Manuel Gutiérrez Reyes⁴. Ante tan irrelevante panorámica, Antonio Susillo Fernández fue un auténtico revulsivo en las artes plásticas. Fue, en Andalucía, el contrapunto a la aplastante pléyade de escultores catalanes del último tercio de dicha centuria. Y fue, indudablemente, el artista sevillano más importante de su época.

Susillo nació y murió en Sevilla (1855-1896). Durante su infancia corren tiempos difíciles. La Septembrina conmocionó a toda la población. Se buscan, por tanto, nuevos cauces políticos y artísticos. Nuestro joven escultor fue autodidacta hasta que, en 1875, el pintor José de la Vega Marrugal le enseña dibujo y composición. En 1882, tras participar en la Exposición regional de Sevilla, comienza su andadura profesional. De inmediato, Isabel II visitó su estudio y le adquirió tres bajorrelieves: *Los dos guardianes* y dos escenas biográficas de *San Antonio de Padua*, para el Real Alcázar de Sevilla⁵. Por

¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Imágenes de las cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista", en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 112-114.

² RUIZ ALCAÑIZ, José Ignacio: *El escultor Juan de Astorga*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 44, Sevilla, 1986, pp. 22-28.

³ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "La imaginería procesional en los siglos XIX y XX", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, año XXI, n.º 242, noviembre de 1979, p. 18.

⁴ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "La evolución del paso de misterio", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 105 y RODA PEÑA, José: *El escultor Manuel Gutiérrez Reyes (1845-1915)*, Ayuntamiento de Sevilla. Fiestas Mayores, Sevilla, 2005.

⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Antonio Susillo entre el último romanticismo y el primer realismo", en *Temas de Estética y Arte*, n.º XI, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1997, pp. 25-67.

aquellas calendas, visitó a la Reina Madre un príncipe ruso, Romualdo Giedroik, chambelán del zar Nicolás II. Tan poderoso e influyente mecenas, seducido por las maneras de Susillo, le invitó a París⁶. Es de suponer que aquella amistad, tras el fallecimiento de su esposa e hijo, debió colmar todas sus apetencias.

Entre 1883 y 1884 residió, pues, en la capital de Francia. Ingresó en la École de Beux-Arts y completó su aprendizaje visitando todos los talleres y museos parisinos. En 1884, tras obtener las máximas calificaciones académicas, regresó urgentemente poco antes de fallecer su padre. Después, desde 1885 a 1887, el Ministerio de Fomento le pensionó para ir a Roma. Allí, en un ambiente academicista de marcado eclecticismo, cultivó la temática histórica, tamizada por el literaturalismo imperante. Su poética no se resistió al influjo rodiniano. Podría definirse, por tanto, como un naturalista dentro de la tendencia del modernismo⁷. Razón por la que el pueblo lo recuerda como el poeta del barro. A este momento corresponde *La primera contienda*, trabajada en escayola, que envió desde Roma para la Exposición Nacional de 1887⁸.

Desde entonces comenzó a recibir premios y distinciones honoríficas. Alfonso XII le nombró Caballero de la Real Orden de Carlos III. En 1887 fue designado Numerario de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla. Y, en 1892, dicha Institución académica le encargó provisionalmente dirigir la Cátedra de Escultura, en la aneja Escuela de Bellas Artes, hasta que la Diputación Provincial resolviera al respecto. Entretanto, acometió la ejecución de importantes monumentos públicos, para distintas ciudades españolas y extranjeras. En Sevilla ultimó el de *Daoiz*, en la plaza de la Gavidia (1889); el de *Velázquez*, en la plaza del Duque de la Victoria (1892); las doce estatuas del Palacio de San Telmo (1895); el *Cristo de las Mieles*, del cementerio de San Fernando (1895), bajo cuyo “Gólgota” reposan los restos mortales del autor; y el de *Miguel Mañara*, del jardín de la Caridad (1896). Ese mismo año, antes de suicidarse, Susillo se fotografió junto a dicha estatua con su segunda esposa, María Luisa Huelin, quizás responsable de su fatal desenlace⁹. Dejó

⁶ MONTOTO Y PEREYRA, Luis: *Antonio Susillo. Obras de este notable escultor*, Edición costeadada por el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Imprenta del Círculo Liberal, Sevilla, 1885, pp. 7-30.

⁷ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *De la Ilustración a nuestros días*, Historia del Arte en Andalucía, vol. VIII, Ediciones Gever, Sevilla, 1991, pp. 190-192.

⁸ ILLANES, Antonio: “Antonio Susillo y su ingente obra”, en *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2.ª época, n.º III, 1975, p. 19.

⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Susillo”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 10, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 294-297, lám.1.

tras sí una fulgurante estela de discípulos, que difundieron la estética realista del maestro en la escuela escultórica sevillana del siglo XX. Entre ellos merecen especial mención Joaquín Bilbao Martínez, Lorenzo Coullaut Valera y Antonio Castillo Lastrucci¹⁰.

Como se ha reseñado líneas atrás, al comentar algunos ejemplares de la ingente obra de Susillo, hemos hecho hincapié en las doce estatuas cementicias que rematan la fachada del apeadero del magnífico palacio sevillano de San Telmo. En origen fue escuela de Mareantes, luego residencia de los Infantes-Duques de Montpensier, Seminario Metropolitano de Sevilla y, en la actualidad, es sede de la presidencia del Gobierno de Andalucía. Dichas efigies representan a los más ilustres personajes de la ciudad, que se distribuyen de izquierda a derecha como sigue: *Fray Bartolomé de las Casas*, protector de los Indios; *Per Afán de Rivera*, guerrero de la Reconquista; *Bartolomé Esteban Murillo*, pintor; *Benito Arias Montano*, filólogo; *Luis Daoiz*, héroe de la Independencia; *Fernando de Herrera*, poeta; *Ortiz de Zúñiga*, analista; *Lope de Rueda*, padre del teatro español; *Miguel Mañara*, fundador del Hospital de la Santa Caridad; *Diego Velázquez*, pintor; *Ponce de León*, general de las tropas que reconquistaron Granada; y *Juan Martínez Montañés*, escultor.

El encargo se lo hizo a Susillo, en 1894, la propia infanta María Luisa Fernanda de Borbón, duquesa vda. de Montpensier, hermana de Isabel II. La labor la ultimó, tras ocho meses de intenso trabajo, en la Semana Santa de 1895¹¹. El autor cobró por cada pieza 2.500 pesetas¹². Recientemente, estas esculturas han sido restauradas por Antonio García Romero. Con tal motivo, han recobrado su prístino esplendor. Los bocetos se han conservado durante años en la Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija, en Sevilla¹³. En la actualidad sólo subsisten dos de ellos: *Fray Bartolomé de las Casas* y *Juan Martínez Montañés*, el primero y el último de las doce estatuas conforme a la disposición establecida. Sobre uno y otro trataremos a continuación. Por el momento, se ignora la suerte que han corrido los diez restantes. Sin embargo, en el presente

¹⁰ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Antonio Castillo Lastrucci*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2009, tomo I, pp. 49-54 e Ídem: “Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 23, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, pp. 395-396.

¹¹ J. de S.: “Exposición de Bellas Artes. Susillo”, en revista *La Gran Vía*, Madrid, 19 de mayo de 1895, p. 5.

¹² GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, Sevilla, 1925, tomo I, pp. 196-197; ILLANES, Antonio: Ob. cit., 1975, p. 19; y MENA, José María de: *Sevilla, estatuas y jardines*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1993, pp. 103-105.

¹³ ILLANES, Antonio: Ob. cit., 1975, p. 19.

artículo abordaremos las piezas que damos a conocer por riguroso orden cronológico. Todas ellas, a excepción de un relieve, son bocetos, cuyas facturas quedan más o menos definidas si se comparan con los originales.

RECUERDO AL ÁNGEL MANUEL RODRÍGUEZ MARTÍN

Relieve en barro cocido sin policromar.

75,5 x 46,5 cm.

Obra de Antonio Susillo Fernández.

Firmado y fechado en el ángulo superior izquierdo de la cartela: “A. Susillo / 1882 SEVILLA”.

Inscripción en una cartela en el ángulo inferior izquierdo: “RECUERDO / AL ANGEL / MANUEL RODRIQUEZ (sic) MARTIN”.

Año 1882.

Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla.

El tema de la muerte fue una constante en el ideario colectivo del Romanticismo. Antonio Susillo, como heredero de tan sugestivo movimiento, no se resistió a dar forma plástica a los asuntos mortuorios. Entre sus numerosos relieves, responden a este grupo la *Alegoría de la muerte*, firmado y fechado en París en 1883; y el que titulamos *Un alma infantil*, pieza de hacia 1880 que pudimos dar a conocer en 2011¹⁴. El ejemplar inédito que ahora catalogamos, fechado en 1882, presenta evidentes paralelismos iconográficos y expresivos con la última obra citada (Fig. 1). No en vano, la prematura desaparición de su hijo Manuel en 1880, que expiró poco antes de su madre, fallecida el 13 de marzo de ese año, supuso para el escultor sevillano un irreparable golpe anímico. La hipersensibilidad del consumado barrista quedó reflejada en su incesante quehacer profesional. Una de las consecuencias de tan dramático periodo se puede comprobar en el “Recuerdo” que analizamos, cuyo efigiado posee el mismo nombre que el malogrado retoño del artista hispalense.

Se trata de un bajorrelieve de formato vertical, modelado en barro cocido sin policromar. Su estado de conservación es bueno, aunque presenta una doble fractura en el tercio superior del ejemplar. La composición se divide en dos partes perfectamente diferenciadas. En el registro inferior aparece una cartela con la inscripción que da nombre a la pieza: “RECUERDO / AL ANGEL / MANUEL RODRIQUEZ (sic) MARTIN”. En el ángulo superior izquierdo

¹⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., 2011, pp. 396-398.

de dicho letrero figura la firma y la fecha del autor: “A. Susillo / 1882 SEVILLA”. Junto al nombre del finado, a la derecha del rótulo, brotan de la tierra multitud de plantas y flores, cuyo simbolismo hace especial hincapié en el mensaje de la obra. La vegetación evoca la noción del eterno retorno, pues a la desolación por la muerte de los seres vivos sucede la lógica reanudación del ciclo de la vida, alusión al inminente júbilo por la resurrección¹⁵.

El protagonismo de esta zona inferior lo adquiere un sugerente paisaje urbano, formado por numerosos edificios. Azoteas y tejados perfilan la silueta arquitectónica de la población, quizás, la ciudad de Sevilla. Este fondo, trabajado con verdadero carácter pictórico, aporta el apetecido sentido atmosférico y tridimensional al total resultante. Por encima del resto, despunta la monumental torre de una iglesia, cuyo campanario recuerda, *mutatis mutandis*, al de algunos templos sevillanos, como el de la parroquial de Santa Ana de Triana. El tañido de las campanas nos anuncia el funesto óbito del protagonista. Esta elevada construcción religiosa, por su estructura vertical; y los referidos instrumentos musicales, por su poder de convocatoria sobrenatural, insisten en el significado de la pieza, ya que ambos sugieren la voluntad de unir la tierra con el cielo y la capacidad de elevarse hasta la morada de la divinidad¹⁶.

En efecto, en el registro superior, sobrevolando la referida localidad, dos ángeles ascienden el alma del “ángel” Manuel Rodríguez Martín, fallecido en plena infancia. El de la derecha, aureolado con nimbo circular, sostiene al niño con delicadeza; su compañero cruza las manos a la altura del pecho, mientras contempla al pequeño con tristeza. La nota desgarradora queda patente en la cabeza y el brazo de la criatura, que, exánimes, se desploman por su propio peso. Las formas andróginas, gráciles y etéreas de los ángeles son tratadas por Susillo con exquisito pormenor. Subrayan el carácter trinitario de tan enternecedora composición, de claro espíritu romántico. Sobresale el virtuoso naturalismo de las alas desplegadas, que otorgan dinamismo a la escena; y las vistosas caídas de las túnicas, que describen sus ingravidas siluetas con precisión infinita de frunces y pliegues, de cierto sabor arcaizante.

Ambos personajes celestes imprimen el necesario ritmo ascendente que requiere toda elevación del ánima a las alturas. Estas figuras aladas, como ejecutoras de la voluntad divina, cumplen su trascendente misión para que el infante viva por toda la eternidad. Pues si la vida está íntimamente ligada a la

¹⁵ REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2009, pp. 688-699.

¹⁶ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2007, pp. 242 y 1.005.

muerte, la muerte debe ser el inicio mismo de la vida, no sólo espiritual, sino también de la resurrección material. Motivo por el que la religión cristiana consagra que la muerte supone el nacimiento a la vida eterna¹⁷. En el caso que nos ocupa, tal aserto está totalmente justificado, porque la idea de la infancia, símbolo de pureza e inocencia, es tradicionalmente una constante de la enseñanza evangélica: “En verdad os digo que, si no os convertís y os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos” (Mt. 18,3).

LA PRIMERA CONTIENDA

Grupo escultórico en barro cocido sin policromar.

31 x 23 x 14 cm.

Boceto de Antonio Susillo Fernández.

Firmado en la parte superior de la base: “A. Susillo”.

Inscripción y fecha en la parte delantera de la base: “Boceto 1884”.

Año 1884.

Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla.

Antonio Susillo concurre por vez primera a la Exposición Nacional de Bellas Artes en el año 1887. Lo hizo con la obra titulada *La primera contienda*, catalogada con el n.º 910, con la que obtuvo medalla de segunda clase¹⁸. Fue, también, su primer reconocimiento oficial a escala nacional. Se trata de un grupo escultórico en escayola sin policromar (155 x 146 cm). La buena acogida de la pieza provocó que, de inmediato, fuera adquirida por Real Orden de 14 de noviembre de 1887 en 4.000 pesetas. Acto seguido, por Real Orden de 18 del mismo mes y año, fue depositada en el Museo Provincial de Sevilla. En el pasado siglo XX fue retirada y en la actualidad se ignora su paradero¹⁹. Es conocida a través de distintas reproducciones y fotografías, una de ellas, inédita, la damos a conocer en el presente trabajo (Fig. 2).

La escultura en cuestión representa a dos mellizos disputando el seno materno. El grupo se asienta sobre una base rectangular. En el frente del lado principal se inscribe el título de la obra: “LA PRIMERA CONTIENDA”.

¹⁷ CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2011, p. 319.

¹⁸ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887, n.º 910, p. 221.

¹⁹ REYERO, Carlos: *Escultura, museo y estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2002, n.º 122, p. 328.

Sobresale del plano el borlón de un mullido cojín, en el que, a juzgar por las imágenes conservadas, debía figurar la firma del autor y la datación del ejemplar. La amplitud del basamento es ocupada por un elegante diván, ornado con grecas en los bordes, donde, sobre almohadones, se sitúan los tres personajes. La madre se tiende en sesgo, apoyándose en el ángulo izquierdo del fondo y colocando las piernas en cada uno de los lados del flanco opuesto. De ese modo, la imponente diagonal que traza su cuerpo, de progenie barroca, rompe la marcada horizontalidad del conjunto. A su diestra, de espaldas al espectador, se ubica el hijo que mama de su pecho izquierdo; frente a ella, el retoño airado que no goza del alimento maternal.

Desde un punto de vista temático, *La primera contienda* es una obra valiente y atrevida. Susillo deja de lado los asuntos simbolistas y opta con acierto por un tema realista, aunque inspirado en sentimientos eternos y esenciales. Ambos hermanos, ante la contemplación risueña de su madre, pelean graciosamente por tomar el pecho. Es, sin duda, la primera de sus muchas riñas fraternales. Pero es evidente que, junto al hecho anecdótico y pueril, se esconde un argumento más profundo y trascendente. Es una bella alusión, de naturaleza alegórica, a la constante batalla por la vida y a la incansable lucha por la existencia, que comienza en los primeros días de la infancia.

Respecto a la cuestión plástica, el escultor sevillano resuelve la escena familiar de manera sencilla y sobria, con auténtica economía de medios. Sobresale, *per se*, el admirable modelado de las figuras y la magistral factura de los detalles. El movimiento físico y espiritual de los niños a causa del conflicto ejemplifica el virtuosismo técnico del autor. El vástago que es amamantado se tiende plácidamente sobre el diván. La prolongación de su cuerpo denota la relajación por el disfrute de su victoria. Por contra, la anatomía convulsa y tensa de su hermano, que forcejea ceñudamente, justifica la crispación anímica tras su derrota.

Frente a la modernidad del asunto y de la expresividad, la composición de la obra respira un aire clásico. Buena prueba de cuanto decimos es el hermoso y juvenil desnudo femenino representado en la madre. La elegancia anatómica, la perfección de las formas y la serenidad de su pose insisten sobre el particular. Y a ello se suma el delicado tratamiento del cabello, recogido por detrás y peinado con raya al centro. Ni que decir tiene que la presencia del escultor en Roma, entre 1885 y 1887, desde donde remite la pieza a la Exposición Nacional, explica el clasicismo compositivo de la misma. En este sentido, hay que reseñar

que, aunque la crítica contemporánea le fue muy favorable²⁰, algunas voces reprocharon la posición rebuscada y artificiosa de la fémica, cuya desnudez restaba protagonismo e intensidad al tema principal²¹.

En 1963 surgen nuevas aportaciones sobre *La primera contienda*, ya retirada del Museo de Bellas Artes de Sevilla. El escultor e imaginero Antonio Illanes (1901-1976), gran defensor de la figura de Susillo, publicó ese año en el diario *ABC* un boceto de la misma, propiedad entonces del Marqués de Aracena (Fig. 3)²². Al primer golpe de vista, aquel ejemplar guarda innegables similitudes con el boceto inédito que ahora presentamos, custodiado en el Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija (Fig. 4). Los dos fueron modelados en barro cocido en su color natural.

Sin embargo, un cotejo pormenorizado de ambas imágenes nos induce a pensar que estamos ante piezas distintas. Que esto es así lo confirman algunas diferencias reveladoras. Entre ellas, la posición de la madre, que en la obra que publicamos ocupa la totalidad del diván; la inclinación de su cabeza, aquí más erguida; o, en nuestro ejemplar, la menor elongación de su pierna izquierda. Del mismo modo, en la fotografía de 1963 se observa la pérdida de uno de los brazos del hijo enojado y, a la izquierda, como evidente disimilitud, la presencia de una sustanciosa cantidad de barro junto a las patas del asiento. En nuestro boceto, por último, no existen los intersticios a ambos lados del cojín situado en la base.

Pero, lo más importante es que este grupo escultórico está firmado por su autor en la parte superior de la base: "A. Susillo". E incluye una inscripción con la fecha de su elaboración en la cara delantera del referido basamento: "Boceto 1884". Dicha datación demuestra que el escultor concibió *La primera*

²⁰ Cf. BLANCO ASENJO, Ricardo: "Exposición de pinturas", en *La Iberia*, 21 de mayo de 1887; VICENTI, Alfredo: "Exposición de Bellas Artes", en *El Globo*, 21 de mayo de 1887; PALACIO, Eduardo de: "La Exposición de Bellas Artes", en *La Ilustración Madrileña*, Madrid, 1 de junio de 1887, p. 67; FERNÁNDEZ BREMÓN, José: "La Exposición de Bellas Artes", en *El Liberal*, 1 de junio de 1887; CRUZ, Vicente de la: *Historia general de la pintura y catálogo crítico completo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887, p. 37; y SILES, José de: "La Exposición de Bellas Artes. Escultura. XI", en *La Época*, 6 de julio de 1887.

²¹ Cf. FERNANFLOR: "Exposición Nacional de Bellas Artes", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º XXVI, 1887, p. 22; COMAS Y BLANCO, Augusto: *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1890, p. 92; y ALFONSO, Luis: "La Exposición Nacional de Bellas Artes", en *La Época*, 10 de mayo de 1890.

²² ILLANES, Antonio: "Antonio Susillo en el LXVII aniversario de su muerte", en *Abc*, Sevilla, 21 de diciembre de 1963, p. 33. Dicha información la incluirá también el escultor en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (ILLANES, Antonio: Ob. cit., 1975, p. 19, nota 2).

contienda antes de marchar en 1885 para Roma. Y que, con toda probabilidad, lo ideara en Sevilla, ya que, a comienzos de 1884, regresó de su estancia en París a su ciudad natal al tener noticias de la grave enfermedad de su padre, fallecido el 3 de marzo de ese año²³. Técnicamente, es una pieza de rápida ejecución y factura muy esbozada, sobre todo en la zona trasera. El artista sólo ultima los detalles en el torso de la madre y en las cabezas y pies de los niños. A pesar de las abocetadas formas, su habilidad con los palillos permite al espectador intuir con facilidad la impresión final del conjunto.

Felizmente, enriquecemos nuestro comentario dando a conocer otro ejemplar inédito de Antonio Susillo, conservado en una colección particular sevillana. Se trata de otro grupo escultórico en barro cocido sin policromar que representa la obra que estudiamos (Fig. 5). Su tamaño es algo mayor que los bocetos reseñados (34 x 28 x 18 cm). Por su exquisita elaboración, suave modelado y delicioso acabado, es, con total certeza, el modelo previo a la escayola definitiva que envió a la Exposición Nacional de 1887. Presenta, al igual que la versión final, idéntica inscripción en el lado frontal de la base: "LA PRIMERA CONTIENDA". La firma y la fecha del artista se encuentran, en efecto, en el cojín situado bajo el diván: "A. Susillo / ROMA / 1885". En esta ocasión, la citada rúbrica acredita su realización en la Ciudad Eterna. Respecto a su datación, podemos precisar que se terminó en diciembre de 1885, pues, el 30 de octubre de ese año, el escultor escribe desde Sevilla al Marqués de Pickman diciendo que partirá a la capital italiana en la segunda quincena de noviembre²⁴.

Debido a su mal estado de conservación, este bello ejemplar fue restaurado en 2008 por el escultor sevillano Fernando Manuel del Toro Plaza. En primer lugar, la pieza fue sumergida en agua destilada para saturar su porosidad. La inmersión permitió retirar las zonas que presentaban cianocrilato. Para ello se empleó un disolvente compuesto a partes iguales de acetona, demetilcetona y alcohol etílico. Dicho disolvente fue espesado con gel de sílice sin indicador de humedad (HI-SIL T600). Acto seguido se limpiaron las pátinas sueltas y dispersas. A continuación, los fragmentos desprendidos conservados fueron reintegrados con masilla vertical de poliéster pigmentada (reversibilidad DIDAX). En concreto, se reinstauraron la cabeza del niño situado a la derecha, la pata izquierda del flanco delantero del diván y el dedo pulgar del pie de la

²³ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, p. 293.

²⁴ LÓPEZ DE TORO, José: "Cinco cartas del escultor Antonio Susillo al Marqués de Pickman", en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 2.ª época, tomo VI, n.º 15, 1946, p. 86.

madre. Por último, tras el fraguado y modelado de la masilla, se consolidaron las pátinas adheridas a la obra y se protegieron con paraloid B72²⁵.

Cierto es que, con el transcurso de los años, *La primera contienda* comenzó a perder prestigio en el conjunto de la obra de Susillo. Sin embargo, no pasó inadvertida para Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967), su último gran discípulo. Como se sabe, el quehacer plástico de este artista se inspira en la producción de su maestro²⁶. En el caso que nos ocupa, Castillo Lastrucci, en 1913, se basó en esta pieza para la concepción de *Los primeros celos*, cuya temática procede del ejemplar objeto de nuestro estudio. Este grupo escultórico, modelado en escayola (83 x 70 x 50 cm), se conserva en la colección particular de Adolfo Arenas Castillo²⁷. Esta deuda artística pone de manifiesto la relevancia de la escultura que hemos comentado. Sin ir más lejos, al año siguiente de su presentación en la Exposición Nacional, en 1888, los literatos sevillanos rendían su particular homenaje al escultor romántico. En una portada de la revista *Perecito*, al pie de una jocosa caricatura del dibujante Fefeneque, podían leerse cuatro esclarecedores versos:

“Su valiente cincel no tiene igual;
Es Susillo un portento en la escultura;
LA PRIMERA CONTIENDA le asegura
Renombre universal”²⁸.

²⁵ Archivo particular de Fernando Manuel del Toro Plaza de Tomares (Sevilla): *Informe de la restauración de “La primera contienda”, obra de Antonio Susillo (1885)*. Apartados “Informe sobre daños” y “Proceso de restauración”, Tomares (Sevilla), 3 de mayo de 2008, pp. 2-3.

²⁶ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: “Escultura, iconografía y devoción popular en la Basílica de la Macarena”, en *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2013, tomo II, pp. 188-190.

²⁷ Años después, en 1957, el escultor firma y fecha una reproducción en mármol, sacada de puntos, que se conserva en el jardín de entrada al pabellón de maternidad del hospital madrileño Gregorio Marañón (GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., 2009, tomo I, p. 56, tomo II, n.º 1.58 y I.100, pp. 23 y 26-27).

²⁸ FEFENEQUE: “Escultores sevillanos. Antonio Susillo”, en *Perecito. Periódico ilustrado satírico y literario*, Sevilla, año II, n.º 39, 29 de julio de 1888, portada.

APARICIÓN DEL NIÑO JESÚS A SAN ANTONIO DE PADUA

Grupo escultórico en barro cocido sin policromar.

33 x 24 x 14 cm.

Boceto de Antonio Susillo Fernández.

Hacia 1890.

Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla.

San Antonio nació en Lisboa en 1195, en el seno de una noble familia. A los quince años tomó el hábito de los canónigos reglares de San Agustín. Fue en el monasterio de Santa Cruz de Coímbra donde entró en contacto con los franciscanos. En 1221 decidió ingresar en la orden de Hermanos Menores, fundada por San Francisco en 1209. Tras buscar sin éxito el martirio en Marruecos, se dirigió a Asís, dedicándose desde entonces a la predicación. En Padua pasó los dos últimos años de su vida, muriendo el 13 de junio de 1231, a los treinta y seis de su edad. Al año siguiente fue canonizado por Gregorio IX y, en la actualidad, es el más popular de los santos franciscanos después del *Poverello*²⁹.

El arte sacro ha idealizado la figura de San Antonio de Padua, que carecía de la ascética delgadez de San Francisco de Asís. El santo lisboeta viste, en la mayoría de las ocasiones, el hábito franciscano, pardo o gris oscuro, ceñido a la cintura por un cordón con triple lazada, del que pende un rosario. Aparece joven e imberbe, con ancha tonsura monacal. Sus atributos personales más usados son una rama de azucena, símbolo de pureza; el libro, con frecuencia abierto; y el Niño Jesús, en alusión a la aparición que tuvo en su celda³⁰. Precisamente, este último pasaje místico es el que reproduce el grupo escultórico que analizamos (Fig. 6). Dicho modelo iconográfico fue especialmente tratado desde el siglo XVI por las artes plásticas españolas y del norte de Europa, poniéndose de moda durante la Contrarreforma. El *Liber Miraculorum* narra que San Antonio, durante un viaje a Francia, soñó que se le aparecía el divino Infante. Esa visión es ratificada por el *Año Christiano*, en 1781, con estas bellas palabras:

²⁹ RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Ediciones del Serbal, Barcelona, tomo 2, volumen 3, 2000, pp. 123-131.

³⁰ FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*, Ediciones Omega, Barcelona, 1950, p. 47.

“Pocas almas le amaron con mayor ternura, y pocas fueron más tiernamente amadas del Salvador. Comunicóle un elevado don de contemplación: éranle muy frecuentes las revelaciones, los éxtasis y las visiones. Movido un día de curiosidad el huésped que le tenía en su casa, quiso acechar lo que hacía en su cuarto, y le vio de rodillas con el Niño Jesús en los brazos, que le estaba regalando con dulcísimas caricias; y en este tierno pasage le representan los más de sus retratos”³¹.

De este modo aparece en tan sugestivo grupo escultórico. San Antonio, imberbe, con ancha tonsura monacal, recibe genuflexo al Niño de manos de un ángel. Luce el hábito propio de los frailes menores, formado por camisa interior, túnica y muceta con capucha. El atuendo se ajusta a la cintura con un doble cingulo sogueado y calza sandalias. Amorosamente, toma al divino Infante por las piernas. Jesús, desnudo, le corresponde con enternecedoras caricias en el rostro. Esta relación íntima, sentida y espiritual conduce al humilde fraile a un dulce éxtasis. Especial mención merece la naturalidad del Hijo de Dios (Fig. 7). Su bella faz cobra vida gracias a sus expresivos ojos, su corta nariz y sus mofletudos cachetes. El ángel, por su parte, sostiene al pequeño por ambos costados. Las desplegadas alas subrayan el ritmo diagonal de su cuerpo. Viste una ablusada túnica de elegante factura. Exhibe una amplia cabellera, cuyas voladas guedejas intensifican el dinamismo de su aparición. Su delicado rostro manifiesta en toda su plenitud la belleza propia del ser andrógino. Es, como portador de la unidad divina, fiel reflejo de la perfecta hermosura. Su serena expresión, no exenta de cierta melancolía, contrasta con la tensión espiritual del santo portugués.

Los tres personajes, perfectamente comunicados entre sí, se alzan sobre un alto basamento ovalado. La disposición escalonada del trío, fiel a la tradición escultórica andaluza, recrea un esquema compositivo propiamente barroco. San Antonio en la línea de tierra, el Niño, como Hijo de Dios, en el centro de los centros; y el ángel, ser celeste, en la zona de cielo. La ascendente diagonal que trazan los personajes insiste sobre el particular. Razón por la que se ha pensado en el grupo escultórico *Aparición de la Virgen a San Antonio de Padua*,

³¹ *Año Cristiano, o ejercicios devotos para todos los días del año. Junio*, Imprenta de Francisco Xavier García, Madrid, 1781, p. 249.

realizado por Pedro de Mena en 1680, como punto de partida para la composición susillesca³². Este conjunto, gubiado en madera policromada (90 x 42 x 38 cm), se conserva en el Museo de Málaga, procedente del Hospital Central malacitano³³.

Sin embargo, Susillo, pese a su apego a las fórmulas barrocas, insufla el apetecido espíritu romántico a la obra que nos ocupa. Para ello, el escultor, en vez de la figura mariana, opta por el mensajero divino, que alude al mundo celestial. Y, además, intensifica el carácter afectivo entre San Antonio y el Niño, permitiendo que tan entrañable pareja, de evidente sabor murillesco, conecte de inmediato con la sensibilidad popular. Sabido es que el santo conoció a Cristo a través de las Sagradas Escrituras. Motivo por el que el libro es uno de sus atributos iconográficos más usuales. San Antonio supone, pues, la más pura espiritualidad franciscana, representada aquí a través de la mística visión del pequeño Jesús. En este sentido, el lugar donde se yergue el glorioso Infante entraña una bella simbología, de ecos barroquizantes. Aparece sobre una roca, junto a la que florece una tupida vegetación. La roca alude a Cristo, por el que los cristianos pueden mantenerse en pie, no en virtud de una seguridad humana, sino por la gracia del Dios fiel (1Cor. 10,12-ss.). La vegetación, por su parte, es símbolo de la unidad fundamental de la vida y del carácter cíclico de toda existencia³⁴. Es la respuesta inmediata al nuevo mundo que nace tras la venida del Redentor.

Esta pieza escultórica, pese a su factura abocetada, presenta un modelado suelto de carácter pictórico e indudables logros plásticos. El escultor pone especial atención en la cara principal del conjunto, omitiendo los detalles del lado opuesto, marcadamente esbozado. Se esmera en precisar la figura infantil y las cabezas y manos del resto de personajes. Y cuida con exquisito pormenor las distintas calidades matéricas al contrastar la tersura cutánea del Niño con lo translúcido de la túnica angelical y la rudeza de la estameña franciscana. En cuanto al estado de conservación, la obra ha perdido la zona frontal de la base, que se ha rehecho con escayola. En ese lugar, quizás, podría figurar el nombre del santo y la firma del autor. También están pegadas y, en parte, rehechas las

³² ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: "Temas franciscanos en la obra de Antonio Susillo", en *El franciscanismo en Andalucía*, conferencias del V Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte español, Priego de Córdoba, 1 a 8 de agosto de 1999, Peláez del Rosal, Manuel (dir. congr.), Cajasur Obra Social y Cultural, Córdoba, tomo I, 2001, p. 24.

³³ ROMERO TORRES, José Luis: *La escultura en el Museo de Málaga (Siglos XIII-XX)*, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1980, p. 51.

³⁴ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: Ob. cit., p. 1.049.

alas del ángel. Se ha perdido el dedo pulgar de la mano izquierda de San Antonio y los cuatro restantes de la mano derecha del pequeño Jesús.

Para concluir, tan solo nos resta comentar que éste no es el único ejemplar de Susillo dedicado a tan popular santo franciscano. Durante su estancia en París, entre 1883 y 1884, dio a conocer dos bajorrelieves sobre asuntos de la vida de San Antonio de Padua, que fueron adquiridos por Isabel II. Tales piezas, que eran custodiadas en el Alcázar de Sevilla, se remitían al escultor romántico por orden de la soberana cuando ésta se ausentaba de la capital de Andalucía³⁵. Poco después, el 27 de agosto de 1885, por carta dirigida a D. Ricardo Pickman y Pickman, II marqués de Pickman, sabemos que el artista estaba haciendo un San Antonio de una vara de alto, añadiendo la siguiente apreciación: “estoy contento, creo que sale un poco a mi gusto”³⁶. También se le atribuye un boceto en terracota policromada (21 x 7 x 7 cm) que representa al fraile, sobre una peana de nubes, con el Niño Jesús entre sus brazos. Al parecer, dicha obra, propiedad de Rosario Delgado Alba en Sevilla, fue regalada por Susillo a Mercedes Alarcón González, vecina y protectora del escultor en sus inicios³⁷.

Por último, no dejamos pasar la ocasión de citar un relieve ovalado de iconografía antonina, en barro cocido sin policromar, firmado apócrifamente con la rúbrica “A. Susillo” (33 x 23 cm). Dicha terracota reproduce un pormenor del lienzo *San Antonio de Padua con el Niño*, ultimado por Murillo en 1669 para el convento de Capuchinos de Sevilla, hoy en el museo hispalense de Bellas Artes. Tan candorosa y afectiva escena fue, en realidad, modelada por el referido Antonio Castillo Lastrucci. La obra del escultor decimonónico comenzó a revalorizarse intensamente tras su muerte en 1896, circunstancia que, al parecer, aprovechó el joven Castillo Lastrucci para vender algunos ejemplares propios con el nombre del maestro. Esta pieza, datable hacia 1900-1910, se conserva en la colección particular de Mercedes Arenas González³⁸.

³⁵ MONTOTO Y PEREYRA, Luis: Ob. cit., pp. 10-11 y 20-21.

³⁶ LÓPEZ DE TORO, José: Ob. cit., p. 83.

³⁷ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: “E. 22. San Antonio de Padua”, en el catálogo de la exposición *Arte de las Hermandades de Sevilla*, febrero-marzo de 1986, Edita Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1986, p. 22; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., p. 41; y ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: Ob. cit., p. 21.

³⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., 2009, tomo I, p. 51, tomo II, n.º I.645, p. 351.

DON JUAN TENORIO EN SUS FUNERALES

Grupo escultórico en barro cocido sin policromar.

31 x 16 x 12 cm.

Boceto de Antonio Susillo Fernández.

Inscripción en la parte inferior derecha: “Boceto”.

Hacia 1889-1893.

Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla.

En el Ochocientos, los escritores románticos revalorizaron los dramas y los dramaturgos del Siglo de Oro, tan denostados por el espíritu clasicista de la centuria anterior. En España, los máximos exponentes del romanticismo nacional fueron el Duque de Rivas y José de Zorrilla. El poeta vallisoletano es autor de la obra más representativa y popular del teatro romántico español: *Don Juan Tenorio* (1844). En ella revive la figura mítica del legendario libertino, creada por Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla*. Pero, a diferencia del Don Juan de Tirso, el de Zorrilla “es más humano, más completo y más satisfactorio. La diferencia fundamental consiste en que el de Tirso es exclusivamente un burlador, mientras que el de Zorrilla es también un hombre”³⁹.

Es obvio que tan cautivador personaje sedujo el interés de los artistas plásticos. Entre ellos, Antonio Susillo no fue una excepción. Imbuido del espíritu romántico de la época, el escultor acometió el asunto donjuanesco con su habitual originalidad. Que esto es cierto lo prueba la obra inédita que damos a conocer (Fig. 8). Se trata de un apunte tomado con rapidez, viveza y agilidad. Así lo confirma la inscripción situada en la parte inferior derecha: “Boceto”. La grafía es muy similar a la misma palabra que aparece en el grupo de *La primera contienda*, reseñado en su epígrafe correspondiente. Esta feliz circunstancia corrobora la autoría de la pieza que presentamos. Respecto a su datación, podríamos situarla hacia 1889 y 1893, fechas, respectivamente, de la coronación de Zorrilla como poeta nacional y del óbito del literato. En 1893, además, Susillo firma la maqueta del monumento dedicado al ilustre escritor castellano, conservada en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría⁴⁰.

La obra representa a *Don Juan Tenorio en sus funerales*, pasaje del desenlace final del drama zorrillesco. La acción tiene lugar de noche, en el

³⁹ MAEZTU, Ramiro de: *Don Quijote, Don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*, Austral, Madrid, 1963, p. 74.

⁴⁰ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, pp. 39-40, lám. 17.

panteón de la familia Tenorio. Don Juan, que ha regresado a Sevilla tras cinco años de ausencia, observa que ya no están las estatuas pétreas de Don Gonzalo de Ulloa, comendador de Calatrava; y de su hija Doña Inés, su antigua prometida. Convencido de que es una señal, llama al sepulcro del Comendador, quien despierta y lo invita a una macabra cena. En ese momento, ve cómo se abren el resto de tumbas, de las que salen las osamentas envueltas en sus sudarios. Sombras, espectros y espíritus pueblan el fondo de la escena. La estatua de Don Gonzalo exhorta a Don Juan a que se arrepienta de su licenciosa vida. El protagonista oye las campanas doblar a muerto por él, escucha los cantos funerales de su oficio de difuntos y ve pasar la comitiva de su propio entierro. La estatua le ofrece su mano y Don Juan, que la rechaza, pide finalmente a Dios que se apiade de su alma. En ese momento, se hinca de rodillas y, cuando los esqueletos y fantasmas van a abalanzarse sobre el Tenorio, se abre la tumba de Doña Inés, que aparece para tenderle su salvadora mano.

Ése es el momento recogido por Susillo en el ejemplar que catalogamos. Instante que, con posterioridad, será retomado por su discípulo Antonio Castillo Lastrucci en un relieve homónimo en terracota⁴¹. La obra presenta un esquema compositivo netamente piramidal. En la zona inferior, Don Juan, genuflexo, vierte sus lágrimas sobre el frío sepulcro de la doncella amada. El caballero, conforme a la ambientación de la obra literaria, viste a la moda de los comedios del Quinientos. En su abocetada indumentaria se distinguen las medias, las calzas y el jubón con mangas acuchilladas. En el suelo se esparcen una capa, un sable y un sombrero adornado con una pluma. De la lápida, donde se inscribe la abreviatura del epitafio *Requiescat in pace*, emerge la figura de Doña Inés. La joven, al gusto inmaculista, adelanta su pierna derecha y junta las manos a la altura del pecho. Luce un vaporoso hábito de novicia. Sobre la cruz que corona el enterramiento, dos bellos ángeles rematan la composición. Lamentablemente, se ha perdido la cabeza de una de las figuras celestes, así como parte del *patibulum* de la citada cruz.

A pesar de su factura esbozada, este grupo escultórico es un buen ejemplo del virtuosismo técnico de Susillo. El escultor trabaja la materia con delicadeza, tacto y sensibilidad. Destaca especialmente el marcado ritmo ascensional que el artista imprime a la pieza, acorde al carácter efectista y espiritual de la escena representada. Las figuras de Don Juan, Doña Inés y los

⁴¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., 2009, tomo II, n.º I.623, p. 349.

ángeles conforman una movida línea de ritmos zigzagueantes, que el espectador recorre visualmente desde el pie izquierdo del caballero hasta la inexistente cabeza del ángel superior. La escultura gana así en dinamismo, intensidad y claridad narrativa. Pero, lo que es más importante, Susillo, cristaliza a la perfección la esencia romántica del drama, ya que materializa con total fidelidad el sentido de redención que Zorrilla otorga a su obra. La principal contribución del literato vallisoletano al asunto donjuanesco fue, en efecto, la hermosa creación de Doña Inés quien, por su amor, salva al libertino de la condena eterna. Ése, y no otro, es el motivo de que la bella joven finalice su aparición con los siguientes versos:

“Yo mi alma he dado por ti,
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación.
Misterio es que en comprensión
no cabe de criatura:
y sólo en vida más pura
los justos comprenderán
que el amor salvó a don Juan
al pie de la sepultura.”⁴²

FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

Escultura en barro cocido sin policromar.

41 x 15 x 13 cm.

Boceto de Antonio Susillo Fernández.

Año 1894.

Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla.

El 2 de octubre de 2002, el cardenal Amigo Vallejo incoó en la actual parroquia de la Magdalena, antigua iglesia del convento de San Pablo de Sevilla, el proceso de canonización de fray Bartolomé de las Casas. Este sevillano

⁴² ZORRILLA, José de: *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Ediciones Cátedra, Madrid, 2009, p. 218.

universal, ya Siervo de Dios, nació en 1484. Su padre, Pedro de las Casas, un comerciante de Tarifa, partió en 1493 para las Indias en el segundo viaje de Colón. Y unos años después, en 1502, el joven Bartolomé marchó para La Española, hoy isla de Santo Domingo, en la expedición de Nicolás de Ovando. Allí fue militar y organizó una labranza con indios encomendados, cerca de la villa de La Concepción de la Vega. En 1506 volvió a Sevilla, donde recibió las órdenes previas al sacerdocio. Luego fue a Roma, donde se ordenó sacerdote en enero de 1507⁴³. Después retornó a La Española. Sin embargo, hasta septiembre de 1510 no cantó su primera misa, con asistencia de toda la familia Colón. En 1512 pasó a Cuba, como capellán castrense y consejero de Diego Velázquez, enviado por Diego Colón, para someter la isla. Por ello, recibió una heredad con indios.

Poco después, el 15 de agosto de 1514, predicó su sermón en *Sancti Spiritus*, en el que renunció al repartimiento y denunció, al igual que hacían los dominicos, las injusticias y crueldades cometidas con los indios y la necesidad de devolver lo robado. En 1515, de nuevo en España, presentó *Informes y Memoriales al rey Fernando el Católico*. En 1516, fallecido el monarca, el Regente, cardenal Cisneros, le nombró “Defensor de los indios de todas las Indias”. En 1517, vuelve otra vez a la metrópoli y reclamó a Carlos V, muerto ya Cisneros, la libertad de los indios. En 1522 tomó el hábito dominico. A principios de 1542, el emperador Carlos le recibió y mandó que se redactasen las Leyes Nuevas de Indias. En 1544 fue consagrado obispo de Chiapas en Sevilla⁴⁴. Este viajero impenitente, en 1550, pasó a la Corte como Obispo dimisionario, donde se dedicó a defender a los indios, a los españoles pobres de las Indias y a los negros esclavos⁴⁵. Entretanto, continuó escribiendo

⁴³ APORTA, Fernando: *Fray Bartolomé de las Casas*, Proceso de canonización, Málaga, 2002, pp. 9-18.

⁴⁴ En la fachada de la actual iglesia parroquial de la Magdalena de Sevilla hay una lápida conmemorativa, de mármol blanco con cuatro rosetas de bronce, que reza así: “EN ESTE ANTIGUO CONVENTO / DOMINICO DE SAN PABLO / EL DIA 30 DE MARZO DE 1544 / FUE CONSAGRADO OBISPO / DE CHIAPAS EL SEVILLANO / FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS / PROTECTOR DE LOS INDIOS DEL NUEVO MUNDO / MAYO 1966 CUARTO CENTENARIO DE / LA MUERTE DE ESTE ESPAÑOL DE AMERICA”.

⁴⁵ PÉREZ FERNÁNDEZ, Isacio: *Fray Bartolomé de las Casas*, V Centenario del nacimiento de Las Casas, Editorial OPE, Salamanca, 1984, pp. 41-45 y 55. Viajó por toda España y marchó a Roma y quizás a Nápoles; fue a Lisboa; estuvo en Puerto Rico, La Española, Cuba, Venezuela, Colombia, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Guatemala y México.

y publicando⁴⁶. Al instalar Felipe II la Corte en Madrid, fray Bartolomé de las Casas se establece en el Santuario de Ntra. Sra. de Atocha, donde fallece el 18 de julio de 1566. A su entierro acude lo más granado de la Villa, encontrándose entre los asistentes Miguel de Cervantes Saavedra⁴⁷.

Tras la síntesis biográfica del religioso nos resultará más fácil el análisis morfológico, iconográfico y simbólico de la escultura que catalogamos (Fig. 9). En efecto, fray Bartolomé de las Casas, con el hábito propio de la Orden de Predicadores, aparece de pie, en actitud de proteger a un indefenso niño indio. Viste, por consiguiente, túnica blanca, concebida a modo de alba, escapulario y capucha del mismo color; y encima, por último, luce capa y capucha negra. Al cinto, aunque en esta ocasión lo oculta la figura infantil, lleva una correa negra de la que pende un rosario, la gran devoción popular difundida por los dominicos. Pablo VI resaltó el carácter evangélico y cristocéntrico del rosario, que hacen de él la más excelente y eficaz oración paralitúrgica individual y comunitaria⁴⁸. Pero, volviendo al tema de la indumentaria, se sabe que desde el 14 de septiembre, festividad de la exaltación de la cruz, hasta la noche de la vigilia pascual, tiempo penitencial, en la liturgia dominicana, los frailes usan el hábito completo. Sin embargo, la noche de la vigilia pascual, al entonar en el coro el *Gloria in excelsis*, se despojan de la capa y capucha negra. De esta manera, por tanto, queda sólo el hábito blanco, símbolo de la paz, de la luz y de la resurrección.

Fray Bartolomé de las Casas porta en su mano izquierda un libro, que presenta una doble lectura. Por un lado, puede aludir al Evangelio que llevó a las Indias y predicó a los nativos; y, por otro, puede hacer referencia a sus

⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 42-45 y 55. Sus escritos, siempre temas de gran actualidad, son Cartas, Súplicas, Relaciones, Memoriales de denuncias y remedios, Opúsculos, Tratados y Obras mayores (Cf.: HUERGA, Álvaro: *Fray Bartolomé de las Casas. Obras completas*, Alianza Editorial, Madrid, 1998). Entre sus escritos entresacamos *Apología contra los perseguidores y calumniadores de las gentes del Nuevo Mundo* (1550-1551), *Octavo remedio para las Indias* (1552-1553), *Disputa o controversia con Sepúlveda* (1550-1551), *Tratado sobre los indios esclavos* (1548), *Confesionario* (1546), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542), *Treinta proposiciones muy jurídicas* (1548), *Principios de los que se ha de partir en la defensa de los indios* (1544) y *Tratado comprobatorio del imperio soberano que los reyes de Castilla y León tienen sobre las Indias* (1550-1551). Además, dejó preparado para publicar la *Apología* contra Sepúlveda, *Apologética Historia e Historia de las Indias*. Estos trabajos quedaron inéditos, quizás, por falta de medios (PÉREZ FERNÁNDEZ, Isacio: *Ob. cit.*, pp. 42-44).

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 50-51; MONTES, José María: *Los santos en la historia. Tradición, leyenda y devoción*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 755.

⁴⁸ PABLO VI: *Marialis cultus*, 44-48.

múltiples escritos en defensa de los indios, negros y pobres⁴⁹. Ambas interpretaciones son correctas, ya que al responder al mismo espíritu están en sintonía. Cuanto expuesto queda está sancionado por la figura infantil que el fraile protege con su diestra. Un atisbo barroquizante se observa al sobresalir el pie izquierdo del basamento de esta obra, hoy mutilado, al igual que la inscripción con el nombre del fraile dominico. Ambos quedan enternecedoramente unidos por sus respectivas miradas, que describen una clara diagonal en la composición general. Así, de forma plástica, el artista profundiza en la postura de Las Casas como *adversus* al cronista real, Juan Ginés de Sepúlveda, y otros muchos que consideraban a los indios seres inferiores, *homunculi*. Por ello, este párvulo representa a todos los indígenas, ya que por entonces se les consideraba como niños. De ahí que el dominico que historiamos pase a ser el defensor a ultranza de la condición humana de todos ellos. Razón por la que gustaba firmar como fray Bartolomé de las Casas, procurador de los indios.

Hasta aquí hemos entresacado de esta terracota de Susillo el mensaje de la indiofilia lascasiana y de la actitud liberadora de este fraile, obispo y sevillano que siempre se declaró súbdito cristiano de los reyes de España. Así lo prueba, en 1550, con desgarradora indignación, al dedicarle al príncipe Felipe su *Apología de los indios contra Sepúlveda*: “Con todos estos títulos estoy dispuesto a oponerme como un muro contra los impíos, en defensa de aquella inocentísima gente que en breve hay que introducir en la verdadera casa de Dios y a la que lobos rapaces sin cesar persiguen”⁵⁰. No obstante, como complemento indispensable a lo ya comentado, este sugerente boceto nos facilita, asimismo, cumplida información sobre la fisonomía, temperamento y carácter del efigiado. Sabido es que era muy alto, de noble aspecto, quizás dolicocefalo, de frente despejada, tez morena, cabello suave y pelirrojo. Era enjuto y de temperamento colérico, según dice él mismo. Era, además, nervioso, ágil y resistente. Gozó de muy buena salud, ya que sólo dos veces guardó cama: una, en Aranda de Duero, en 1518; y otra, en Valladolid, en 1553⁵¹.

De sus escritos se infiere que era amante y observador de la naturaleza, pues describe con sutileza y sensibilidad el paisaje, la fauna y la flora del Nuevo

⁴⁹ FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, p. 259.

⁵⁰ PÉREZ FERNÁNDEZ, Isacio: Ob. cit., p. 59.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 53.

Mundo. Era compasivo y, por eso, nunca defraudaba. Él mismo abunda sobre el particular: “soy hombre que, en deber (algo a otro), me deshago y tengo de cumplir mi palabra o morir”,⁵². Su gran inteligencia e ingenio le inclinaban a la acción, solventando todos los problemas con soltura, eficacia e increíble *conatu* o tenacidad. Era poco hablador, pero sus conversaciones y sermones resultaban siempre, por su acento sevillano, aun los más enconados, convincentes y persuasivos. Sobre ello, decía él mismo que: “tenía en el hablar gran eficacia”⁵³. Todas estas dotes, como es de suponer, se reflejan en sus perspicaces predicaciones y escritos, redactados con un vocabulario justo y contundente en defensa de los menesterosos. Mas no tomaba nunca una decisión precipitada, ya que antes obtenía una exhaustiva información.

Y nada más. Tan solo debemos resaltar que la apariencia, el semblante y la expresión corporal de fray Bartolomé de las Casas rubrican cuanto hemos desgranado acerca de este sevillano universal. Tan singular personaje ha dado a su ciudad natal una auténtica proyección internacional. Una justa y merecida fama que sanciona con su impactante lenguaje creativo el propio autor del boceto, Antonio Susillo. Con certero rigor histórico nos presenta, pues, al Defensor de los indios, negros y menesterosos de “El Novus Orbis”. Cargo que, ahora, nos recuerda al de “Defensor del pueblo”, introducido en la Constitución española de 1978 y tomado del *Ombudsman* sueco. La factura de esta terracota, de gran soltura y espontaneidad, combina todos los ingredientes sociales, religiosos, políticos y económicos de la época. Susillo, en esta obra, aborda el asunto con gran modernidad técnica y formal. Responde al expresionismo realista de las postrimerías del siglo XIX, aunque mantiene algunos atisbos barroquizantes y cierto regusto romántico. En este trabajo publicamos una fotografía inédita del modelo previo a la escultura cementicia, firmado en la base por Susillo, que corrobora cuanto dicho queda (Fig. 10).

⁵² *Ibíd.*, p. 54.

⁵³ *Ibíd.*, pp. 54-55.

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Escultura en barro cocido sin policromar.

39,5 x 17 x 12 cm.

Boceto de Antonio Susillo Fernández.

Inscripción en la parte delantera de la base: "MONTAÑÉS".

Año 1894.

Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla.

Hacer, ahora, una semblanza biográfica de Martínez Montañés es un tema baladí. Sin embargo, valgan como mero introito algunos datos que refresquen la memoria del lector. Nació en Alcalá la Real (Jaén) en 1568 y murió en Sevilla, víctima de la peste, en 1649. Es, sin duda, el mejor escultor español del siglo XVII. Se le conoce como el "dios de la madera", el "Fidias" o el "Lisipo andaluz". Hacia 1579 entró en el taller granadino de su paisano y maestro Pablo de Rojas. En 1587, buscando nuevos derroteros profesionales, ya está avecindado en Sevilla. Aquí desarrolló la mayor parte de su quehacer artístico, como escultor y retablista. Sus obras, en madera policromada, respiran un nuevo naturalismo que les da vida y alma⁵⁴. Su estilo aristocrático, de evidente clasicismo, controla la emotividad barroca. Entre 1635 y 1636 residió en la Corte con el fin de retratar a Felipe IV, cuyo vaciado sirvió para la estatua ecuestre del rey de la madrileña plaza de Oriente, fundida en bronce por Pietro Tacca en Florencia. Con tal motivo, Diego Velázquez pintó su retrato esculpiendo al monarca, conservado en el Museo del Prado⁵⁵.

Las refinadas maneras de Montañés, acordes con el espíritu de Trento, se dejan sentir en pintores sevillanos tan afamados como Velázquez y Zurbarán; y también en sus discípulos Juan de Mesa y Alonso Cano. Su plástica, de innegable repercusión internacional, se difundió a través de su floreciente taller, donde ultimó importantísimos encargos para España e Hispanoamérica. Su fama imprevista, precedida por los elogios que, aún en vida, le dedicaron destacados teólogos, escrituristas, literatos, artistas, etc., le prestigian de antemano. Sirva como ejemplo el testimonio coetáneo del mercedario fray Juan Guerrero, afirmando que la soberana efigie de Jesús de la Pasión (h. 1610-

⁵⁴ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "El Crucificado en la Semana Santa sevillana", en *Archivo Hispalense*, Sevilla, tomo XLI, n.ºs 146-147, 1964, p. 75.

⁵⁵ GÁLLEGO, Julián: "Catálogo", en *Velázquez*, Museo del Prado, 23 de enero-31 de marzo de 1990, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 292-297.

1615) “es obra de aquel insigne maestro Juan Martínez Montañés, asombro de los siglos presentes y admiración de los porvenir”⁵⁶. Su cotización continúa siendo un reto para las nuevas generaciones de artistas. Baste recordar la obstinación popular y de los eruditos que le atribuyen, sin más, cualquier imagen sagrada que sea de calidad o deseen elogiar, aunque sean de fechas o estilos muy dispares⁵⁷.

Ratifica el comentario anterior el boceto de la estatua cementicia de Montañés que corona la fachada lateral del sevillano Palacio de San Telmo (Figs. 12-13). El pequeño esbozo del simulacro que analizamos está realizado con la destreza, soltura y maestría que caracterizan a Susillo. El escultor alcalaíno aparece de pie, en marcado *contrapposto*. Por tanto, todo el peso del cuerpo gravita sobre la pierna derecha, mientras que la otra queda en un primer plano. Viste al gusto de los Austrias. Al cinto se recoge el mandil que, colgado del cuello, sirve en este oficio para proteger la ropa desde el pecho hasta por debajo de las rodillas. Montañés, equívocamente, exhibe en la diestra la cabeza de Ntro. P. Jesús del Gran Poder y el torso sobre el torno de modelar. Anécdota que recoge el sentir popular del momento, sobre la que insistiremos más adelante. La figura de tan genial artista está idealizada, quizás para reflejar la espiritualidad y unción sagrada que insufla en sus obras. Tan es así que en su buen hacer se detecta una certera y sentida teología de la imagen.

El autor del pequeño simulacro que estudiamos ha omitido la consulta de los retratos conservados de Martínez Montañés. Entre los cuales hay que citar uno fidedigno, el de Francisco Varela, del Ayuntamiento hispalense; y otros dos verosímiles, el ya referenciado de Diego Velázquez, del Museo del Prado; y el de Francisco Pacheco, de su interesante *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*⁵⁸. En cambio, Susillo, aunque lo efigia más joven, se aproxima al retrato que Joaquín Turina, hacia 1890, nos legó del “Lisipo andaluz”, presenciando la salida procesional de Jesús de la Pasión⁵⁹.

⁵⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Documentos varios*, en Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, 1927, tomo I, p. 162.

⁵⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz (1568-1649)*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 10, Sevilla, 1976, p. 16.

⁵⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, pp. 24-25.

⁵⁹ VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 3.ª edición de 2002, p. 465, lám. 420.

No obstante, las representaciones plásticas del Novecientos de tan genial escultor del siglo XVII sí reflejan la consulta de los tres primeros retratos pictóricos citados con anterioridad. Así lo ratifica en 1915 Antonio Castillo Lastrucci, discípulo de Susillo, al hacer, tres proyectos para un monumento a Martínez Montañés. Precisamente, en el conservado en la colección de Mercedes Arenas González, incluye también la cabeza de Jesús del Gran Poder; y, en el custodiado por Adolfo Arenas Castillo, aparece la efigie del Señor de Sevilla en la Verónica⁶⁰. En 1920, Agustín Sánchez-Cid insiste en el monumento público que se le dedicó en la plaza del Salvador de Sevilla. Otro tanto sucede con el medallón de enjuta, en cerámica policromada, que lo efigia hacia 1929 en la plaza de España de esta misma capital; la medalla conmemorativa del III centenario de su muerte, realizada por Juan Luis Vassallo en 1950, atesorada en la sevillana Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; y la figura del monumento de su patria chica, inaugurado en 1956, en la plaza del Ayuntamiento de Alcalá la Real, obra de Jacinto Higuera⁶¹.

El profesor Hernández Díaz, máximo estudioso de la vida y obra del insigne escultor Martínez Montañés, tras consultar los referidos retratos y testimonios de sus contemporáneos, llega a la conclusión, gracias a los caracteres somáticos que reflejan sus rasgos físicos, que podía ser de mediana estatura, con tendencia a la obesidad y a la calvicie, con ojos pequeños y hundidos. Y, en lo tocante a su catadura moral, apunta que debió ser un hombre muy viril, dinámico, con carácter fuerte y, a veces, violento; algo depresivo y con grandes dotes organizadoras y directivas. Su gran valía artística justifica un cierto complejo de superioridad, como evidencia, sobradamente, su insuperable creación plástica y sus propios comentarios al respecto⁶².

Por su fecha de nacimiento, le corresponde el decimosegundo y último signo del zodiaco: Piscis. Éste se sitúa justo antes del equinoccio de primavera y simboliza la “perfección, atención y búsqueda paciente hasta lograr el éxito y también una «gozosa fecundidad»”⁶³. Es más, abunda sobre el tema, el conjunto de Piscis, Aries y Tauro, correspondiente al periodo mitológico de

⁶⁰ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., 2009, tomo II, n.ºs IL.16-IL.18, pp. 360-363.

⁶¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Ob. cit., 1987, p. 27.

⁶² *Ibíd.*, p. 30.

⁶³ BIEDERMANN, Hans: *Diccionario de símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2009, p. 358.

Urano, que es el de la exuberancia biológica indiferenciada. Es el de “los principios o energías cósmicas que se expresan desde el punto de vista humano por el carácter instintivo-prerracional, que se traduce por la supremacía de lo inconsciente, la impulsividad, la sensoriedad y el predominio de las facultades imaginativas”⁶⁴. Por consiguiente, el signo horóscopo Piscis, al que corresponde Juan Martínez Montañés, corrobora todo lo que se ha señalado sobre su fascinante personalidad a través de su biografía.

Y finiquitamos el presente comentario, haciendo especial hincapié en el equívoco, a todas luces justificable, cometido por Antonio Susillo al representar a Montañés en la serie de sevillanos ilustres del palacio de San Telmo. En esta ocasión sustituyó *–quid pro quo–* la cabeza de Jesús de la Pasión por la del Señor del Gran Poder (Fig. 14). La comparación entre ambas obras “es imprescindible y aleccionadora, por ser imágenes de idéntica iconografía”⁶⁵. En este sentido, hay que apuntar que Jesús de la Pasión, de raigambre clasicista, sublima el dolor y el sufrimiento con una elegante, dulce e inefable expresión. Por contra, Jesús del Gran Poder, que ha inmortalizado a Juan de Mesa, es la más certera interpretación del Varón de Dolores que describió el profeta Isaías (Is. 52,14 y 53,2-5).

Los tormentos y ludibrios sufridos parecen quebrantar el Gran Poder de Dios hecho hombre. Pero, el Nazareno sigue erguido y con valiente zancada camina hacia el monte Calvario, cargando con la cruz arbórea. La monumental figura y su doliente aspecto varonil producen, al par, estremecimiento y compasión⁶⁶. Su impactante y expresiva testa presenta la corona de espinas tallada, según la tipología mesina, en el mismo bloque craneano. Sus entrelazadas ramas semejan una serpiente, enroscada en las sienes de Cristo. Su simbología es dual. Por un lado, es signo del inmenso poder y fuerza de la divinidad; y, por otro, símbolo no de la culpa personal sino del principio del mal, inherente a todo lo terreno⁶⁷.

⁶⁴ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: Ob. cit., p. 1.089.

⁶⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 1, Sevilla, 2.ª edición de 1983, p. 62.

⁶⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 90.

⁶⁷ FERGUSON, George: Ob. cit., p. 219 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Cuando Cristo pasa por Sevilla: escultura, iconografía y devoción”, en *Sevilla Penitente*, Ediciones Gever, Sevilla, 1995, tomo II, p. 116.

Tan portentosa e inquietante imagen cristífera, atribuida secularmente a Montañés, no se documentó hasta 1925. Ese año, Heliodoro Sancho Corbacho encontró la carta de pago de la efigie del Señor del Gran Poder, firmada en Sevilla el 1 de octubre de 1620. En ella, el escultor cordobés Juan de Mesa, discípulo dilecto del gran maestro alcalaíno, dice haber recibido de la Cofradía del Traspaso “dos mil reales de a treinta y cuatro maravedís cada uno que yo ube de aber por la hechura de un Cristo con la Cruz a cuesta y de un san Juan ebangelista que hize de madera de sedro y pino”⁶⁸. De esta forma se esclareció definitivamente la autoría de esta genial escultura, cumbre del realismo sevillano. Los valientes escorzos y la distorsión de las extremidades inferiores logran el apetecido dinamismo del simulacro. Ese expresionismo del movimiento, que electriza al espectador, es el prelude del barroco dinámico que triunfa en la escuela sevillana de imaginería en la segunda mitad del siglo XVII.

Así, pues, queda no sólo justificado, sino también subsanado el inevitable error cometido por Susillo al ejecutar este boceto en 1894 y, por consiguiente, el retrato definitivo de Montañés en 1895. Por todo ello, dicha efigie monumental del Palacio de San Telmo es, a todas luces, la primera estatua pública de Martínez Montañés. Sevilla, de esta suerte, le rinde un merecido homenaje al mejor escultor de su tiempo y, al unísono, a un gran pensador, filósofo y humanista. Su fama trasciende más allá de nuestras fronteras. Baste recordar la opinión que sostiene un escritor contemporáneo. Hipólito de Vergara, en su comedia *La Reina de los Reyes*, escrita en el primer cuarto del Seiscientos, comete un gran anacronismo, pero nos facilita un inestimable testimonio al respecto. Afirma que la Virgen de las Aguas, presentada a Fernando III el Santo durante el asedio de Sevilla (1247-1248), “es obra del Montañés famoso que por solo en el mundo se señala”⁶⁹.

⁶⁸ Archivo de la Hermandad del Gran Poder de Sevilla: *Carta de pago de la imagen del Señor del Gran Poder que firma el escultor Juan de Mesa*, Sevilla, 1 de octubre de 1620.

⁶⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de la Archidiócesis: estudio iconográfico*, Imprenta Suárez, Sevilla, 1947, p. 20.



Fig. 1. **Antonio Susillo.** *Recuerdo al ángel Manuel Rodríguez Martín.* Relieve en barro cocido sin policromar. 75,5 x 46,5 cm. Firmado y fechado en Sevilla en 1882. Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla. Fot. Jesús Rojas-Marcos González.

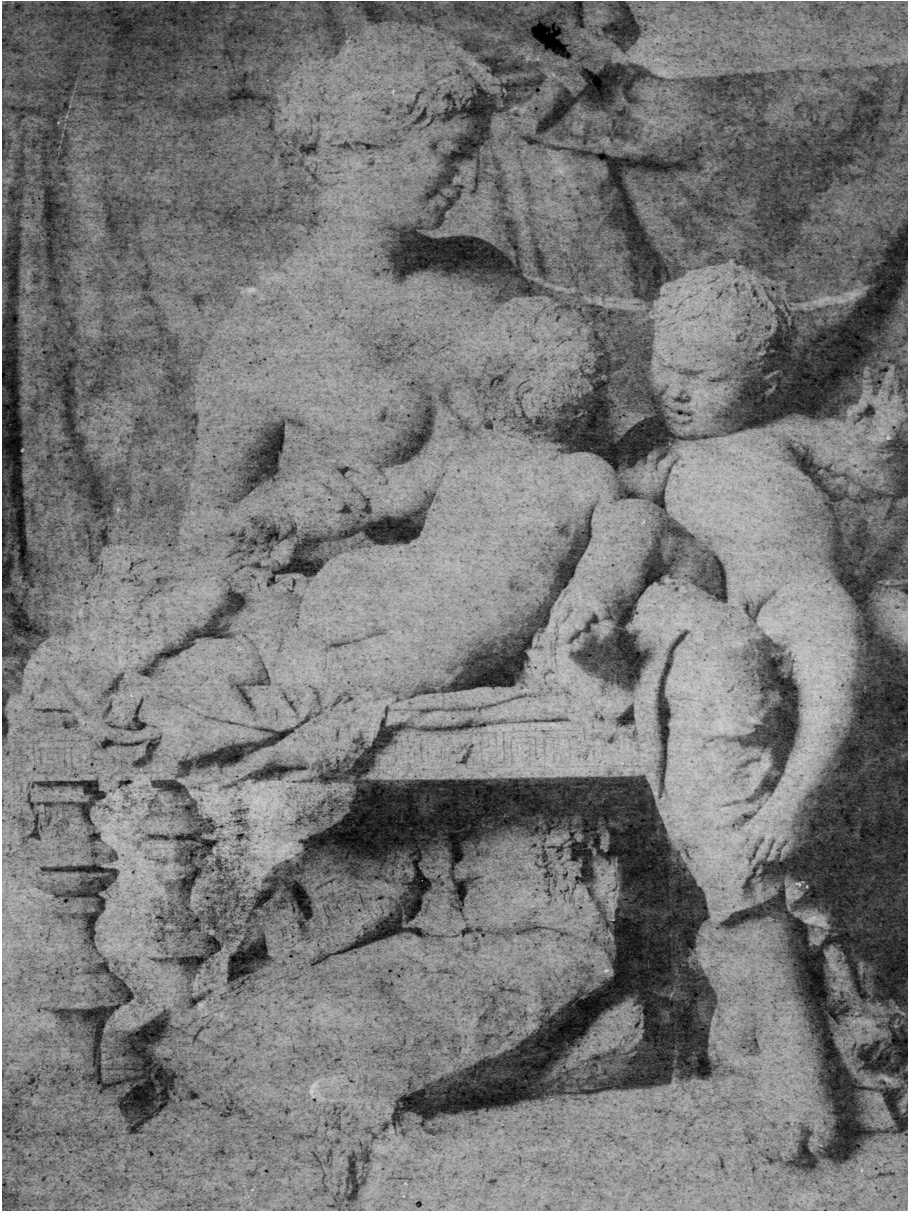


Fig. 2. **Antonio Susillo.** *La primera contienda.* Grupo escultórico en escayola sin policromar. 155 x 146 cm. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887.



Fig. 3. **Antonio Susillo.** *La primera contienda.* Boceto en barro cocido sin policromar. Antiguamente en la colección del Marqués de Aracena.



Fig. 4. **Antonio Susillo.** *La primera contienda.* Boceto en barro cocido sin policromar. 31 x 23 x 14 cm.
Firmado y fechado en 1884. Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla.
Fot. Jesús Rojas-Marcos González.



Fig. 5. **Antonio Susillo.** *La primera contienda.* Grupo escultórico en barro cocido sin policromar. 34 x 28 x 18 cm. Firmado y fechado en Roma en 1885. Colección particular. Sevilla.
Fot. Fernando Manuel del Toro Plaza.



Fig. 6. **Antonio Susillo.** *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua.* Boceto en barro cocido sin policromar. 33 x 24 x 14 cm. Hacia 1890. Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla.

Fot. Jesús Rojas-Marcos González.



Fig. 7. **Antonio Susillo.** *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua.* Detalle. Boceto en barro cocido sin policromar. 33 x 24 x 14 cm. Hacia 1890. Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla.

Fot. Jesús Rojas-Marcos González.



Fig. 8. **Antonio Susillo.** *Don Juan Tenorio en sus funerales.* Boceto en barro cocido sin policromar. 31 x 16 x 12 cm. Hacia 1889-1893. Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla. Fot. Jesús Rojas-Marcos González.



Fig. 9. **Antonio Susillo.** *Fray Bartolomé de las Casas.* Boceto en barro cocido sin policromar. 41 x 15 x 13 cm. Año 1894. Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla. Fot. Jesús Rojas-Marcos González.



Fig. 10. Antonio Susillo. *Fray Bartolomé de las Casas*. Firmada. Año 1894. Fotografía inédita del modelo previo a la escultura cementicia.



Fig. 11. **Antonio Susillo.** *Fray Bartolomé de las Casas.* Escultura en cemento. Año 1894. Palacio de San Telmo, Sevilla. Fot. Jesús Rojas-Marcos González.



Fig. 12. **Antonio Susillo.** *Juan Martínez Montañés.* Boceto en barro cocido sin policromar. 39,5 x 17 x 12 cm. Año 1894. Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla. Fot. Jesús Rojas-Marcos González.



Fig. 13. **Antonio Susillo.** *Juan Martínez Montañés.* Escultura en cemento. Año 1895.
Palacio de San Telmo, Sevilla. Fot. Jesús Rojas-Marcos González.



Fig. 14. "Antonio Susillo. Juan Martínez Montañés. Detalle. Boceto en barro cocido sin policromar. 39,5 x 17 x 12 cm. Año 1894. Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija. Sevilla."
Fot. Jesús Rojas-Marcos González.

