

## NUEVAS APORTACIONES SOBRE LA VIDA Y OBRA DE ANTONIO SUSILLO\*

POR JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ

En el presente trabajo, gracias a la documentación inédita consultada, hacemos nuevas e importantes aportaciones sobre la biografía, aspecto psicológico y producción artística de Antonio Susillo Fernández, máximo exponente de la escultura sevillana del último cuarto del Ochocientos.

This work explores new sides of the biographical and psychological aspects of the late 19 th-C Sevillian sculptor, Antonio Susillo Fernández. A thorough revision of the extant bibliography and the newly found documents allow us to raise some hypothesis leading to uncover some of the nuances of his artistic production.

La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, para conmemorar el primer centenario del fallecimiento del ilustre escultor y académico Antonio Susillo, organizó una Velada necrológica el 10 de diciembre de 1996. Con tal motivo, dicha Corporación nos encomendó una disertación sobre la vida y obra de tan insigne artista. Se imponía, pues, esclarecer ciertos aspectos biográficos y ampliar, dentro de lo posible, la escueta nómina de sus obras localizadas. Para ello, contábamos con un inconveniente implacable, la premura de la fecha. No obstante, hicimos todo lo humanamente posible. A nuestro favor contaba el que no era la primera vez que abordábamos el tema<sup>1</sup>. Y en un tiempo limitado, gracias a nuestra labor investigadora, pudimos hacer algunas aportaciones novedosas al respecto.

---

\* Nuestra gratitud a D. Salvador Lucena López por las fotografías que ilustran gráficamente el presente artículo.

1. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de La Granada de Riotinto (Huelva)", en *Actas del III Congreso Español de Historia del Arte: El Arte del siglo XIX*. Valladolid, 1978, T. II, pp. 27-29. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA: *Escultura Mariana Onubense*. Huelva, 1981, pp. 141-142.

Posteriormente, en 1997, nuestro trabajo titulado *Antonio Susillo entre el último Romanticismo y el primer Realismo* se publicó junto con los de Sebastián Santos Calero y Antonio de la Banda y Vargas. El primero versó sobre *La verdad escultórica de Antonio Susillo* y el segundo sobre *Antonio Susillo, Académico de Bellas Artes*<sup>2</sup>. De esta forma, se hizo una revisión y puesta al día de la biografía y quehacer plástico del más importante escultor sevillano del siglo XIX. Fue, en Andalucía, el digno contrapunto al aplastante predominio de los escultores catalanes del último tercio del Ochocientos.

Es obvio que la compleja personalidad, la trágica existencia y el peculiar estilo artístico de Susillo nos impactó profundamente. Por ello, animado por nuestros compañeros de Academia y, especialmente, por el Presidente, continuamos nuestra tarea investigadora. Razón por la que en el presente trabajo, gracias a la documentación inédita obtenida, podemos matizar con rigor científico, importantes aspectos del carácter, de la vida y del buen hacer de Antonio Susillo. E insistiré, una vez más, en que él y sus discípulos propiciaron la apetecida revitalización de las artes plásticas a principios del siglo XX en Sevilla.

Como es bien sabido, Antonio Susillo Fernández nació en Sevilla, al mediar el Ochocientos, en el seno de una familia sin tradición artística. Sus padres fueron Manuel María Susillo Pérez, comerciante, también sevillano; y Josefa Fernández Pavón, natural de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)<sup>3</sup>. De dicho matrimonio nacieron cinco hijos llamados Rafael, Antonio, Ignacio, Isabel y María de los Reyes. Sus abuelos paternos fueron José Susillo y María Dolores Pérez<sup>4</sup>; y los maternos, José Fernández y Antonia Pavón; todos de Sevilla<sup>5</sup>.

Nuestro artista era de noble estampa, idealista e hiperestésico. Era melancólico, locuaz y perfeccionista. Era una gran amante de su tierra y de su entorno familiar, dada su dependencia materna<sup>6</sup>. Y recibió, gracias a las posibilidades económicas de sus progenitores, una buena educación. Que esto es cierto lo prueban sobradamente la correspondencia epistolar que sostuvo a lo largo de su desventurada vida con

2. SANTOS CALERO, Sebastián: "La verdad escultórica de Antonio Susillo", en *Temas de Estética y Arte*, XI. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Sevilla, 1997, pp. 15-24. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Antonio Susillo entre el último Romanticismo y el primer Realismo", en *Temas de Estética y Arte*, XI. Op. cit., pp. 25-68. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Antonio Susillo, Académico de Bellas Artes", en *Temas de Estética y Arte*, XI. Op. cit., pp. 69-74.

3. (R)registro (C)ivil de (S)evilla. *Sección 3ª*. Tomo 113/3, fol. 133 vº. Certificado de defunción de D. Antonio Susillo Fernández. Sevilla, 23 diciembre 1896. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Antonio Susillo entre el último Romanticismo y el primer Realismo". Op. cit., p. 26

4. R.C.S. *Sección 3ª*. Tomo 46-2, pp. 29 y 30. Certificado de defunción de D. Manuel María Susillo Pérez. Sevilla, 4 de marzo de 1884.

5. R.C.S. *Sección 3ª*. Tomo 78-2, pp. 24 y 25. Certificado de defunción de Dª. Josefa Fernández Pavón. Sevilla, 20 de febrero de 1894.

6. CASCALES MUÑOZ, José: *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla*. T. II. Toledo, 1929, p. 49. ILLANES, Antonio: "Antonio Susillo y su ingente obra", en *Boletín de Bellas Artes*, 2ª Época-Nº III. Sevilla, 1975, p. 18.

familiares, amigos y benefactores; sus obras e, incluso las propias dedicatorias, que de su puño y letra, figuran en las fotografías de aquéllas, que solía remitir a personas de su especial estima y consideración. En cualquier caso, siempre hace gala de una cuidada ortografía, sintaxis y vocabulario.

Antonio Susillo, que prontamente dio muestras de sus especiales dotes artísticas, contó desde el primer momento con la incompreensión familiar. Su padre, movido por un puro afán mercantil, como almacenista de aceitunas aderezadas, le implicó en el negocio. No obstante, él simultaneaba, dentro de lo posible, las tareas laborales con el modelado en barro. Por ello, en 1875, el pintor José de la Vega Marrugal, convencido de la excepcional habilidad plástica del muchacho, decidió enseñarle dibujo y composición. De esta suerte, en 1879, nuestro artista participó en la Exposición de Cádiz, obteniendo una medalla de bronce<sup>7</sup>.

Un año antes, en plena juventud, contrajo matrimonio con Antonia Huerta Zapata, natural de Cazalla de la Sierra (Sevilla)<sup>8</sup>. El padre de la novia, Manuel Huerta, era también de Cazalla; y la madre, Josefa Zapata, había nacido en Carmona<sup>9</sup>. Los jóvenes esposos fijaron su residencia en la calle Relator nº 7, en Sevilla. Sin embargo, frente a todo lo previsto, la felicidad de esta pareja fue muy efímera. Tuvieron un hijo varón, llamado Manuel en recuerdo de los abuelos paterno y materno. El pequeño falleció de inmediato, ya que al morir la madre, el 13 de marzo de 1880, según declara el propio Antonio Susillo, ya estaba difunto.

Antonia Huerta Zapata, aquella alegre muchacha de la calle Lumbreras, como la definió Antonio Illanes<sup>10</sup>, falleció a los 22 años de edad, en su domicilio particular, tras penosa enfermedad, a consecuencia de “lesiones orgánicas de corazón”. Su cadáver fue sepultado en el cementerio de San Fernando de esta ciudad<sup>11</sup>. Este, y no otro, fue el trágico final del primer y gran amor de nuestro artista.

Curiosamente, Antonio Susillo, en el certificado de defunción de su esposa, declara como profesión la de pintor, y no la de escultor o comerciante. Este simple dato, desde el punto de vista artístico, no debe pasar desapercibido. Quizás se justifique porque durante aquellos años diese prioridad al dibujo como adiestramiento indispensable de su quehacer plástico.

7. OSSORIO Y BERNAND, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975, p. 654.

8. R.C.S. *Sección 3ª*. Tomo 34-2, pp. 293-294. Certificado de defunción de D<sup>a</sup>. Antonia Huerta Zapata. Sevilla, 13 de marzo de 1880. En este documento se hace constar que la finada era natural de Cazalla de la Sierra, provincia de Sevilla. Por el contrario, en el Certificado de defunción de D. Antonio Susillo, citado anteriormente, se dice que era natural de Carmona (Sevilla), población en la que nació la madre de la referida difunta. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Antonio Susillo entre el último Romanticismo y el primer Realismo”. Op. cit., p. 42.

9. R.C.S. *Sección 3ª*. Tomo 34-2, pp. 293-294. Certificado de defunción de D<sup>a</sup>. Antonia Huerta Zapata. Sevilla, 13 de marzo de 1880.

10. ILLANES, Antonio: “Antonio Susillo y su ingente obra”. Op. cit., p.

11. R.C.S. *Sección 3ª*. Tomo 34-2, pp. 293-294. Certificado de defunción de D<sup>a</sup> Antonia Huerta Zapata. Sevilla, 13 de marzo de 1880.

Como es de suponer la muerte de la esposa e hijo debieron marcar profundamente al artista, que superaría tan difíciles momentos gracias al decidido apoyo de la familia, de los amigos y, como no, a su infatigable labor profesional. Razón por la que, en 1882, participó en la Exposición regional de Sevilla. Y, a partir de esa fecha, abandonó definitivamente el negocio paterno para dedicarse por completo a la escultura. Aquel mismo año, figuró también, con una alegoría en barro, en una Exposición abierta en Madrid por el Sr. Hernández<sup>12</sup>.

Por fortuna, ha llegado a nuestro poder una carta inédita del artista que arroja luz sobre uno de los capítulos más oscuros de su biografía. Y, además, perfila la psicología del personaje. Se trata de una misiva que dirigió Antonio Susillo a su buen amigo y compañero José Lafita, afamado pintor de la Sevilla del momento. En estas líneas, tras agradecerle la felicitación que le había enviado por su próximo viaje a París, le explica pormenorizadamente como conoció a Romualdo Giedroik, chambelán del zar Nicolás II.

En tan curioso relato, le comenta que unos amigos habían llevado a los Reales Alcázares la alegoría que expuso en Sevilla para que la viese la Reina. En efecto, Isabel II hizo de ella grandes elogios y pidió que se la dejaran unos días para mostrársela a unos señores cuya visita esperaba. Precisamente, “entre éstos vino el príncipe ruso, que es escultor a lo príncipe y manifestó sus deseos a la Reina de llevarme a París, donde él tiene Casa y Estudio, y que quería conocerme para ponerlo por la obra”.

Ante tal situación, Su Majestad envió a su secretario para anunciarle la visita de tan destacado personaje. Y, poco después se presentó dicho señor en el taller para conocer directamente sus obras y, sin más, le propuso que se marchase con él a París. Como es de suponer, ante tan inesperada invitación Susillo contestó “que no podía por causas que son bien fáciles de adivinar”. Sin embargo, sobre la marcha, cambió de opinión, ya que “él me da en París plato a su mesa, casa en su hotel y todo cuanto sea necesario para vivir. Trabajaré en la Academia las horas de clase para conocer el gran arte y después en su estudio puedo hacer lo mismo que aquí, este género que él me asegura ha de gustar algo allá”.

Antonio Susillo finaliza la narración, pidiendo disculpas a su amigo José Lafita por su “morosidad en escribirle”. Acto segundo, se excusa, argumentando falta de tiempo, pues “con la visita de su Majestad todo cuanto de vaina tiene Sevilla quiere visitar mi pobre estudio”. Y concluye de forma sorprendente, anotando que piensa marcharse “a mediados de Marzo que es cuando creo haber terminado los encargos que tenía antes de dar el opio a el ruso”. Imagen metafórica, esta última, que encubre con ironía los verdaderos sentimientos del artista. Finalmente, firma e incluye una posdata con su nueva dirección: “Las señas de París. Rue d’Assas 84, por si varían le escribiré desde allí. Saludos”<sup>13</sup>

12. OSSORIO Y BERNAND, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Op. cit., p. 654.

13. (A)rchivo (P)articular (T)eresa (L)afita (S)evilla. Carta autógrafa remitida por Antonio Susillo a su amigo José Lafita.

Así fue como Susillo, bajo la protección del príncipe ruso, residió en la capital de Francia entre 1883 y 1884. Según lo previsto, durante esta breve estancia, estudió en la École de Beaux-Arts, obteniendo la máxima calificación académica concedida a un extranjero en el París de Rodin. Su maestro Bonaumax le puso rápidamente a copiar del natural, aprendiendo al mismo tiempo fundición. Y, lógicamente, completó su aprendizaje visitando todos los talleres y museos de la ciudad<sup>14</sup>.

En 1997 publicamos una obra del momento que nos ocupa, titulada *La Parisina*, altorrelieve en barro cocido en su color (0,46x0,24 m.). El autor firma y fecha una dedicatoria en el ángulo superior derecho: "A D. Manuel Lafón su amigo A. Susillo. Paris, julio, 7 de (1883)<sup>15</sup>. Ahora, la suerte nos ha deparado la oportunidad de ofrecer otra del mismo periodo. Se trata de una *Alegoría sobre la muerte*, relieve en barro cocido (0,56x0,28m.). Dicha pieza, también firmada y fechada en el ángulo superior derecho: "A. Susillo. Paris 83" será objeto de estudio a continuación.

Al año siguiente, en 1884, nuestro artista regresa a Sevilla, al tener noticias de la grave enfermedad de su padre. Manuel María Susillo Pérez falleció, de inmediato, el 3 de marzo del citado año, a los 68 de edad. La muerte le sobrevino, según consta en el Certificado de defunción, a consecuencia de "lesiones del corazón". El óbito tuvo lugar en el domicilio familiar, Alameda de Hércules nº 42. Y recibió cristiana sepultura en el cementerio de San Fernando de esta ciudad<sup>16</sup>.

De nuevo, Antonio Susillo quedó anímicamente destrozado. Pero, afortunadamente, dada su reputación artística, es pensionado por el Gobierno Español, a través del Ministerio de Fomento, para ampliar estudios en Roma. Desde 1885 a 1887, como se sabe, residió en la capital de Italia, en Vía San Nicola da Tolentino, 72. Se desarrolló, al igual que otros jóvenes artistas españoles, en un ambiente academicista de marcado eclecticismo. Cultivó con acierto la temática histórica, con frecuencia matizada por obras literarias.

De esta época, dimos a conocer en 1997, *El sueño de una novicia*, bajorrelieve en barro cocido (0,46 x 0,28m.), firmado y fechado por: "A. Susillo. Roma 86"<sup>17</sup>. A esta obra debemos sumar la de *Paola y Francesco*<sup>18</sup> y *La primera contienda*, que se remitió al Museo Provincial de Sevilla. Con ella, hoy en paradero desconocido, obtuvo Susillo la segunda medalla en la Nacional de 1887<sup>19</sup>.

14. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Antonio Susillo entre el último Romanticismo y el primer Realismo". Op. cit., p. 27.

15. *Ibidem*.

16. R.C.S. *Sección 3ª*. Tomo 46-2, pp. 29 y 30. Certificado de defunción de D. Manuel María Susillo Pérez. Sevilla, 4 de marzo de 1884.

17. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Antonio Susillo entre el último Romanticismo y el primer Realismo". Op. cit., pp. 29-30 y 48.

18. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: "El relieve de Paolo y Francesca de Antonio Susillo", en *Archivo Hispalense* 2ª Época. Año 1986. Tomo LXIX, Núm. 210. Sevilla, 1986, pp. 127-129.

19. ILLANES, Antonio: "Antonio Susillo y su ingente obra". Op. cit., p. 19. El boceto se conservaba en la colección particular del marqués de Aracena.

A partir de este momento, nuestro escultor recibe premios y distinciones honoríficas en justa compensación a su quehacer plástico. Entre ellas, merece especial mención la medalla de oro ganada en la Exposición de la Sociedad de Escritores y Artistas, celebrada en la Corte. Razón por la que Alfonso XII le nombró caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III. Por su parte, en Sevilla, el 2 de julio de 1887, se le designa Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, para ocupar la vacante producida por el fallecimiento del imaginero Manuel Gutiérrez Cano<sup>20</sup>.

Con tal motivo, se le asignó el sillón nº IX que, antes del finado, ocuparon el pintor Eduardo Cano de la Peña, el grabador Pedro de Hortigosa y el escultor Luis Plagniol Méndez. Y tras la muerte de Susillo, fue ocupado por su discípulo Joaquín Bilbao Martínez, por el pintor Alfonso Grosso Sánchez y, actualmente, por el también pintor Armando del Río Llabona<sup>21</sup>.

Esta Real Corporación acordó, en la sesión del 26 de marzo de 1889, proponer a la Diputación, a la que previamente había solicitado el restablecimiento de la Cátedra de Escultura en la Aneja Escuela de Bellas Artes, suprimida en 1868 por la Septembrina, le asignase dicha plaza, ya que sus ingentes méritos y reconocida capacidad dignificarían la docencia y lograría “el apetecido progreso y modernización de la estatuaria hispalense”<sup>22</sup>.

Hasta el curso 1891-92, la Diputación no dio viabilidad al proyecto. Sin tardanza, la Academia designó, el 10 de marzo de 1892, a Susillo como encargado de la Cátedra, con carácter interino, hasta que la referida Corporación Provincial resolviera su nombramiento definitivo. En aquella sesión, Claudio Boutelou, director de la Escuela, hizo especial hincapié en que había contactado con el maestro para mostrarle el local, pero que éste no comenzaría las clases hasta que se lo permitiesen “sus graves ocupaciones”. Por el momento, desconocemos si definitivamente llegó a ejercer la docencia en la citada Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, la Academia, a propuesta de la misma, llegó a fijarle un sueldo anual de 2.000 ptas.<sup>23</sup>

Debemos recordar que, por aquellas fechas, el artista trabajaba en el monumento sevillano a Diego Velázquez, para la céntrica plaza del Duque de la Victoria. Y, con anterioridad, en 1889, ultimó el de Luis Daoiz, en la plaza de la Gavidia de Sevilla. Curiosamente, entre las nuevas obras de Susillo reseñadas en el presente estudio, se incluyen los modelos en yeso de los relieves bronceíneos del citado monumento público. Y, además, se anotan dos pequeñas reproducciones en bronce de la escena de la muerte de Daoiz.

Posteriormente, Antonio Susillo sufre otra pérdida irreparable. El 20 de febrero de 1894 falleció su madre, Josefa Fernández Pavón. Tenía 69 años de edad. Estaba

20. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 1992, p. 151.

21. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “Antonio Susillo, Académico de Bellas Artes”. *Op. cit.*, p. 70.

22. *Ibidem*, pp. 70-71.

23. *Ibid*, p. 71.

avecindada en la Alameda de Hércules nº 42. La muerte le sobrevino a consecuencia de una “Neumonía Gripal”. Al igual que su esposo, fue inhumada en el cementerio de San Fernando de Sevilla. Con anterioridad, había fallecido su hija María de los Reyes<sup>24</sup>.

Ante tal infortunio, la salud mental del artista, que se deterioraba paulatinamente, experimenta un grave quebranto, dada su natural dependencia materna. Que esto es así, lo prueba el análisis e interpretación psicoanalítica de los escritos de Susillo. En este sentido, un buen ejemplo son las cinco cartas que dirigió al Marqués de Pickman, desde julio de 1885 a mayo de 1886<sup>25</sup>. Especialmente reveladora resulta la segunda, datada el 27 de agosto de 1885. En este manuscrito, el propio Susillo, excesivamente preocupado, describe su perfil psicológico. Habla de dolores de cabeza, del temor a las enfermedades y al contagio, etc. Y, además, anuncia, y no por primera vez, su inminente depresión al comentar que “ya llegan los días en que se va el buen humor”<sup>26</sup>.

En definitiva, los textos manejados ratifican que nuestro escultor era proclive a rachas de depresión-euforia. Que su gran inseguridad e inestabilidad emocional le hacían depender de los demás y especialmente de su madre. E, incluso, que el acusado sentimiento de soledad y vacío que experimentaba justifican, una vez más, su apetejada necesidad de comprensión, ayuda y cariño<sup>27</sup>. Precisamente, en 1894, año del fallecimiento de la madre de Susillo, un grupo de artistas sevillanos vinculados al Ateneo propician la creación del Centro de Bellas Artes. Entre ellos figuraban Jiménez Aranda, García Ramos, José Pando, Sánchez Perrier, Gonzalo Bilbao, Fernando Tirado, José Lafita, José Arpa, José Chaves, Salvador Clemente, Adolfo López y Antonio Susillo. De inmediato, el nuevo Centro, que funcionó hasta 1911, aún con sede en la Sociedad Económica de Amigos del País, organizó la primera Exposición celebrada en la primavera de ese mismo año. A la muestra, que constituyó todo un acontecimiento artístico y social, concurrieron 33 pintores y 3 escultores. Los escultores fueron Antonio Susillo, Miguel Sánchez-Dalp y Viriato Rull<sup>28</sup>.

Entre tanto, nuestro artista prosigue con esmero su incansable labor plástica. Tras modelar el grupo escultórico del llanto de María y de los discípulos, después del entierro de Jesucristo<sup>29</sup>; concluyó la primera estatua cementicia, de las doce que componen la galería de ilustres personajes, que le encargó la Infanta-duquesa de Montpensier, para rematar la fachada del apeadero del magnífico palacio sevillano de San Telmo. El encargo lo ultimó, tras ocho meses de trabajo, en la Semana Santa de 1895<sup>30</sup>. Fecha en la que ya estaba fundido en bronce, en el taller del artista, el

24. R. C. S. *Sección 3ª*. Tomo 78-2, pp. 24 y 25. Certificado de defunción de Dª Josefa Fernández Pavón. Sevilla, 20 de febrero de 1894.

25. SANTOS CALERO, Sebastián: “La verdad escultórica de Antonio Susillo”. Op. cit., pp. 19-20.

26. *Ibidem*, p. 20.

27. *Ibid.* Informe de Mª Jesús Solano Hernández, Psicóloga clínica.

28. PÉREZ CALERO, Gerardo: “La vida artística sevillana, 1877-1960”, en *La Casa de los Artistas*. Sevilla, 1997, pp. 24-26.

29. *Blanco y Negro*. Revista Ilustrada. Año IV. Núm. 150. Madrid, 17 de marzo de 1894.

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

*Crucificado de la Misericordia*, asimismo conocido como *Cristo de las Mieles*, del Cementerio de San Fernando de Sevilla.

Bajo tan singular escultura de bronce, nimbada de hermosas leyendas, reposan desde el 22 de abril de 1940 los restos mortales de su autor<sup>31</sup>. Para algunos, el triste final de Susillo es consecuencia del grave error cometido en la disposición de los pies del Crucificado. Para otros, el título del Santo Cristo de las Mieles se debe a que de su boca entreabierta, tras fabricar las abejas en su garganta un panal, brotaba abundante, dorada y dulce miel<sup>32</sup>.

En el referido año de 1895, Antonio Susillo decidió participar en la Exposición de Madrid con el *Cristo de las Mieles*, el grupo escultórico titulado *¡Crucificalo!*, donde un fariseo pide a Pilatos la crucifixión de Jesús; el bajorrelieve de *la Bacanal*, ejecutado con anterioridad; y un magnífico boceto, que modelaba en la Semana Santa de ese año. Sin embargo, el artista pensaba que el Crucificado de bronce no sería bien acogido por la crítica “por haberse permitido romper con la postura de pies aceptada para los Cristos, y por haber dado a esa expresión la del goce supremo y tranquilo de la muerte física”<sup>33</sup>.

Dicha escultura, punto culminante del realismo renovador del artista, con recurrencias inevitables a la imaginería barroca sevillana<sup>34</sup>, se fue resistiendo con el paso inexorable del tiempo. Por ello, en 1946, experimentó una cura de emergencia, a cargo de Ávila, según se reseñó en la propia cruz. No obstante, dicha intervención fue insuficiente. De ahí que, en 1984, tuviese que ser restaurada de nuevo a cargo de un equipo de especialistas, bajo la dirección técnica de Francisco Arquillo Torres<sup>35</sup>.

Retomando el hilo conductor de la biografía del artista, para evitar disgregaciones innecesarias, debemos puntualizar que, en 1895, realizado el *Cristo de las Mieles* y la estatua de *Elduayen*<sup>36</sup>, Antonio Susillo Fernández contrajo segundas nupcias con María Luisa Huelin y Sanz, joven malagueña, de distinguida familia. El nuevo matrimonio fijó su residencia, como era previsible, en la sevillanísima Alameda de Hércules nº 42. Obviamente, Susillo, ya en plena madurez, desearía encontrar junto a su segunda esposa el ansiado equilibrio emocional. La serenidad, la paz y el consuelo que siempre había encontrado en su madre. Pero la realidad fue otra muy distinta. Al parecer, no hubo entendimiento entre ellos. Quizás la causa fue la incompatibilidad

31. (A)rchivo del (C)ementerio de (S)an (F)ernando de (S)evilla: *Libro de sepulturas de 1ª y 2ª*. Certificación de enterramiento de D. Antonio Susillo Fernández. Sevilla 23 diciembre 1896. Nota marginal. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Antonio Susillo entre el último Romanticismo y el primer Realismo”. Op. cit., pp. 43-44.

32. INFANZÓN, Abel: “Historia y leyenda: El Cristo de las Mieles del Cementerio”, en diario *ABC*, Sábado 4-8-84, - p. 7.

33. J. de S.: “Exposición de Bellas Artes. Susillo”. Op. cit., pp. 4 y 5.

34. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *De la Ilustración a nuestros días*. Historia del Arte en Andalucía. Vol. VIII. Sevilla, 1991, p. 191.

35. ARQUILLO TORRES, Francisco: “El Cristo del Cementerio sigue siendo el de Las Mieles”, en diario *ABC*, Viernes, 30-11-84, p. 65.

36. J. de S.: “Exposición de Bellas Artes. Susillo”. Op. cit., p. 3.



de caracteres, ya que dificultades económicas no hubo. Las tensiones familiares y personales debieron aumentar, dada la compleja psicología del artista. Ante tal situación, víctima de su postrer depresión, se suicidó de un pistoletazo debajo de la barba, el 22 de diciembre de 1896.

Tan luctuosa noticia corrió como la pólvora por toda Sevilla. Las interpretaciones eran totalmente gratuitas y contradictorias. Sin demora, familiares y amigos intentaron enfriar aquella lamentable situación. Logran que en el Certificado de defunción, extendido el 23 de diciembre de 1896, se anotara que falleció a causa de una “Hemorragia cerebral”. Y se omite deliberadamente, como observamos en 1997, la verdadera causa, un disparo<sup>37</sup>.

El suicidio tuvo lugar cerca de San Jerónimo, en el Km. 125 de la línea férrea de Córdoba. Iba, como era habitual en él, todo vestido de negro, con sombrero del mismo color. Entre los objetos personales que halló el juez, Sr. Fernández Amaya, en los bolsillos del finado había dos tarjetas. Una estaba dirigida a su esposa, pidiéndole disculpas y justificando su comportamiento porque su profesión no era rentable. La otra, como no había testado, recoge su última voluntad: “Al Sr. Juez. —Me mato yo; mi mujer doña María Luisa Huelin es mi única heredera. —Antonio Susillo”<sup>38</sup>.

Ese mismo día, contra lo establecido canónicamente, su cadáver recibió cristiana sepultura en el enterramiento de 1ª clase nº 83 de la Calle Virgen María, del mencionado camposanto sevillano. Dada la mentalidad de la época, el capellán del Cementerio de San Fernando, con la debida autorización eclesiástica, tuvo que certificar, para encubrir o silenciar la condición de suicida, que Antonio Susillo Fernández “murió de Herida en el cerebro y hemorragias internas, en el empalme de Córdoba”<sup>39</sup>.

Antes del sepelio, su discípulo Viriato Rull obtuvo la mascarilla del difunto. Mascarilla de *rigor mortis* que guardó, durante toda su vida, como un auténtico tesoro, otro discípulo de este gran maestro de la estatuaria sevillana del siglo XIX, Antonio Castillo Lastrucci. Posteriormente, este escultor e imaginero la donó a su discípulo dilecto Antonio Illanes Rodríguez. Y, por fin, el propio Illanes se la regaló a su actual propietario, el conocido escritor y académico sevillano José María de Mena Calvo<sup>40</sup>. Es obvio que la mascarilla del rostro inerte de Susillo es, y será siempre, el más triste, impecadero y conmovedor testimonio de su trágico final.

37. R. C. S. *Sección 3ª*. Tomo 113/3 fol. 133vº. Certificado de defunción de D. Antonio Susillo Fernández. Sevilla, 23 diciembre 1896. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Antonio Susillo entre el último Romanticismo y el primer Realismo”. Op. cit., p. 43.

38. CASCALES MUÑOZ, José: *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla*. Op. cit., pp. 49-50.

39. A.C.S.F.S.: *Libro de sepulturas de 1ª y 2ª*. Certificación de enterramiento de D. Antonio Susillo Fernández. Sevilla 23 diciembre 1896. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Antonio Susillo entre el último Romanticismo y el primer Realismo”. Op. cit., pp. 43-44.

40. (A)rchivo (P)articulador de (F)rancisco (D)uque de (S)evilla: *Carpeta de facturas*. Documento de donación por el que Dª Isabel Salcedo, Vda. de Illanes, entrega a D. Francisco Luque un boceto de Susillo. Sevilla 6 de enero 1983. En el texto, además, hace constar que la mascarilla de ese gran maestro difunto se la regaló su esposo a D. José María de Mena.

Y nada más, concluiríamos aquí nuestras aportaciones sobre la apasionante biografía de Antonio Susillo, si con posterioridad a su muerte no se hubiese producido ningún evento digno de mención. Baste recordar que, muy poco antes de su fallecimiento, nuestro artista terminó de modelar en barro una gran escultura de Miguel de Mañara con un mendigo en brazos. Reproduce el modelo iconográfico, con ciertas variantes, que utilizó en la conocida serie de los doce personajes ilustres que exornan la citada fachada lateral del palacio de San Telmo, en Sevilla. Así lo confirma la fotografía que incluimos entre las ilustraciones gráficas del presente trabajo. En ella se retratan, junto al nuevo simulacro de tan legendario sevillano, el propio escultor con su segunda esposa María Luisa Huelin, (Lám. 1).

A principios de siglo, en 1902, una vez fundida la estatua en bronce, se colocó en el jardín frontero al Hospital de la Caridad. En el pedestal de mármol rojo, trazado por el arquitecto Manuel García Sánchez, consta la inscripción conmemorativa. “Al Venerable Don Miguel Mañara, Fundador de la Santa Caridad de Sevilla. La Hermandad le dedicó este monumento en memoria de sus muchas virtudes. El año de Nuestro Señor Jesucristo de MDCCCCII”. Este monumento público es, pues, la obra póstuma del autor que nos ocupa. Y proclama, al unísono, la santidad de Mañara y el infortunio del malogrado Susillo<sup>41</sup>.

A continuación, ampliaremos el catálogo de las obras conocidas de Antonio Susillo Fernández con varias piezas más, procedentes de distintos museos y colecciones particulares de Sevilla. En cada caso, tras facilitar al lector una ficha técnica donde se reseña el título, material, medidas, autoría y fecha de ejecución de cada una de ellas, se acomete, como es preceptivo, el análisis morfológico, compositivo, técnico e iconográfico pertinente.

Por último, debemos puntualizar que en la catalogación de las diferentes esculturas del presente trabajo hemos seguido un orden estrictamente cronológico. Por consiguiente, al principio se incluyen las obras que están debidamente fechadas. Después, se insertan las que no lo están. Sin embargo, al carecer de datación, las ordenamos, si es posible, en función de su propia temática. Es decir, conforme aquellos pasajes históricos o literarios tuvieron lugar en el tiempo.

## ALEGORÍA DE LA MUERTE.

Relieve en barro cocido sin policromar.

Mide: alto, 0,56; ancho, 0,28 m.

Obra de Antonio Susillo Fernández.

Año 1863.

Colección particular Ibarra Hidalgo. Sevilla (Lám. 2).

41. MENA, José María de: *Sevilla, estatuas y jardines*. Sevilla, 1993, p. 70.

La Muerte, representada por un esqueleto animado, se cubre con un amplio manto o mortaja. Tan espeluznante figura, como rasgo de su propia ceguedad, muestra el rostro completamente velado por un paño. Su encorvada pose la relaciona con el elemento tierra. Y, sobre su regazo, unas rosas marchitas simbolizan la descomposición y final de un periodo<sup>42</sup>. Sin embargo, en el arcano todo es ambivalente, ya que si la vida —como creyeron Heraclio, los medievales y confirma la ciencia moderna— está íntimamente ligada a la muerte, asimismo la muerte es el inicio de la vida, no sólo de la espiritual, sino también de la resurrección material<sup>43</sup>. En este sentido, el Cristianismo consagra que la muerte es el nacimiento de la vida eterna. Razón por la que los primeros cristianos celebraban el óbito de sus mártires con el nombre de *Dies Natalis*, según prueban las inscripciones de las catacumbas<sup>44</sup>.

En esta escena se contraponen, con logrado efectismo, la desagradable visión de un esqueleto a la de un bello desnudo femenino. La joven, transportada por dos ángeles, asciende al cielo. El tema de la muerte en plena juventud es recurrente desde el Renacimiento en el arte occidental. Hans Paldung Grien, pintor y artista gráfico alemán (1484-1545), contemporáneo de Grünewald, Holbein y Granach, ya cultivó el tema de *La muerte y la doncella* en varias alegorías eróticas<sup>45</sup>. En efecto, este relieve de Antonio Susillo, conectado con la carga simbolista vigente en el arte europeo a fines del siglo XIX, así lo confirma.

El desnudo femenino, por una parte, es signo del despojo total que conlleva la muerte; y, por otro, según los neoplatónicos, su belleza física alude a la belleza moral del personaje<sup>46</sup>. Se trata, pues, de la interpretación de la desnudez como *nuditatis virtualis*, como personificación de la suprema virtud, de la pureza e inmortalidad del alma. Por consiguiente, el alma, arquetipo de lo femenino, en su tránsito, es transportada por dos ángeles volanderos. Estas figuras celestes, como servidoras de Dios, adoptan formas andróginas, gráciles y etéreas. Aparecen entre vaporosas nubes, símbolo de la divinidad invisible<sup>47</sup>.

Desde la tierra brotan rosas, lirios y espigas de trigo. Estas plantas y flores, simbólicas por antonomasia, hacen especial hincapié en la pureza del amor triunfante<sup>48</sup>. Su marcado ritmo ascendente la hacen llegar hasta los mismos ángeles, evocando, así, la alegría del cielo ante la nueva y definitiva vida de los justos e inocentes<sup>49</sup>. De esta forma, casi inadvertidamente, se cierra el complejo trasfondo de la alegoría que analizamos. Y podríamos concluir haciendo constar tan sólo que este relieve está firmado y fechado, en el ángulo superior derecho, por el propio autor: "A. Susillo. París 83". Sin embargo, la obra, impregnada del simbolismo de la época, es fruto

42. MORALES Y MARÍN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1986, p. 229.

43. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1985, p. 312.

44. REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Madrid, 1990, pp. 263-264.

45. CHILVERS, Ian: *Diccionario de arte*. Madrid, 1995, p. 75.

46. REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 121.

47. FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte español*. Buenos Aires, 1956, p. 49.

48. *Ibidem*, p. 36.

49. *Ibidem*, p. 42.

de la herencia romántica, obsesionada por la muerte, los cementerios y panteones arruinados; y de la aportación parnasiana, que aspira al arte por el arte.

La exacta descripción del asunto—clásica, clara y refinada—favorece la apetecida expresividad, la sugerencia metafísica y la conclusión triunfal del conjunto. Tan afortunada síntesis se aviene muy bien con las intenciones estéticas del Parnasianismo. Este movimiento, nacido en Francia durante el segundo tercio del siglo XIX, influyó en la concepción artística y vital de las postrimerías del Ochocientos. La belleza formal y la depurada técnica narrativa intentan alcanzar, por encima de la idea y la materia, una perfecta y rotunda sonoridad escultórica<sup>50</sup>.

### LA DEFENSA DEL PARQUE.

Modelo en yeso de dicho relieve, patinado en bronce.

Mide: alto, 1,62 m.; ancho, 0,91 m.

Obra de Antonio Susillo Fernández.

Año 1888.

Delegación de Defensa, Antigua Fábrica de Artillería. Sevilla (Lám. 3)

Susillo, como es sabido, colaboró decididamente en la Sevilla romántica, difundiendo el nuevo lenguaje de los grandes monumentos públicos y de la estatuaría civil. El Romanticismo español, para exaltar los valores patrios, embellece las ciudades con monumentos al *Dos de Mayo* o a los personajes principales de la población. Nuestra ciudad se incorporó tarde a esta moda nacional. Baste recordar que hasta 1864 no se erigió el primer monumento, dedicado a Murillo, delante del Museo de Bellas Artes. La estatua, dado el letargo de la escultura sevillana del momento, se la encargan al artista madrileño Sabino de Medina. Y, además, su fundición en bronce se ejecutó en París, en 1861<sup>51</sup>.

Sin embargo, otra muy distinta era la situación en 1885, cuando el Ayuntamiento hispalense encargó a Antonio Susillo, dado su reconocido prestigio profesional, la ejecución del monumento a D. Luis Daoiz, capitán de Artillería. Este héroe de la Guerra de la Independencia, nacido en Sevilla en 1767, fue el promotor del levantamiento madrileño contra las tropas de Napoleón. El 2 de mayo de 1808, desatendiendo las órdenes del Capitán General de Madrid, abrió las puertas del Parque de Montealeón, repartiendo las armas entre los amotinados; sacó los cañones a la calle y luchó, hasta la muerte, contra el ejército del general Murat<sup>52</sup>. Este es el tema que inmortaliza Susillo en la obra que nos ocupa.

50. PEDRAZA, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ: *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo. Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona, 1986, pp. 37-39.

51. MÉNA, José María de: *Sevilla, estatuas y jardines*. Op. cit., pp. 19-22.

52. GÓMEZ IMAZ Manuel: *Apuntes biográficos del capitán de artillería D. Luis Daoiz*. Sevilla, 1889, pp. 32-36.

Tan destacado capítulo de la Historia de España requería una especial recordación en Sevilla. En 1852, el Ayuntamiento, para perpetuar la memoria de tan laureado militar, colocó una lápida en la fachada de su casa natal, calle del Horno nº 70<sup>53</sup>. Más tarde, en 1883, la Corporación municipal acuerda erigirle un monumento público. Para ello, Alfonso XII, a petición del propio Cabildo secular, autorizó en 1884 la fundición del mismo en la Real Fábrica de cañones de Sevilla. En principio, con objeto de abaratar los costes, decidieron adaptar y reutilizar el modelo de estatua y cajero que se empleó en la de Trubia para fundir la del monumento a Velarde. Sin embargo, su deterioro era tal, que el escultor Elías Martín, autor de aquella obra, desestimó el proyecto y se ofreció para realizar otro nuevo<sup>54</sup>.

Afortunadamente, ante tal situación, el Ayuntamiento recurre a Susillo, escultor de moda en la Sevilla de 1865. Al año siguiente, el 7 de agosto de 1866, como dicho artista estaba pensionado en Roma por el Gobierno Español, remitió desde la capital de Italia el ansiado proyecto del monumento a Daoiz. Conforme a lo acordado, envió, en pequeño formato, la estatua del personaje y dos relieves biográficos del mismo. Sobre el particular, Antonio Susillo comenta que antes de abordar el encargo se había documentado históricamente sobre los hechos. Y apunta que representa a Daoiz, al referirse al relieve que analizamos, en “el momento supremo de la lucha, abrazado al cañón, defendiéndose con un pedazo de sable y rodeado por todas partes de bayonetas enemigas. En el boceto del relieve no he puesto las bayonetas ni el trozo de sable, sólo la empuñadura, porque de seguro se hubieran roto en el camino, y creo demasiado serias las personas que han de juzgarlo para que necesite esos detalles”<sup>55</sup>.

Una vez en Sevilla, el referido proyecto de Susillo se sometió al dictamen de la Real Academia de Bellas Artes de esta ciudad. Dicha institución, con fecha 29 de noviembre de 1886, lo aprobó haciendo ciertas objeciones: 1º) Que la cabeza de Daoiz quedase más levantada, para captar mejor su valerosa expresión. 2º) Que el pliego de papel, con la orden del día, se represente con la mayor claridad posible. 3º) Que el pedestal del monumento se ajuste al estilo de la segunda restauración arquitectónica, imperante en la España de aquella época. 4º) Que se omita la bandera y el proyectil que hay en él. 5º) Y que se corrija, en el relieve de la derecha, la pierna de la figura que sobresale, formando un ángulo muy agudo<sup>56</sup>.

De inmediato, Antonio Susillo comenzó su ardua tarea. Modeló la estatua de Daoiz, basada en auténticos retratos del personaje, a tamaño doble del natural. La terminó el 6 de octubre de 1887, cobrando por su trabajo 10.000 pts. Acto seguido, el 20 de agosto de 1888, el escultor concluyó el relieve del pedestal, que narra, con el mayor verismo posible, la defensa del Parque de Artillería en Madrid<sup>57</sup>, obra que

53. MENA, José María de: *Sevilla, estatuas y jardines*. Op. cit., p. 32.

54. GÓMEZ ÍMAZ, Manuel: *Apuntes biográficos del capitán de artillería D. Luis Daoiz*. Op. cit., pp. 39-43.

55. *Ibidem*, pp. 44-45.

56. *Ibid.*, p. 46.

57. *Ibid.*, p. 47. En la Antigua Fábrica de Artillería de Sevilla, hoy Delegación de Defensa, se exponen, además de los modelos en yeso de los dos relieves del monumento a Daoiz en nuestra ciudad, otros cuatro

catalogamos en el presente trabajo. Los soldados españoles y el paisanaje, rivalizando en heroísmo, intentan rechazar la ofensiva del general La-Grange. Las tropas francesas, muy superior en número y equipamiento, les rodean y acosan. Muerto el heroico Velarde y el valeroso Ruiz fuera de combate, el capitán Daoiz, junto a un cañón ante la puerta del Parque, gravemente herido, resiste hasta el fin. El virtuosismo técnico de Susillo refuerza el acierto de la composición, las exquisiteces del modelado y la claridad expositiva de los hechos. Y, gracias a ello, detectamos que la principal característica del relieve, que combina efectos románticos y realistas, reside en su anecdótica, narrativa y pormenorizada interpretación, rayana en lo pictórico.

### LA MUERTE DE DAOIZ.

Modelo en yeso de dicho relieve, patinado en bronce.

Mide alto, 1,62 m.; ancho, 0,91 m.

Obra de Antonio Susillo Fernández.

Año 1888.

Delegación de Defensa, Antigua Fábrica de Artillería. Sevilla (Lám. 4)

Esta pieza, compañera de la anterior, evoca el fallecimiento de Daoiz. Una y otra, fundidas en bronce, se exhiben desde 1889 en el pedestal del monumento público que se le erigió a este héroe del Dos Mayo, en su ciudad natal. De tan lúgubre escena existen varias réplicas en bronce, a formato (13 cms. X 7,6 cms.), en distintas colecciones particulares sevillanas. Hasta el momento, hemos descubierto dos. Por el borde superior de ambas corre la siguiente inscripción: "Fábrica de Artillería de Sevilla"; y por el interior, la leyenda: "Muerte de Daoiz". La primera, signada al dorso con el número 26, es propiedad de D. Francisco Luque Cabrera. La segunda pertenece a D. José Luis Rodríguez Márquez. Quizás se trate de dos ejemplares, de una serie, que reproduce el reducido relieve del mismo tema, que para su aprobación, junto con el proyecto general del monumento, remitió Susillo desde Roma en 1886.

Con tal motivo, Antonio Susillo dirigió al Alcalde de Sevilla una carta, fechada en Roma a 7 de agosto de 1886, notificándole el envío del proyecto general del monumento. Y, al mismo tiempo, le describe la estatua del capitán Daoiz y el relieve de la defensa del Parque de Artillería con toda minucia. Por el contrario, resulta muy parco al reseñar la escena que corresponde a la muerte del heroico sevillano "el otro relieve representa los últimos momentos"<sup>58</sup>.

Según apuntamos líneas atrás, el 6 de octubre de 1887, Susillo ultimó la gran escultura de D. Luis Daoiz. Tan arrogante militar, impecablemente uniformado, adopta

(1,40x1,30m.), también patinados en bronce, del monumento en Ceuta a los soldados españoles muertos en la Guerra de África, 1859-1860. De los dos que representan escenas bélicas, uno está firmado por "A. Susillo". Los otros dos recogen sendas inscripciones.

58. GÓMEZ ÍMAZ, Manuel: *Apunte biográficos del capitán de artillería D. Luis Daoiz*. Op. cit., p. 45.

una actitud digna y resuelta, arrugando con la diestra la orden del día y apoyando la otra mano en el sable. Según anota el propio autor, plasma “el momento en que el español vence al ordenancista”<sup>59</sup>. Al año siguiente, el 20 de agosto de 1888, concluyó, como se sabe, el relieve de la defensa del Parque. Poco después, el 6 de octubre de dicho año, ultimó el relieve de la muerte de Daoiz, que historiamos en estas líneas. Y, el 10 de enero de 1889, se decidió abonar al escultor 5.500 pts., importe de los dos relieves citados, “por ser obra de mucho mérito”<sup>60</sup>.

Sabido es que, para sofocar la rebelión del Parque de Artillería, Murat envió 2.000 hombres, al mando del general La-Grange. Llegan, por la calle Ancha de San Bernardo, hasta los mismos cañones de los insurrectos. Los cercan y hostigan. La lucha es encarnizada y cruenta. Sin embargo, el capitán Daoiz, gravemente herido, resiste hasta la inmolación. Murió cuando intentaba agredir con el sable al mismísimo La-Grange. El general francés no se conformó con parar el golpe de su adversario, sino que permitió que sus oficiales y soldados le acribillaran a bayonetazos.

Por fortuna, su cuerpo no fue profanado como el de Velarde. De inmediato, le trasladaron a su casa, sita en la calle de la Ternera nº 12, donde falleció ante la admiración y el respeto de todos los presentes. Según su partida de defunción, recibió la Santa Unción y fue enterrado “de secreto”, en la iglesia parroquial de San Martín<sup>61</sup>. Tan luctuoso trance ha sido también perpetuado de forma magistral por Antonio Susillo. La magia creadora, la fibra poética y la vena realista del autor logran cotas insospechadas en la recreación ambiental de los hechos.

La muerte de Daoiz es una escena de desolación, estupor y rabia contenida. En el relieve que nos ocupa, la disposición de la solería y techumbre refuerzan la perspectiva en profundidad. Al fondo de la estancia, a la derecha, una puerta cerrada recuerda que ya no hay posibilidad de retorno. Y en el extremo opuesto, a la izquierda, un óculo, prácticamente velado por una cortina, arroja una tenue y dulce penumbra que produce la apetecida sacralización del espacio interior.

Sobre la cama, provista de amplias sábanas y almohadones, yace el cadáver de D. Luis Daoiz, que aún viste el uniforme de capitán de Artillería. Su plácido rostro, que denuncia el instante preciso de la defunción, refleja la satisfacción del deber cumplido. Placidez que subraya el brazo derecho al desplomarse por el lateral del lecho mortuorio. En la atmósfera densa y apesadumbrada de la habitación aún resuena su último aliento de perseverancia en la lealtad española.

Mujeres llorosas y consternados militares le rodean. Todos ellos, en actitudes contrapuestas y equilibradas, configuran el coro de la tragedia. Los hombres susurran entre sí la proeza, osadía y heroicidad del fallecido. Y, en primer plano, una hermosa joven, ataviada al gusto de la época, aparece sentada, con extrema delicadeza, en una *jamuga*. Oculta su rostro entre las manos. Es, *per se*, una refinada imagen del dolor.

---

59. *Ibidem*.

60. *Ibid.*, p. 48.

61. *Ibid.*, p. 69.

## EL LAZARILLO DE TORMES.

Escultura en barro cocido sin policromar.

Mide 0,86m. de alto.

Obra de Antonio Susillo Fernández.

Último cuarto del siglo XIX.

Colección particular de Ibarra Hidalgo. Sevilla (Lám. 5).

La obra, al parecer un boceto, responde al literaturalismo propio del autor. En esta ocasión se inspira en la famosa novela del *Lazarillo de Tormes*. La escena, por consiguiente, cuenta la forma de vida ruin, aprovechada y carente de honradez de un pícaro de nuestro Siglo de Oro. En este grupo escultórico se efigia, pues, al ciego y a su joven acompañante. El anciano, sedente, viste jubón sencillo, calzas enteras y ajustadas a las piernas y botas-borceguíes<sup>62</sup>. Del cinto pende, por la diestra, una bolsa o limosnera. Está destocado y cruza los pies para sostener un largo palo o cayado que, terciado entre las piernas, se apoya sobre el hombro derecho. Y, mientras tanto, con sus manos, sostiene fuertemente un jarro de vino.

A su izquierda, se acomoda el Lazarillo que cubre su desnudez con un mero calzón. De esta forma, el artista se recrea en el estudio anatómico del torso juvenil. Este adolescente, que servía de guía al astuto y miserable invidente, está sorbiéndole el vino del recipiente con una larga paja, hoy desaparecida. Como elementos anecdóticos, que ambientan la cumplida narración del pasaje elegido, hay en el suelo una cepa y un cántaro. Finalmente, en el pedestal, que es circular, se reseña el título y la autoría de la obra que describimos: "EL LAZARILLO DE TORMES. A. Susillo". En la actualidad, esta pieza se expone, junto a la caja de la escalera, en el patio de la Hacienda de Santa Eufemia, en Tomares (Sevilla).

A tenor de cuanto expuesto queda líneas atrás, Antonio Susillo Fernández plasma, por tanto, con el mayor verismo posible el siguiente texto: "Usaba poner cabe sí un jarrillo de vino, cuando comíamos, y yo muy presto le asía y daba un par de besos callados y tornábale a su lugar. Más duróme poco, que en los tragos conocía la falta y, por reservar su vino a salvo, nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido. Mas no había piedra imán que así trajese a sí como yo con una paja larga de centeno que para aquel menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino lo dejaba a buenas noches. Mas, como fuese el traidor tan astuto, pienso que me sintió, y dende en adelante mudó proposito y asentaba su jarro entre las piernas y atapábale con la mano, y ansí bebía seguro"<sup>63</sup>.

Y ponemos punto final a este comentario, haciendo nuestras las observaciones que María Elena Gómez Moreno hizo, en su *Breve Historia de la Escultura Española*,

62. BERNIS, Carmen: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, 1962, pp. 15-17. LAVER, James: *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, 1990, pp. 83, 92-93.

63. *Lazarillo de Tormes*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1992, pp. 30-31.



al tratar sobre varias obras de Susillo. En el *Lazarillo de Tormes*, *El Campanario* y *Consulta a la hechicera* se detecta el mismo espíritu literario, acorde con los cuadros costumbristas a lo Fernán Caballero y el Curioso Parlante. Hace especial hincapié en que su plástica, propia de un gran barrista, no resiste el influjo de lo rodiniano. Y, por consiguiente, lo define como un naturalista dentro de la tendencia del modernismo<sup>64</sup>.

## EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS GRANADINOS.

Boceto de un relieve en barro cocido.

Mide: alto, 0,30; ancho, 0,82m.

Obra de Antonio Susillo Fernández.

Último cuarto del siglo XIX.

Colección particular de Ibarra Hidalgo. Sevilla (Lám. 6).

En el reinado de Felipe II, las relaciones entre la mayoría cristiana y la minoría morisca se deterioran. A partir de 1550, se acentúa la hegemonía turca en el Mediterráneo. En Castilla, ante tal situación, se sospecha que los moriscos podían ser quintacolumnistas del sultán de Constantinopla y de los protestantes. Y se teme, incluso, un levantamiento general contra la Corona. La intervención del Santo Oficio, por consiguiente, no se hizo esperar. En 1559, los inquisidores de Aragón ordenan el desarme de la población morisca de aquel reino. En 1563, los de Valencia hicieron otro tanto. Y en 1556, la Junta de Madrid obliga a los moriscos a abandonar sus costumbres. Se insiste, pues, en la represión cultura de aquella minoría. En Granada la situación se hizo insostenible. Por ello, en la Navidad de 1568, estalló una sangrienta rebelión, de marcado carácter social.

El levantamiento se inició en la zona montañosa de las Alpujarras y descendió hacia el llano. Los amotinados eran, por lo general, moriscos libres. Los líderes, miembros de familias acomodadas, gozaban de gran prestigio social entre los naturales. Los campesinos moriscos, que sufrían la crisis de la seda, se sumaron a la lucha. De esta suerte, se movilizaron más de 30.000 moriscos, extraordinariamente motivados. En definitiva, la desesperación colectiva ante la pérdida de la entidad individual y social fue la razón última de esta sedición. En febrero de 1570, D. Juan de Austria, hermanastro del rey, puso fin a la cruenta guerra de Granada, ante el fracaso de la solidaridad islámica. De inmediato, en noviembre del referido año, los vencidos fueron expulsados de la ciudad. Los moriscos granadinos fueron redistribuidos por tierras del interior de Castilla y Andalucía<sup>65</sup>.

64. GÓMEZ MORENO, María Elena: *Breve Historia de la Escultura Española*. Madrid, 1951, pp. 205-206.

65. CONTRERAS, Jaime: "Los austrias mayores", en *La España Moderna siglos XVI-XVII. Manual de Historia de España*. Tomo 3. Madrid, 1991, pp. 566-576.

Precisamente, en la obra que catalogamos, se plasma una estampa de la expulsión de los moriscos de Granada. En la escena, de marcado desarrollo horizontal, avanza una caballería de izquierda a derecha, mezclándose con algunos peones. Hay también mulas cargadas con fardos. Los personajes, vestidos a la usanza morisca, muestran los consabidos turbantes. La composición general se dispone en cuatro planos. En los tres primeros se esbozan figuras humanas, a pie o a caballo, y ciertas referencias paisajísticas: piedras, chumberas, arbustos, etc. En el cuarto plano se vislumbra una arboleda; y, a la izquierda, entre lomas, una ciudad de la que parte la comitiva. Todo el conjunto, de marcado dinamismo y gran soltura de modelado, está simplemente esbozado. El autor encaja formas y volúmenes, pormenorizando algo el movimiento de la cabalgadura. Entre los árboles del fondo, pelados por el rigor de un anticipado invierno, asoman jinetes a caballo, reforzando la perspectiva en profundidad mediante líneas diagonales que buscan el punto de fuga hacia la derecha.

Este relieve conserva, en el ángulo superior derecho, un fragmento de la firma de Antonio Susillo. Actualmente, tras un desafortunado retoque, sólo se intuye la A mayúscula del nombre propio del escultor y el trazo de su rúbrica. La temática de este boceto, tan del gusto romántico, aparece en otra pieza del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. En esta ocasión, el mismo autor la firma y titula: "Expulsión de los Moriscos". Se trata de otra terracota (381 x 569 x 101 mm.), modelada a mano y a espátula, con numerosas figuras, una a pie y otras a caballo en actitud itinerante. En ambas, el éxodo es tan penoso, que cobran especial vigencia las palabras de D. Juan de Austria: "Sólo diré que no sé si puede retratar la miseria humana más al natural que ver salir tanto número de gente con tanta confusión y lloros de mugeres y niños tan cargados de impedimentos y embaraços y para representarse la lástima mayor assí como los que an ydo estos días havían llevado buen tiempo assí a los que partieron ayer al salir de la ciudad les tomo una agua tan rezia que apenas se podían menear y a la verdad si estos an pecado lo van pagando..."<sup>66</sup>.

## EL FRAILE Y EL TAMBORILERO.

Relieve en barro cocido

Mide: Alto, 0,36; ancho, 0,62 m.

Obra de Antonio Susillo Fernández.

Último tercio del siglo XIX.

Colección particular Ibarra Hidalgo. Sevilla (Lám. 7)

66. VINCENT, Bernard: *Andalucía en la Edad Moderna: Economía y Sociedad*. Granada, 1985, pp. 229-230.

Esta obra es un ejemplo más del virtuosismo técnico y de la formación cultural del autor. En una encrucijada del camino se encuentran un tamborilero y dos frailes. En la escena, los elementos paisajísticos y anecdóticos contribuyen decididamente a la narración plástica de los hechos. Los personajes comentan entre ellos sobre la mayor o menor fortuna que han obtenido en su trabajo. La composición, bastante clara, facilita, al primer golpe de vista, la trama del asunto tratado. La figura central es el tamborilero que cabalga orgulloso sobre un burro con rico atalaje. Detrás, caminan a pie dos frailes, con aspecto cansino. El primero, para hablar con su interlocutor, se ha destacado. En cambio, el otro religioso se protege la cabeza con un gran sombrero. Las chumberas, arbustos y árboles, estratégicamente distribuidos, refuerzan la tercera dimensión. Y, por el extremo opuesto, a la izquierda, se vislumbra, integrado en el paisaje, un pueblo. En el total resultante contrastan la minucia y pormenorización de los protagonistas con el toque impresionista del fondo.

Este relieve, levemente patinado, nos facilita el título y la autoría. En efecto, por el borde inferior del mismo corre la siguiente leyenda: "EL FRAILE Y EL TAMBORILERO". Y por el superior se lee: "A. Susillo. Sevilla". Por fortuna, en el marco, de madera en su color, se hace constar de nuevo la autoría de la obra y el respaldo literario que justifica su temática. Hay una inscripción de caracteres góticos, en tintas negra y roja, que reza así: "El fraile y el tamborilero. Pues tamborilero y padre predicador ¿es lo mismo? Aprendera buen oficio y no se quejara de ello (...) que no somos todos unos, frailes y tamborileros. Dn. P. Calderón de la Barca".

Estamos, por consiguiente, ante otro ejemplar propio del literaturalismo del autor. En esta ocasión, se trata del cuento del tamborilero y el fraile que Calderón incluye en su comedia titulada *De una causa dos efectos*, escrita hacia 1631-32<sup>67</sup>. En ella se plantea un problema de sanción de conducta. Dos príncipes mantuanos se disputan el amor de la infanta Diana. Carlos, discreto e inteligente, es quien merece ser recompensado. Sin embargo, Fadrique, necio y engañoso, usurpa la personalidad de su hermano Carlos. Al principio, ante tal equívoco, Diana se interesa por Fadrique, quien por su necedad sólo merecía el olvido. Por fin, tras descubrir al impostor, la infanta opta por Carlos, que influido por su apasionado amor, se había vuelto necio y loco. Por el contrario, Fadrique, arrepentido de su necedad, aprende a ser cuerdo y discreto. Para Calderón enamorarse es, pues, una debilidad. Entre los personajes de la ficción, Diana queda muy malparada, ya que siempre se enamora del necio. Y el castigo a la demencia de Carlos es, sencillamente, el matrimonio. En definitiva, el amor es una burla a la inteligencia, es la moraleja de la comedia.

---

67. Dicha obra se publicó en el vol. XXXVII de las Comedias escogidas, en 1671, con el título de *Amor hace discretos*.

Es obvio que el pesimismo del insigne dramaturgo causó un profundo impacto en Susillo. El escultor, ante el dilema, debió sentirse aludido. Quizás por ello, decidió recrear plásticamente la fábula del Fraile y el Tamborilero. De esta forma, con la sutileza que le caracteriza, modeló en barro la historieta versificada con que Pernía, el truhán, ilustra al infortunado Carlos, que deseaba ser como él. Entre tanto, el escultor reviviría con intensidad los famosos versos de Calderón que estimularon su fantasía creadora:

PERNIA.- ¿No había más que serlo?  
 De una fiesta a su lugar  
 volvía un tamborilero,  
 y un fraile también volvía  
 de la fiesta a su convento.  
 El tamborilero iba  
 en un burro caballero,  
 y el fraile a pie. Preguntóle  
 el padre: -¿De dónde bueno?  
 -De tañer (dijo) esta flauta  
 y este tamboril. -Por eso,  
 (le preguntó), -¿qué le han dado?  
 El respondió: -Poco, cierto.  
 Cincuenta reales, comido  
 y bebido, que no es menos,  
 llevado y traído, sin otros  
 regalillos que aquí tengo.  
 -¿Eso es poco? (dijo el padre)  
 Pues yo de predicar vengo,  
 y ni aún de comer me han dado,  
 y como ve, a pie me vuelvo.  
 El tamborilero entonces  
 dijo enojado y soberbio:  
 -Pues tamborilero y padre  
 predicador ¿es lo mismo?  
 aprendiera buen oficio,  
 y no se quejara deso.  
 La aplicación está fácil.  
 Si queráis, señor, veros  
 con Diana a todas horas,  
 hubierais para ese pleito  
 aprendido buen oficio,

pues veis en el que yo tengo,  
que no somos todos unos  
frailes y tamborileros”<sup>68</sup>.

Afortunadamente, tan interesante pieza ha llegado hasta nosotros en buen estado de conservación. Sabemos que su antigua propietaria, D<sup>a</sup> María González-Abreu, la vendió en Sevilla, el día 7 de febrero de 1930, a las Srtas. D<sup>a</sup> Reyes y D<sup>a</sup> Inés de León y Armero por 2.500 pts.<sup>69</sup> En la actualidad, como ya indicamos al principio, este relieve titulado *El Fraile y el Tamborilero*, firmado por Susillo, forma parte de la colección artística de D. Eduardo Ibarra Hidalgo.

### ANATOMÍA DEL CORAZÓN.

Escultura en barro cocido sin policromar.

Mide 0,50 m. de alto.

Obra de Antonio Susillo Fernández.

Último cuarto del siglo XIX.

Colección particular de D. Francisco Luque. Sevilla (Lám. 8).

Esta intrincada alegoría conserva aún, en el basamento circular de la composición, un sugestivo título: *Anatomía del Corazón*. Precisamente, de un corazón abierto brotan, en ritmo espiral ascendente, ocho figuras simbólicas entrelazadas de forma coherente. Son imágenes que ahondan en la vida interior de las personas, en sus desordenados sentimientos y en su engañosa escala de valores. Una vez más, el estado anímico del artista se deja sentir en su quehacer plástico. Esta obra hace especial hincapié en que es en el corazón donde se encuentra el principio del mal, ya que el hombre se arriesga siempre a seguir su malvado dictamen<sup>70</sup>. En esta ocasión, recurre a una fundamentación evangélica: “Porque del corazón es de donde salen los malos pensamientos, los homicidios, adulterios, fornicaciones, hurtos; falsos testimonios y blasfemias” (Mt, 15, 19). De ahí, el marcado tinte moralizante y aleccionador del conjunto.

Sobre un capitel, símbolo del orden establecido, se sitúan las Tablas de la Ley y dos libros, el Antiguo y el Nuevo Testamento. Sin embargo, la heterodoxia imperante obvia intencionadamente el sugerido camino de perfección. Por eso, aparecen, en primer lugar, la Avaricia y la Lujuria. Según la Iglesia medieval, eran los más graves

68. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. De una causa dos efectos, en *Obras Completas*. Tomo II Comedias. Madrid, 1956, pp. 477-478.

69. (A)rchivo (P)articular de (E)duardo (I)barra. (S)evilla: Recibo de compra-venta del bajorrelieve titulado “El Fraile y el Tamborilero”, fechado y firmado en Sevilla a 7 de febrero de 1930 por María G-Abreu.

70. CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1966, p. 342.

pecados capitales. Se creía que la primera era más propia del hombre y la segunda, de la mujer. La Avaricia, interpretada como una figura demoníaca, carga con bolsas o sacos que aluden a la fortuna del avaro<sup>71</sup>. La Lujuria o lascivia está efigiada como una Venus. Tan hermosa joven, totalmente desnuda y maniatada, refleja, en su insinuante mirada, una gran avidez sexual<sup>72</sup>.

Acto seguido, otro siniestro personaje arrastra el cuerpo de su víctima. Este desnudo masculino, por su laxitud cadavérica, se desploma pesadamente en el suelo. Estamos, pues, ante un clásico simulacro de Homicidio. Íntimamente relacionada con el tema precedente, asoma la Muerte. Se representa, al gusto del siglo XV, como una momia o esqueleto con su correspondiente mortaja. Su faz tapada es signo de su consabida ceguedad. Empuña, como atributo propio, una guadaña rota, que indica su carácter igualatorio e indiscriminatorio, así como su tajante e irresistible intervención. Las vidas son segadas, sin remisión<sup>73</sup>. Abunda sobre el sentido fatuo de la vida, la inclusión de la Vanidad. Se trata, por consiguiente, de uno de los vicios secundarios, cuya figura lee en un rollo o filacteria. La inscripción latina reza así: *Omnia Vanitas*<sup>74</sup>.

A todo ello se suma el Ángel Exterminador, que ostenta, como insignias bélicas, un tambor y varias banderas (Apoc 12, 7). Según la tradición cristiana, los demonios son los ángeles rebeldes. Ellos son la personificación del Mal: preferentemente, del mal moral que acecha al corazón humano<sup>75</sup>. Y, por fin, tan abigarrada composición culmina con otra figura varonil, atada de pies y manos, cuyos violentos escorzos manifiestan la lucha interior y la esclavitud del individuo poseído por los vicios, miserias y pecados.

El artista, tras un exhaustivo análisis y minucioso examen de la condición humana, nos previene contra la perversión del corazón que nace de la carne y de la sangre<sup>76</sup>. Esta alegoría moral, impregnada del sentir romántico y simbólico de las postrimerías del siglo XIX, está concebida para la liberación de la Humanidad. Nos ilustra sobre el mal y sus funestas e irreversibles consecuencias. Pues, según Jaime Balmes, “se dice a voces que el corazón no engaña; ¡lamentable error! ¿Qué es nuestra vida sino un tejido de ilusiones con que el corazón nos engaña? Si alguna vez acertamos, entregándonos ciegamente a lo que nos inspira, ¡cuántas y cuántas nos hace extraviar!”<sup>77</sup>

Documentalmente nos consta que esta obra de Antonio Susillo Fernández, titulada *Anatomía del Corazón*, perteneció durante muchos años a su discípulo Antonio Castillo Lastrucci. Este último escultor e imaginero se la regaló, junto con la mascarilla de

71. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987, p. 53.

72. *Ibidem*, p. 201. MORALES Y MARÍN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 211. REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 233.

73. REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Op. cit., pp. 173-174.

74. HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 309

75. REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 119.

76. CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*. Op. cit., p. 342.

77. BALMES, Jaime: *El Criterio*. Madrid, 1957, p. 50.

*rigor mortis* del maestro, a Antonio Illanes. Posteriormente, como se sabe, Illanes entregó la citada mascarilla a D. José María de Mena. Y finalmente, el 6 de enero de 1983, su viuda, D<sup>a</sup> Isabel Salcedo donó dicha alegoría a D. Francisco Luque Cabrera. En el documento de cesión se hace constar textualmente: “deseo que este boceto lo tengas tu muchos años en tu poder, querido amigo, como las esculturas que posees de mi difunto esposo”<sup>78</sup>.

---

78. A.P.F.L. S.: *Carpeta de facturas*. Documento de donación por el que D<sup>a</sup> Isabel Salcedo, Vda. de Illanes, entrega a D. Francisco Luque un boceto de Susillo. Sevilla, 6 de enero 1983.



Lám. 1.- Escultura de D. Miguel de Mañara. Antonio Susillo y Maria Luisa Huelin, su segunda esposa.





Lám. 2.- Alegoría de la Muerte.



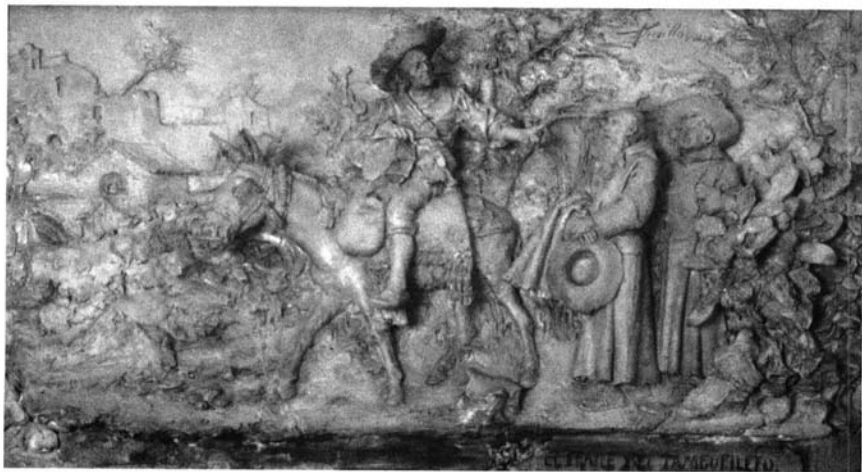
Lám. 3.- La Defensa del Parque de Artillería.



Lám. 4.- La muerte de Daoiz.



Lám. 5.- El Lazarillo de Tormes.



Lám. 6.- El Fraile y el Tamborilero.



Lám. 7- Anatomía del Corazón.