

# CUATRO NUEVAS OBRAS DEL ESCULTOR ANTONIO SUSILLO

## FOUR NEW WORKS OF SCULPTOR ANTONIO SUSILLO

POR JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ Y  
JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ  
Universidad de Sevilla, España

En el presente artículo ofrecemos nuevas aportaciones a la obra de Antonio Susillo, máximo exponente de la escultura sevillana del último cuarto del siglo XIX. Su ingente e innovador catálogo se ve aumentado con cuatro piezas inéditas conservadas en colecciones particulares de Sevilla. Se trata de dos relieves y dos ejemplares en bulto redondo, todas en barro cocido en su color; dos de temática religiosa y otras dos de asunto profano. Con ello contribuimos al conocimiento del quehacer plástico de uno de los artistas más singulares y valiosos que ha dado la ciudad hispalense.

**Palabras clave:** Antonio Susillo; Sevilla; Siglo XIX, Escultura; Romanticismo.

In this article, we provide new contributions to the work of Antonio Susillo who is the greatest example of sculpture in Seville in the last quarter of the nineteenth century. His huge and innovative catalog is augmented with four unpublished works kept in private collections in Seville. These are two reliefs and two sculptures, all in terracotta in its own color; two of religious subject and two of secular subject. Thereby we contribute to the knowledge of the plastic work of one of the most unique and valuable artists born in the city of Seville.

**Keywords:** Antonio Susillo; Seville; Nineteenth century; Sculpture; Romanticism.

Antonio Susillo Fernández, como se sabe, es el gran innovador de la escultura sevillana del último cuarto del siglo XIX. Nació en Sevilla, el 16 de abril de 1855,<sup>1</sup> en el seno de una familia sin tradición artística. Sus padres fueron Manuel Susillo, un almacenista sevillano de aceitunas aderezadas, y Josefa Fernández, natural de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Desde pequeño, a pesar de la oposición paterna, modelaba en barro. Precisamente, en 1875, el pintor José de la Vega Marrugal, al observar su excepcional

---

1 CASCALES MUÑOZ, José: *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días*, Toledo, 1929, tomo II, p. 44 y ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: "Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo", en *Laboratorio de Arte*, n.º 10, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, p. 523.

habilidad como barrista, decidió enseñarle dibujo y composición. Y, gracias a ello, en 1879, en la Exposición de Cádiz obtuvo una medalla de bronce.<sup>2</sup>

Un año antes, en 1878, contrajo matrimonio con Antonia Huerta Zapata, natural de Cazalla de la Sierra (Sevilla). Tuvieron un único hijo, llamado Manuel, que falleció de inmediato, pues al morir la madre, el 13 de marzo de 1880, según declara el propio Antonio Susillo, ya estaba difunto.<sup>3</sup> Posteriormente, superados tan dolorosos momentos, en 1882, participó en la Exposición regional de Sevilla con las obras tituladas *Bajo la esfinge*, *El último día de una cortesana* y *La madre hebrea*. A partir de ese momento, nuestro artista abandonó el negocio familiar y se consagró por completo a la escultura. Ese mismo año tomó parte, asimismo, con una alegoría en barro, en una exposición organizada en Madrid por el señor Hernández.<sup>4</sup>

Ni que decir tiene que Susillo inició su andadura artística con fortuna. La propia Isabel II visitó su estudio el 13 de marzo de 1882 y le adquirió tres bajorrelieves: *Los dos guardianes* y dos escenas biográficas de San Antonio de Padua, para decorar el Real Alcázar de Sevilla.<sup>5</sup> Y gracias a la Reina madre, irrumpió en su vida un príncipe ruso, Romualdo Giedroik, chambelán del zar Nicolás II. Bajo la protección de tan influyente mecenas marchó a París, donde residió entre 1883 y 1884. Allí estudió en la École des Beaux-Arts, obteniendo la máxima calificación académica concedida a un extranjero. Su maestro Bonaumax le puso a copiar del natural, aprendiendo al mismo tiempo fundición. Obviamente, completó su aprendizaje visitando todos los talleres y museos de la ciudad. De esa época son los relieves en barro cocido de *La Parisina* y una *Alegoría sobre la muerte*.<sup>6</sup>

En 1884, Antonio Susillo regresó a Sevilla, al tener noticias de la gran enfermedad de su padre, que falleció el 3 de marzo del referido año. Poco después, en 1885, ejecutó, para el oratorio privado de la Baronesa de Brelauville, dos terracotas: *Mater Amabilis* y *San José obrero*, hoy en el templo parroquial de La Granada de Riotinto (Huelva).<sup>7</sup> Aquel mismo año, como reconocimiento a su quehacer plástico, el Gobierno español

2 OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1884 (reedición de 1975), p. 654.

3 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, p. 291.

4 OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Ob. cit., p. 654.

5 MONTOTO Y PEREYRA, Luis: *Antonio Susillo*, Sevilla, 1885, p. 7.

6 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, p. 27 e Ídem: Ob. cit., 1997, pp. 292-293.

7 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de La Granada de Riotinto (Huelva)”, en *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte: El Arte del siglo XIX*, Valladolid, 1978, tomo II, pp. 27-29; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura Mariana Onubense, Historia-Arte-Iconografía*, Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”, Excma. Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 1981, pp. 141-142; y PLEGUEZUELO, Alfonso, SÁNCHEZ, José María y OLIVER,

le pensionó en Roma. Con tal motivo, entre 1885 y 1887, amplió estudios en dicha capital. Allí se desenvolvió en un ambiente academicista de marcado eclecticismo. Cultivó, entonces, la temática histórica, con frecuencia matizada por obras literarias. De aquel tiempo son los bajorrelieves en barro cocido de *Paolo y Francesca* y *El sueño de una novicia* y el grupo escultórico de *La primera contienda*, trabajado en escayola, que se remitió al Museo de Bellas Artes de Sevilla. Con esta última obra, cuya suerte desconocemos, obtuvo el autor la segunda medalla en la Nacional de 1887.<sup>8</sup>

A partir de esa fecha es dignificado con múltiples premios y distinciones honoríficas. Alfonso XII le nombra Caballero de la Real Orden de Carlos III, al ganar la medalla de oro en la Exposición de la Sociedad de Escritores y Artistas celebrada en la Corte. En Sevilla, en 1887, le hacen Numerario de la Real Academia de Bellas Artes.<sup>9</sup> En 1892, tan insigne Corporación le propuso como encargado de la Cátedra de Escultura en la aneja Escuela de Bellas Artes, hasta que la Diputación Provincial resolviera su nombramiento definitivo. De esta forma se lograría “el apetecido progreso y modernización de la estatuaría hispalense”.<sup>10</sup>

Poco antes, en 1889, se inauguró en Sevilla su monumento a *Luis Daoiz* en la plaza pública de la Gavidia. Luego, en 1892, ultimó el de *Diego Velázquez* en la céntrica plaza del Duque de la Victoria. Más tarde, en 1895, coronó la fachada norte del Palacio de San Telmo, hoy sede de la presidencia del Gobierno Andaluz, con doce estatuas cementicias. Representan los más ilustres personajes de la ciudad: *Juan Martínez Montañés*, *Ponce de León*, *Diego Velázquez*, *Miguel Mañara*, *Lope de Rueda*, *Ortiz de Zúñiga*, *Fernando de Herrera*, *Luis Daoiz*, *Benito Arias Montano*, *Bartolomé Esteban Murillo*, *Per Afán de Rivera* y *Fr. Bartolomé de las Casas*.<sup>11</sup> Ese mismo año hizo el *Cristo de la Mieves*, fundido en bronce, que desde 1897 se alza sobre un “Gólgota” en

---

Alberto: “El Andévalo”, en *Guía artística de Huelva y su provincia*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Huelva y Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, pp. 250-251.

8 ILLANES, Antonio: “Antonio Susillo y su ingente obra”, en *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2.ª época-n.º III, Sevilla, 1975, p. 19. El boceto se conservaba en la colección particular del Marqués de Aracena. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: “El relieve de Paolo y Francesca de Antonio Susillo”, en *Archivo Hispalense*, 2.ª época, año 1986, tomo LXIX, n.º 210, Sevilla, 1986, pp. 127-129 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, pp. 39-40 y 48.

9 MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1961, p. 173 y 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. 151.

10 BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “Antonio Susillo, Académico de Bellas Artes”, en *Temas de Estética y Arte*, n.º XI, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1997, pp. 70-71.

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

la rotonda principal del cementerio de San Fernando, en Sevilla. En ese lugar reposan, ahora, los restos mortales del artista.<sup>12</sup>

Además de los monumentos reseñados, a Susillo le encargaron en su ciudad natal, al menos, tres más. El de *Gustavo Adolfo Bécquer*, cuya primera piedra se colocó el 11 de enero de 1887, no se llevó a efecto. Su autor abandonó inexplicablemente el proyecto. El de la *Infanta María Luisa Fernanda de Borbón*, donante del hermoso parque sevillano que lleva su nombre, desconocemos su suerte. Y, por último, el de *José Zorrilla y Moral*, cuya maqueta se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, no se materializó.<sup>13</sup> Sin embargo, a este listado, hemos de añadir la escultura, modelada en barro, en 1896, de *Miguel Mañara con un mendigo en brazos*. Una vez fundida la estatua en bronce, en 1902, se instaló en el jardín frontero al Hospital de la Santa Caridad.<sup>14</sup>

Fuera de la capital de Andalucía, existen otros monumentos públicos de Antonio Susillo dignos de elogios: el de *Clemente de la Cuadra*, en Utrera (Sevilla); el de *Villanueva*, en Madrid; el de *La Guerra de África*, en Ceuta; y el erigido en memoria de *Las víctimas de la explosión del Vapor "Cabo Machichaco"* en Santander. Especial mención merece uno colosal, encargado por el Gobierno Español para perpetuar la memoria del almirante *Cristóbal Colón* en La Habana, actualmente en Valladolid.<sup>15</sup> Y, tras los encargos de estatuas en París y Roma, en Moscú le confían el monumento al *Zar de todas las Rusias*.<sup>16</sup>

Las clases dirigentes del siglo XIX son muy proclives al retrato, ya que desde el Renacimiento facilita, ratifica y difunde la imagen del poder. En este sentido, el retrato pasa a ser objeto estético y testimonial de la oligarquía. Razón por la que la acaudalada burguesía y la refinada aristocracia demandan con fruición este tipo de representaciones. Antonio Susillo, el gran escultor sevillano de la época, no podía ser una excepción. Recibió, pues, múltiples encargos. Entre los ejemplares de este autor destacan –por el verismo formal, estudio psicológico y fuerza expresiva– los bustos de la Duquesa de Denia, del General Polavieja, de la Duquesa de Alba, del Marqués de Luca de Tena y del Marqués de Pickman.<sup>17</sup>

12 GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: Ob. cit., p. 416 y *Manual e Itinerario para los visitantes del Cementerio de San Fernando*, Sevilla, 1990, p. 31.

13 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, pp. 38-40.

14 MENA, José María de: Ob. cit., p. 70 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, p. 298.

15 En el pedestal de dicho monumento hay un relieve de bronce idéntico a otro que se expone ahora en el patio principal del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Este último, también fundido en bronce, se titula: *Presentación de Colón a los Reyes Católicos en el Salón de Tinell de Barcelona*. Dicha obra está firmada y fechada por el autor: "A. Susillo, 1893" (GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, p. 34).

16 MENA, José María de: Ob. cit., p. 70.

17 ILLANES, Antonio: Ob. cit., p. 20 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, p. 41.

Pero, volviendo a la narración cronológica de la biografía del artista que estudiamos, debemos anotar que en 1894 fallecieron su hermana y su madre, Josefa Fernández Pabón, a los sesenta y nueve años de edad. Su ya deteriorada salud mental, dada su gran dependencia materna, se agravó aún más. Se acentúan las rachas de depresión-euforia. Aún así, ese mismo año, participó, con otros escultores y pintores sevillanos vinculados con el Ateneo, en la creación del Centro de Bellas Artes. Y, además, participó con sus discípulos Miguel Sánchez-Dalp y Viriato Rull en la primera Exposición, organizada por dicho centro en la primavera del referido año.<sup>18</sup>

Con posterioridad, en 1895, concluido el *Cristo de la Misericordia* o *de las Mieles* y la estatua de *Elduayen*,<sup>19</sup> Antonio Susillo Fernández contrajo segundas nupcias con la malagueña María Luisa Huelin y Sanz, de distinguida familia. Los recién casados fijaron su residencia en el domicilio sevillano del artista. Desgraciadamente, el nuevo matrimonio fue un fracaso. Al parecer no hubo entendimiento entre ellos. Vivieron con holgura, sin dificultades económicas. Pero, el escultor no encontró la tan ansiada serenidad. Por ello, víctima de una gran depresión, se suicidó, de un pistoletazo debajo de la barba, el 22 de diciembre de 1896. Este fue el trágico final de una vida intensamente vivida.<sup>20</sup>

Antonio Susillo, máximo exponente de la escultura sevillana del Ochocientos, nos ha legado una ingente e innovadora producción. Es, sin duda, el paladín del último romanticismo y del primer realismo, con sugerencias rodinianas. Cultivó con primor, delicadeza y sensibilidad todos los asuntos, excepto la imaginería procesional. Su obra, de gran perfección dibujística, pormenorizadas composiciones e incansable creatividad, denuncia el influjo del literaturalismo de la época. Tan polifacético poeta del barro, en el sur, es digno contrapunto a la supremacía de los escultores catalanes del último cuarto del siglo XIX en España.<sup>21</sup>

Y nada más. Ponemos punto final a esta ajustada síntesis biográfica, haciendo especial hincapié en que Susillo, como todo gran maestro, formó a un extraordinario elenco de discípulos, que afianzaron la tan apetecida revitalización de las artes plásticas en la Sevilla de principios del siglo XX. Entre ellos, destacan, por méritos propios, Viriato Rull, Fernando de la Cuadra, Joaquín Gallego, Miguel Sánchez-Dalp y Calonge de

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

19 J. de S.: “Exposición de Bellas Artes. Susillo”, en revista *La Gran Vía*, Madrid, 19 de mayo de 1895, p. 3.

20 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, pp. 296-297 y ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: Ob. cit., pp. 529-530.

21 CASCALES MUÑOZ, José: Ob. cit., tomo II, pp. 47-48; GUICHOT, Joaquín: *Historia de la ciudad de Sevilla*, tomo IV, Sevilla, 1886, p. 324; GÓMEZ MORENO, María Elena: *Breve Historia de la Escultura Española*, Madrid, 1951, pp. 205-206; ILLANES, Antonio: Ob. cit., p. 18; BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *De la Ilustración a nuestros días*, Historia del Arte en Andalucía, vol. VIII, Sevilla, 1991, pp. 190-192; y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, p. 44.

Guzmán, Gustavo Luca de Tena; y, antes que todos, Joaquín Bilbao Martínez, Lorenzo Coullaut Valera y Antonio Castillo Lastrucci.<sup>22</sup>

Acto seguido, incrementamos el ya de por sí voluminoso catálogo de obras conocidas de Antonio Susillo Fernández con cuatro ejemplares más, procedentes de distintas colecciones particulares de Sevilla y Málaga. El estudio histórico y artístico de cada pieza se inicia con una ficha técnica, donde se especifica el título, el material, las medidas, la autoría, la fecha de ejecución y el lugar de ubicación. En la catalogación de las esculturas, que damos a conocer en el presente trabajo, seguimos un orden estrictamente cronológico.

### UN ALMA INFANTIL

Bajorrelieve en barro cocido sin policromar.

33 x 18 cm

Obra de Antonio Susillo.

Firmada en el ángulo superior derecho: “A. Susillo”.

Hacia 1880.

Sevilla. Colección particular.

Conforme al gusto y al simbolismo propio de la época, *Un alma infantil* es el título que podemos otorgarle a tan esbozada pieza relivaria (Fig. 1). Por esta razón, por su sentido de *non finito*, estamos, pues, con toda probabilidad, ante un boceto del escultor, dado el carácter preparatorio de la obra que nos ocupa. No obstante, la firma del artista se inscribe con su habitual grafía en el ángulo superior derecho del bajorrelieve: “A. Susillo”.

De claro formato vertical, se reparten en la composición cuatro figuras divididas en dos registros. En el inferior, una madre, de frente al espectador, tiene a su difunto hijo sobre su regazo. Recostada en primer plano, detrás de la pareja materno filial se yergue una cruz, signo de redención y lugar del enterramiento. Tales motivos nos recuerdan la escena de la *Piedad*. El funesto óbito nos lo anuncia, de esta manera, la campana de la iglesia situada al fondo, ejecutada con leves y delicados grafismos. Dicho instrumento musical, como se sabe, es símbolo de comunicación entre el cielo y la tierra.<sup>23</sup> En esta ocasión, haciéndose eco del literaturismo romántico de la época, evoca los conocidos versos de José de Zorrilla (1817-1893):

*Ese vago clamor que rasga el viento  
es la voz funeral de una campana;  
vano remedo del postrer lamento*

<sup>22</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Antonio Castillo Lastrucci*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2009, tomo I *Estudios sobre el artista*, pp. 49-54.

<sup>23</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986 (reimpresión de 2007), p. 242.

*de un cadáver sombrío y macilento  
que en sucio polvo dormirá mañana.*<sup>24</sup>

La madre, por consiguiente, llora la muerte del infante junto a su propia tumba. A su derecha, aparecen unas rosas, símbolo funerario que, ya en tiempos de Grecia y Roma, era costumbre encontrarlas en los cementerios junto a los sepulcros.<sup>25</sup> Dicha flor alude, además, en el arte cristiano, a la pureza, a la victoria y al amor triunfante.<sup>26</sup> Porque la muerte no es sólo el inicio de la vida espiritual, sino, también, la resurrección material. Y en el Cristianismo, el nacimiento de la vida eterna.<sup>27</sup> Así se traduce en el bajorrelieve que presentamos.

El alma infantil, en su tránsito, es transportada, en el registro superior, por dos ángeles volanderos. Dichas figuras aladas, ejecutoras de la voluntad divina, logran el apetecido ritmo ascendente que requiere la elevación del ánima hacia el cielo, donde comienza la nueva y definitiva vida de los justos e inocentes. Con la grácil soltura de sus formas, andróginas y etéreas, portan con sutil ligereza el alma niña, representada aquí de manera poco diferenciada, similar a una parpadeante llama, de cambiante morfología.

Antonio Susillo Fernández representó a lo largo de su trayectoria profesional piezas de similares características a la que analizamos. Respecto a su tema, dichas obras son fruto de la herencia romántica del artista, quien no se resiste a traducir la especial predilección de tan sugestivo movimiento artístico y cultural a los asuntos mortuorios. En este sentido se encuentra la *Alegoría de la muerte*, firmada y fechada en París en 1883. Morfológicamente, además, también responde al mismo ritmo compositivo, de idéntico sentido ascensional. En esta ocasión, de un esqueleto inanimado en tierra que representa la Muerte, surge un hermoso desnudo femenino, signo del despojo total y de la inmortalidad del alma, que es transportado hacia lo alto, igualmente, por dos ángeles.<sup>28</sup> Los personajes alados presentan gran parecido con los de nuestro relieve. Lo mismo sucede con las figuras celestes de *La cadena de la vida*, de la década de los ochenta, y *El sueño de una novicia*, de 1886, relieves que, por lo demás, también conectan con *Un alma infantil* en cuanto a su sentido dinámico y rítmico.<sup>29</sup>

Por estos motivos no es de extrañar que la obra que damos a conocer pueda fecharse hacia 1880. En ese año, precisamente, el 13 de marzo, falleció la alegre muchacha de la calle Lumbreras, Antonia Huerta Zapata, el primer gran amor de Susillo con quien

24 ZORRILLA, José de: *Obras de José Zorrilla con su biografía por Ildelfonso de Rojas. Obras poéticas*, tomo I, Editorial Baudry, Librería Europea, París, 1847, p. 1.

25 MORALES Y MARÍN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus Ediciones, Madrid, 1984 (reimpresión de 1986), p. 294.

26 FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, p. 42.

27 CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Labor, Barcelona, 1985 (6.<sup>a</sup> edición), p. 312.

28 Cfr. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, pp. 298-300, Fig. 2.

29 Cfr. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, pp. 29-30 y 40, Fig. 4 y 20.

contrajo matrimonio en 1878. Y, antes que ella, lo hizo de forma prematura su hijo Manuel, a quien su propia madre vio morir entre sus brazos. Aunque se recluyera en su profesión, las trágicas desapariciones familiares marcaron profundamente a nuestro escultor. Y ello, indudablemente, se reflejó de forma irremediable en el quehacer artístico de tan sensible barrista.

El estado anímico de Susillo florece en este pequeño relieve de acentuado sabor dramático, donde el ánimo infantil, pura e inocente, asciende con liviandad a las alturas. Su marcado efectismo sentimental recuerda simbólicamente la honda expresión mística de San Juan de la Cruz, cuyos versos evocan la profundidad teológica del alma niña, es decir, de la infancia espiritual como ideal cristiano (Mt. 18, 3; Lc. 18, 7):

*¡Oh, llama de amor viva,  
que tiernamente hyeres  
de mi alma en el más profundo centro!  
Pues ya no eres esquiva,  
acava ya, si quieres;  
rompe la tela de este dulce encuentro.*<sup>30</sup>

## **ALEGORÍA DEL INICIO DEL REINADO DE ISABEL II**

Bajorrelieve en barro cocido sin policromar.

43 x 21 cm

Obra de Antonio Susillo.

Firmada y dedicada en el ángulo superior izquierdo: “A mi amigo / D. J. Duero (?) / A. Susillo”.

Hacia 1876-1882.

Inscripción en la bandera: “ISABEL”

Sevilla. Colección particular.

El reinado de Isabel II estuvo marcado, ya desde las regencias de María Cristina de Borbón (1833-1840) y Espartero (1840-1843), por los constantes conflictos bélicos y políticos. La desacreditación del mencionado general tras el bombardeo de Barcelona en 1843, a causa de las protestas revolucionarias de la burguesía catalana ante el tratado librecambista firmado entre España e Inglaterra, provocó un nuevo pronunciamiento militar. En ese momento, para suplir el problema institucional que suponía la marcha del regente, las Cortes acordaron adelantar la mayoría de edad de la futura soberana, quien aún no había cumplido los preceptivos 14 años marcados por la Constitución. Se

---

30 SAN JUAN DE LA CRUZ: “Canciones de el alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios”, en *Cántico espiritual. Poesías*, edición de Cristóbal Cuevas García, Editorial Alhambra, Madrid, 1979, p. 337.

abría de este modo un nuevo periodo en la monarquía española, que vería su fin con la revolución de 1868, también llamada la *Septembrina* o la *Gloriosa*.<sup>31</sup>

Tiempo después, como apuntamos líneas atrás, Antonio Susillo tuvo el privilegio, nada más iniciada su andadura profesional, de ser visitado en su taller por la propia Isabel II. La entonces Reina madre residía a la sazón en Sevilla, ciudad en la que estuvo entre el 17 de octubre de 1876 y el 8 de septiembre del año siguiente, y, posteriormente, al principiar la década de los ochenta.<sup>32</sup> Le adquirió, como sabemos, tres bajorrelieves para decorar las estancias del Real Alcázar, seducida por la sugerente plástica del escultor. Poco después, la madre de Alfonso XII elogió de nuevo su labor, al poder contemplar una soberbia alegoría que el insuperable barrista expuso en la capital andaluza. Fruto de esta ocasión fue el feliz y decisivo encuentro entre el artista y el “escultor a lo príncipe” Romualdo Giedroik, chambelán del zar Nicolás II, quien hizo posible la primera experiencia internacional de Susillo.<sup>33</sup>

Por este motivo, no son de extrañar los buenos sentimientos del artista hacia la hija de Fernando VII, quien, como demuestran los testimonios, admiraba profundamente las cualidades artísticas del escultor. Tanto fue así que, cuando Isabel II marchaba “bien á Madrid ó al extranjero, temporalmente, dá orden para que ambas artísticas obras [los dos bajorrelieves de San Antonio de Padua] se remitan á Susillo, con el objeto de que durante su ausencia cuide de ellas y no sufran deterioro, como podría suceder al menor descuido de los servidores del Real Alcázar”.<sup>34</sup> El ánimo de complacer a la madre del monarca y a sus allegados en la ciudad de la Giralda, se traduce en piezas como la que damos a conocer en esta ocasión (Fig. 2).

Nos encontramos ante un bajorrelieve de formato marcadamente rectangular, al que Susillo ha añadido un simulado marco en barro cocido que agudiza tal característica. Su estrecha composición, además, adquiere un marcado sentido de verticalidad. La elevación de sus formas le otorga, como en la pieza anterior, un acentuado ritmo ascendente, subrayado por la dinámica composición general de la obra en zig-zag. Sin embargo, el virtuosismo del escultor permite la claridad expositiva del conjunto. Del mismo modo, estamos ante un ejemplar de factura muy abocetada, aunque, no obstante, se trate de una terracota ya finalizada, como indica la firma y la dedicatoria del ángulo superior izquierdo.

Se divide de forma clara en tres registros principales. En la zona superior, sobrepasando el simulado marco susillesco, campea al viento una ondulante bandera que proclama a los cuatro vientos el nombre de “ISABEL”, inscripción que justifica sobradamente la temática de nuestra obra. Tal objeto emblemático es símbolo de triunfo y de protección. Y, en este caso, substitutivo de su titular, la Reina madre, a quienes

31 COMELLAS, José Luis: *Isabel II. Una reina y un reinado*, Editorial Ariel, Barcelona, 1999, pp. 75-84 y 336-339.

32 *Ibidem*, pp. 356-360.

33 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Ob. cit.*, 1997, p. 292.

34 MONTOTO Y PEREYRA, Luis: *Ob. cit.*, p. 20.

sus súbditos defienden y por quienes son, a su vez, protegidos.<sup>35</sup> Es el elemento común de identificación entre pueblo y soberana. Por lo demás, la enseña se alza sobre un campanario, cuyas movidas campanas voltean con fuerza frente a una agitada muchedumbre. Anuncian, pues, a la multitud, con su alegre repiqueteo, la simbólica victoria proclamada por la insignia.

El relieve queda dividido en el centro por el principal personaje de la escena: una alegoría de la Victoria. Su representación está tomada de la divinidad romana del mismo nombre, personificación de la *Niké* griega, hija del titán Palante y de Estige. Es una joven mujer, alada, en actitud de vuelo, y en cuyas manos porta un laurel y una palma, emblemas, respectivamente, de la gloria de las armas y del espíritu y de la victoria.<sup>36</sup> La doncella, representada de medio cuerpo, luce un peplo *endymon*, es decir, puesto sobre el cuerpo.<sup>37</sup> Se dispone de forma suelta, ornamentándose únicamente con un sencillo bordado en el cuello. La prenda cubre su cuerpo formando dinámicos pliegues y dejando al descubierto sus alzados brazos. Bajo ellos, el escultor coloca una sugerente vegetación, a la derecha, y una esbozada panorámica aérea de una ciudad al otro lado.

Dicha figura, de nuevo, recuerda sensiblemente al ángel de *El sueño de una novicia*.<sup>38</sup> Sin embargo, en esta ocasión, su naturaleza es alegórica y su carácter, militar. Éste se enfatiza a través de los elementos del registro inferior, diferenciado artificialmente por la fractura sufrida por la terracota. A la izquierda aparecen algunas armas propias de una contienda, como un esbozado rifle y la rueda de un desmembrado carruaje. Y ocupando el resto del espacio se encuentran dos enemigos moribundos, uno arrodillado y otro tendido, que se abrazan desmoronados después de la derrota. Armas y rivales confirman el perfil belicoso de la alegoría.<sup>39</sup>

El acento dramático de la escena lo pone el soldado de espaldas al espectador. Postrado en el suelo sobre su espada, se apoya agonizante con la diestra como el *Galo moribundo* de los Museos Capitolinos de Roma, sobrepasando dicha mano y los pies la línea espacial del fingido recuadro susillesco. Tal recurso se puede contemplar, asimismo, en otros militares caídos de la obra del genial escultor, como el español que yace en *La defensa del parque de artillería*, relieve de 1888 realizado para el *Monumento a Luis Daoiz* en Sevilla.<sup>40</sup> De este modo, Susillo, con su alegórica y, a la vez, anecdótica interpretación, completa con logrados efectos técnicos y compositivos la cautivadora y simbólica narración que inicia el reinado de Isabel II.

35 REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 1990 (6.ª edición ampliada de 2009) p. 80.

36 MORALES Y MARÍN, José Luis: Ob. cit., pp. 204, 237, 254 y 333.

37 FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo M.: *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, Alianza Editorial, Madrid, 1988 (3.ª reimpresión de 2001), p. 254.

38 Cfr. GÓNZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, pp. 29-30, Fig. 4.

39 HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987 (edición de 2003), vol. 2 (I-Z), pp. 282-283.

40 Cfr. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, pp. 300-302, Fig. 3.

**DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO**

Escultura en barro cocido sin policromar.

Alto: 85 cm; base: 38 cm

Obra de Antonio Susillo.

Firmada y fechada en la roca, en la zona inferior derecha: “A. Susillo / Sevilla / 1882”.

Año 1882.

Sevilla. Casa del Niño Jesús.

Tan sugestivo grupo escultórico, quizás titulado en origen *Bajo la esfinge*,<sup>41</sup> es un barro cocido en su color natural (Fig. 3). Está firmado y fechado por su autor en 1882, año en que Susillo, como queda reseñado, abandonó definitivamente el negocio familiar para consagrarse en cuerpo y alma a la escultura. Campo artístico en el que alcanzará un reconocido prestigio, los mayores éxitos y un gran número de premios y distinciones honoríficas.

La pieza que nos ocupa, algo deteriorada, representa un *Descanso en la huida a Egipto*, cuyos protagonistas principales son San José, la Virgen y el pequeño Jesús. Este episodio de la infancia de Cristo, al igual que el de la *Matanza de los Inocentes* con el que está estrechamente vinculado, es recogido sólo por San Mateo. El texto evangélico cuenta que, tras la marcha de los Magos, el Patriarca oyó en sueños al ángel del Señor que le dijo: “Levántate, toma al niño y a su madre, huye a Egipto y estate allí hasta que yo te diga, porque Herodes va a buscar al niño para matarle”. José, de inmediato, se levantó de noche y, con la mayor diligencia, huyó con María y Jesús a Egipto, donde permanecieron hasta la muerte del monarca (Mt. 2, 13-18).

En efecto, Herodes el Grande, al no ser informado por los Magos del paradero del Niño Dios, no permaneció impasible, ya que sufría manía persecutoria. Según Flavio Josefo, mató a varias de sus diez mujeres, a algunos de sus hijos y a buen número de personajes principales de la sociedad de su época. Con estos antecedentes, la venganza real no se hizo esperar. Ante la inseguridad de un posible competidor, que había nacido con señales del cielo, ordenó, sin más, dar muerte a todos los niños menores de dos años de Belén y su comarca (Mt. 2, 16-18).

Los *Evangelios Apócrifos* y *La Leyenda Dorada*, ante la parquedad informativa de San Mateo, han enriquecido tan breve pasaje con múltiples y fantásticas invenciones. Entre ellas citamos: el milagro del trival, que confunde a la soldadesca que persigue a los fugitivos; el ataque de los bandidos, entre los cuales, uno, llamado Dimas, el Buen Ladrón que luego sería crucificado con Cristo, se apiadó de ellos y les ayudó a continuar el camino a Egipto; la poética leyenda de la palmera, que se inclina para que José pueda recoger sus dátiles; la caída de los ídolos, inspirada en la profecía de Isaías “Ved como Yavé, montado sobre ligera nube, llega a Egipto; ante Él tiemblan todos los ídolos...”

---

41 MONTOTO Y PEREYRA, Luis: Ob. cit., p. 10.

(Is. 19, 1), etc.<sup>42</sup> Tanta ficción disiente de la realidad, que debió ser otra muy distinta. Ellos caminarían de noche, por sendas poco transitadas, sospechando la presencia de espías, o temiendo la aparición de soldados que le dieran alcance.<sup>43</sup>

Antonio Susillo, a la hora de representar este relato ha optado por escenificar el descanso o reposo en la huida a Egipto. Asunto que entraña especial atractivo para los artistas plásticos. En este sentido, debemos recordar las tablas renacentistas de Gérard David (h. 1460-1523) y Joachim Patinir (h. 1480/5-1524), verdaderas obras maestras y fuente de inspiración del tema. Ambos pintores flamencos desarrollan amplios y cuidados paisajes, donde incluyen, sin más, a los personajes que justifican el título de la obra.<sup>44</sup>

Tras el Concilio de Trento (1545-1563), ya en el momento barroco, el paisaje del Descanso en el camino del exilio se populariza con un carácter más piadoso que narrativo. La Sagrada Familia reposa, por lo general, debajo de una palmera. Desde la Antigüedad, dicho árbol simboliza la tierra celeste y en época medieval alude siempre a temas bíblicos.<sup>45</sup> Detrás se vislumbra el asno y el fardo con sus escasas pertenencias. Y, a veces, uno o varios ángeles, como servidores, se suman al grupo.<sup>46</sup>

La escena que nos ocupa, con frecuencia concebida como un auténtico oasis, tendría lugar durante el día, pues, como se ha dicho líneas atrás, San Mateo y los textos apócrifos comentan que los fugitivos salieron de noche: *profugit in tenebris*. José y la Virgen con el Niño Jesús, ante el temor de ser capturados, caminarían de madrugada por atajos y vericuetos hacia Egipto, ya que, desde los tiempos de Abraham, José y Moisés, era el refugio habitual de los hebreos en apuros.<sup>47</sup> En ciertas ocasiones, los artistas efectúan una idílica representación del tema, ajena a la improvisada y azarosa *Huida a Egipto*. Gustan, por consiguiente, presentarla como el *Paraíso recuperado*.<sup>48</sup>

Dentro de la corriente historicista y egiptizante que impera en la Europa del siglo XIX, principalmente a raíz de la visita de Napoleón a Egipto entre 1798 y 1799, hay que situar la ambientación de esta obra escultórica de Susillo. Bajo una monumental efigie, auténtica protagonista de la escena, se sitúa la Sagrada Familia (Fig. 4). Tan gigantesca cabeza humana, cubierta con su *Kalf*, evoca la Esfinge de Gizeh. Tiene, incluso, la nariz

42 *Los Evangelios Apócrifos*, Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1985, pp. 216-222 y RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, tomo 1, volumen 2, 1996 (2.ª edición de 2000), pp. 284-295.

43 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *La Navidad en las Artes Plásticas de Huelva*, Academia de Ciencias, Artes y Letras de Huelva, Huelva, 2002, pp. 125-130.

44 PIJOÁN, José: *El arte del Renacimiento en el norte y centro de Europa*, Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XV, Espasa-Calpe, Madrid, 1992 (8.ª edición), pp. 132-133 y 192.

45 CIRLOT, Juan Eduardo: *Ob. cit.*, p. 353.

46 HALL, James: *Ob. cit.*, vol. 1 (A-H), p. 319.

47 RÉAU, Louis: *Ob. cit.*, *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, tomo 1, volumen 2, 1996 (2.ª edición de 2000), p. 286.

48 *Ibidem*, p. 290.

partida intencionadamente para conseguir el apetecido sabor arqueologizante tan del gusto de la época.

La Virgen, sedente, apoyada sobre la base de tan sugestivo y evocador monumento egipcio, sostiene al pequeño Jesús sobre su regazo. Agotada por la canícula del desierto y el ajetreo del viaje, duerme plácidamente. Viste una sencilla túnica y cubre su cabeza con una capucha, que representa el yelmo de la salvación para rechazar las diabólicas sugerencias.<sup>49</sup> Su rostro, bellissimo y apacible, refleja un íntimo y candoroso sueño místico. La *Mater Amabilis* de la Granada de Riotinto (Huelva), realizada por el mismo autor en 1885, reproduce tan hermosa y dulce expresión.<sup>50</sup> Y calza sandalias, al igual que su joven esposo.

El Niño Jesús, sostenido por María entre sus manos cruzadas, gira con gran vivacidad hacia su derecha y mira con ternura a su padre nutricio. La figura, típicamente infantil, tiene la cabeza con poco pelo. El rostro, mofletudo, cobra vida gracias a sus ojos sonrientes, a su corta nariz y a su boca entreabierta, balbuciente. Con la mano izquierda da la impresión de acariciar la diestra de su Madre. Y con la otra mano, ya sobre el antebrazo materno, subraya su expresión dialogante y enternecedora con San José.

El Santo Patriarca, arrodillado a la diestra de su esposa, mira extasiado al pequeño Jesús. Aparece, conforme al dictamen iconográfico de la Contrarreforma, en el esplendor de su edad viril.<sup>51</sup> Su cuerpo, de lograda elasticidad anatómica, queda recostado sobre la base rocosa del referido monumento propio del periodo menfita. Viste, con extrema sencillez y elegancia, túnica y manto. Y calza, como se sabe, unas escuetas sandalias ajustadas al tobillo.

Eleva el brazo izquierdo para descansar la cabeza sobre él. Especial relevancia alcanza, al entrecruzar los dedos de las manos, el ritmo circular de las mismas que acentúa el dinamismo ascendente de la figura josefina. Una movida cabellera y poblada barba refuerzan la elocuente y varonil belleza del rostro, que el mismo autor repite en el famoso *Cristo de las Mieles* del cementerio de Sevilla.<sup>52</sup> El arrobamiento místico de la mirada y la boca entreabierta y anhelante, que deja ver incluso la dentadura del personaje, expresan bien a las claras su entrega generosa e incondicional y su amorosa y aceptada paternidad ante el divino Infante.

Por último, antes de concluir el presente estudio, debemos reparar en varias figuras secundarias, anecdóticas y simbólicas. En primer lugar, observamos cómo, tras la colosal esfinge egipcia, asoma el mencionado asno en el que viajan la Virgen y su Hijo. El animal baja o dobla la cerviz para comer su merecido pienso en el interior de un fardo. Se trata, pues, de una escena costumbrista, tomada de lo cotidiano y de la tradición popular. En la Biblia, tan humilde cabalgadura, significa la paz. Por eso, en

49 *Rituale Romano-Seraphicum Ordinis Fratrum Minorum*, Roma, 1931, pp. 249, 253 y 218 y FERGUSON, George: Ob. cit., p. 58.

50 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1978, pp. 27-29 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: Ob. cit., pp. 141-142.

51 HALL, James: Ob. cit., vol. 2 (I-Z), pp. 35-36.

52 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 1997, pp. 36-38.

el relato de la *Huida a Egipto*, el jumento debe ser blanco como lo son los caballos de montar de los reyes de Persia y de los emperadores de Bizancio. En este sentido, baste recordar también que Cristo entró en Jerusalén, el Domingo de Ramos, montado sobre un rucio del mismo color.<sup>53</sup>

Acto seguido, llama poderosamente la atención el ángel que reposa sobre la esfinge, sentado a la derecha del conjunto. Su grácil figura de alas enhiestas, el *paralelismus membrorum* de sus brazos y sus manos entrelazadas, que sostienen la pierna izquierda, y su pose femenina y vigilante magnifican la belleza andrógina propia del ser perfecto. Su concepción, tamizada por el gusto romántico y premodernista, responde a la especial protección de la divinidad ante la pequeñez e indefensión de los hombres.<sup>54</sup> En este caso concreto, su anecdótico protagonismo está más que justificado. Es el enviado de Dios, el acompañante celestial de la Sagrada Familia en tan aciagos momentos.

En el lado opuesto del ángel, asimismo sobre la cabeza del coloso, avistamos un águila. Este ave solar, al remontar su vuelo a gran altura, pasa por ser mensajera de lo sobrenatural. Razón por la que se relaciona siempre con el principio de la espiritualidad. Es, por tanto, un claro signo de la presencia salvífica de Cristo. En tan sugestiva significación profundizan reputados estudiosos y especialistas en el tema. Por un lado, San Máximo de Turín asocia esta figura simbólica con el neófito, pues gracias al Bautismo se purifica y entra en una vida nueva. Y, por otro, San Ambrosio comenta que: “No existe, propiamente hablando, sino una sola y verdadera águila, Jesucristo Nuestro Señor, cuya juventud reaparece en el momento mismo que resucita entre los muertos”.<sup>55</sup> Dicha acepción, profundamente asimilada por los cristianos, es, por consiguiente, símbolo de resurrección. Se basa en un versículo del salmo que dice: *Renovabitur ut aquilae juvenus mea* (mi juventud se renovará como la del águila) (Sal. 102, 5).

En definitiva, el certero dibujo y el suelto modelado del grupo escultórico que nos ocupa evidencian, sin más, el virtuosismo técnico y la sutileza corporativa de un experto y consumado barrista. Sus paisanos, dada la riqueza poética de su quehacer plástico, le llamaban el Bécquer de la escultura.<sup>56</sup> Tan anecdótica y pormenorizada interpretación es un alarde de creatividad y buen gusto. La obra, de temática religiosa, dado el espíritu humanista del autor, aún lo pagano y lo cristiano en un todo armónico y coherente.

Tan alegórica escultura, de marcado carácter pictórico, es muy innovadora desde el punto de vista técnico e iconográfico. Hay elementos trabajados de forma rústica y otros interpretados con extrema suavidad y blandura. Dicho contraste favorece el juego de luces y sombras entre las zonas rocosas y monumentales y los pormenorizados personajes de la escena. Y, además, insiste en el verismo de sus calidades matéricas.

53 MORALES Y MARÍN, José Luis: Ob. cit., pp. 60-61 y RÉAU, Louis: Ob. cit., *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, tomo 1, volumen 2, 1996 (2.<sup>a</sup> edición de 2000), p. 286.

54 REVILLA, Federico: Ob. cit., pp. 39-40.

55 MORALES Y MARÍN, José Luis: Ob. cit., pp. 30-31.

56 CASCALES MUÑOZ, José: Ob. cit., tomo II, pp. 47-48.

Respecto a la elección del tema que estudiamos y a su escenificación, también es bastante novedosa, ya que prescinde del tópico iconográfico de la caída de los ídolos. Sin embargo, la esfinge egipcia, además de ser una referencia paisajística en el camino del exilio, puede recordar un episodio de la historia de David del Antiguo Testamento. En el mismo se reseña cómo el ídolo de Dagón se parte ante el Arca santa. De igual manera, la esfinge se desmorona ante la presencia del Niño Dios.

Y nada más. Concluimos nuestro comentario haciendo constar que esta obra escultórica, impregnada de ternura, sensibilidad y poesía, nos recuerda los versos de Jacinto Verdager (1845-1902), poeta catalán contemporáneo de Antonio Susillo que tuvo, al igual que nuestro escultor sevillano, una existencia muy agitada y romántica. Su composición poética dice así:

*Huyendo María a Egipto  
los ángeles la acompañaban:  
unos limpian el camino,  
otros de mirto lo enraman,  
éstos los siembran de flores,  
y Ella lo riega con lágrimas  
al ver a un Dios perseguido  
por el pueblo que Él más ama...<sup>57</sup>*

### **LAS FLORES DE SAN FRANCISCO**

Escultura en barro cocido sin policromar.

86 x 33 x 25 cm

Obra de Antonio Susillo.

Firmada y fechada en el lateral izquierdo de la base: "A. Susillo / SEVILLA / 1896".

Año 1896.

Inscripción en una cartela en el lateral derecho de la base: "LAS FLORES DE / S<sup>TO</sup> FRANCISCO"

Sevilla. Colección particular de Mariano Bellver.

El santo, conforme al modelo iconográfico postridentino, inflamado por el ardor místico, no cuenta un episodio biográfico de carácter narrativo, sino, más bien, una escena de éxtasis *in abstracto*. El autor centra su interés sólo y exclusivamente en la imagen del *Poverello* (Fig. 5). Aparece de pie, estático, casi en levitación. Su rostro, propio de un visionario, imanta la atención del espectador. Los ojos miran extasiados hacia lo alto, los pómulos marcados, la nariz afilada, la boca entreabierta y anhelante, etc., exteriorizan, sin más, su estado anímico, su unión mística con Dios mediante la contemplación y el amor (Fig. 6).

Susillo, por consiguiente, actualiza el modelo que El Greco (1541-1614) tomó de la propia realidad española. Modelo que, en el siglo XVII, cultivaron con acierto

<sup>57</sup> VERDAGUER, Jacinto: *Jesús infant*, Librería d'A.J. Bastinos, Barcelona, 1896, p. 15.

el pintor Francisco de Zurbarán (1598-1664) y el escultor granadino Pedro de Mena (1628-1688).<sup>58</sup> *Mutatis mutandi* recuerda el cadáver incorrupto de San Francisco que vio el Papa Nicolás V, en 1449, en la cripta de la Basílica de Asís. Se dice textualmente que “Estaba en pie, derecho, no allegado ni recostado a parte alguna ni de mármol ni de pared... Tenía los ojos abiertos como de persona viva y alzados contra el cielo moderadamente. Está el cuerpo sin corrupción alguna... con el color blanco y colorado como si estuviera vivo. Tenía las manos cubiertas con las mangas del hábito delante de los pechos”.<sup>59</sup>

En efecto, la figura, de elegante y sentida composición, viste el hábito capuchino porque los franciscanos reformados, por su mayor observancia y rigor, encarnaban con total fidelidad el espíritu de la Contrarreforma. Se ciñe el sayal con un cordón de tres nudos que corresponden a los votos religiosos de pobreza, castidad y obediencia.<sup>60</sup> El color marrón de tan austera indumentaria talar expresa la renuncia al mundo. Por ello, lo usan los franciscanos y capuchinos.<sup>61</sup> El capuchón piramidal es propio de la Orden, que se desgajó en 1619 del tronco del franciscanismo.<sup>62</sup> Entre las manos porta la capa con ocho rosas que dan nombre, como veremos a continuación, a la obra que nos ocupa. Por último, hay que reparar en los estigmas del santo. Deja ver, a través de una abertura de la túnica, la herida del costado e, incluso, por el borde inferior de la misma asoma el pie izquierdo llagado.

La escultura está modelada en barro con gran soltura de palillo. El tratamiento ágil, movido y certero de la barba, de las flores, de la base, etc., definen la poética del autor. Sobre el sayal se observan palillazos muy expresivos que confieren al tejido su carácter textil. Los pliegues del hábito subrayan la verticalidad del anhelo espiritual. Las manos, de jugosa factura, rivalizan en expresividad con el rostro. El realismo de las formas, que impone Susillo en la Sevilla del momento, expresa con auténtico verismo la experiencia ascética y mística del personaje sin alterar su belleza plástica. Se hace eco, pues, de un escritor, de Ángel Ganivet (1865-1898), precursor de la generación del 98, que dice que: “Porque el misticismo no es más que la sensualidad refrenada por la virtud y por la miseria. Dadme un hombre sensual, apasionado, vicioso y corrompido; infundámosle el sentimiento doloroso, cristiano, de la vida, de tal suerte que la tome en desprecio y se aparte de ella: he aquí al místico hecho y derecho; no el místico de cartón que el vulgo concibe, sino el de carne y hueso, el que llega a genio y a santo.

58 RÉAU, Louis: Ob. cit., *Iconografía de los santos. De la A a la F*, Ediciones del Serbal, Barcelona, tomo 2, volumen 3, 1997 (2.ª edición de 2000), p. 559.

59 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *La escultura y la arquitectura española del siglo XVII*, Summa Artis, vol. XXVI, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, p. 176 y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Historia del Arte en Andalucía, vol. VII, Ediciones Gever, Sevilla, 1991, p. 227.

60 HALL, James: Ob. cit., vol. I (A-H), p. 275.

61 FERGUSON, George: Ob. cit., p. 219.

62 *Enciclopedia de la Religión Católica*, Ediciones Dalmau y Jover, Barcelona, tomo III, 1952, p. 1.162.

La gran fe acompaña a las grandes pasiones, y muchos grandes místicos han salido de jóvenes desordenados y calaveras”.<sup>63</sup>

Por fortuna, la terracota que analizamos está perfectamente documentada. En la base se conserva la firma y la fecha de “A. Susillo / SEVILLA / 1896”. Y, además, ostenta una especie de cartela con el título: “LAS FLORES DE S<sup>TO</sup> FRANCISCO”. Se trata, por tanto, de un homenaje al poético y bello libro de las *Floreccillas* que, en sentido estricto, no es histórico, pues carece de objetividad en la interpretación de los hechos y de los comportamientos. Sin embargo, es indispensable para conocer a fondo el primer siglo franciscano. Su significado espiritual se descubre tras la maraña de lo legendario. La Dama Pobreza, la gran liberadora, hace un guiño irónico ante los bienes materiales y redescubre el camino evangélico que desemboca en los verdaderos tesoros del Supremo Bien. Los frailes menores desarrollan, con total libertad, su ingente labor apostólica. Para ello, se miran en San Francisco que, más que un modelo a seguir, es un *Especulo de perfección*; pues el único modelo es el “Cristo pobre y crucificado”.<sup>64</sup>

Abundan sobre el particular las flores que *il Poverello* muestra entre sus manos sobre la capa, que le sirve para combatir los rigores del invierno. Son ocho rosas, que aluden, sin duda, a los personajes del referido libro de las *Floreccillas*. Por consiguiente, además del principal protagonista, también conocido como el “segundo Cristo”, recuerdan poéticamente al hermano Bernardo de Quintavalle, primer seguidor del santo de Umbría; al hermano Gil de Asís, tercer discípulo del Seráfico Patriarca, reconocido por la Iglesia como beato; al hermano Silvestre de Asís, primer sacerdote alistado en la fraternidad; al hermano Rufino de Asís, primo de Santa Clara, que con los hermanos León y Ángel participó en la compilación del relato de los *Tres compañeros*; al hermano Maseo de Marignano, uno de los más populares del primitivo franciscanismo; al hermano León, el discípulo amado del fundador, el único testigo de la Estigmatización; y al hermano Junípero, el personaje bufo de la epopeya franciscana.<sup>65</sup>

Esta obra de barro cocido en su color, titulada *Las Flores de San Francisco*, fue modelada por Antonio Susillo Fernández en 1896, el mismo año en que se suicidó. Sin embargo, debemos felicitarlo porque no cometió la torpeza histórica, tan frecuente en el arte español, de presentarlo como a un asceta de mortificada expresión. Mantuvo, dentro de lo posible, el aspecto dulce y afable que le caracteriza. En definitiva, el autor plasma con verismo y mesura la profunda emoción mística del santo. Y la hace sentir de forma íntima y cercana al espectador, recordando la inefable sensibilidad expresiva de San Juan de la Cruz en su *Cántico Espiritual*:

63 GANIVET, Ángel: *Granada la bella*, Edición de Fernando García Lara, Estudio preliminar y notas de Ángel Isac, Diputación Provincial de Granada y Fundación Caja de Granada, Granada, 1996, Obras completas, n.º 1, p. 105. La obra se escribió en 1896, año en que Antonio Susillo ejecutó esta escultura y se suicidó.

64 *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Edición preparada por José Antonio Guerra, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1978, pp. 795-797.

65 *Ibidem*, pp. 797-799.

*Descubre tu presencia  
y máteme tu vista y hermosura,  
mira que la dolencia  
de Amor, que no se cura,  
sino con la presencia y la Figura.*<sup>66</sup>

Fecha de recepción: 10 de diciembre de 2010.

Fecha de aceptación: 21 de enero de 2011.

---

66 SAN JUAN DE LA CRUZ: “Canciones entre el alma y el esposo”, en Ob. cit., p. 123.



Fig. 1. Antonio Susillo (1855-1896). *Un alma infantil* Bajorrelieve en barro cocido sin policromar. 33 x 18 cm Firmada en el ángulo superior derecho: "A. Susillo". Hacia 1880.



Fig. 2. Antonio Susillo (1855-1896). *Alegoría del inicio del reinado de Isabel II*. Bajorrelieve en barro cocido sin policromar. 43 x 21 cm Firmada y dedicada en el ángulo superior izquierdo: “A. mi amigo / D. J. Duero (?) / A. Susillo”. Hacia 1876-1882. Inscripción en la bandera: “ISABEL”. Sevilla. Colección particular.



Fig. 3. Antonio Susillo (1855-1896). *Descanso en la huida a Egipto*. Escultura en barro cocido sin policromar. Alto: 85 cm; base: 38 cm Firmada y fechada en la roca, en la zona inferior derecha: “A. Susillo / Sevilla / 1882”. Año 1882. Málaga. Casa del Niño Jesús.



Fig. 4. Antonio Susillo (1855-1896). *Descanso en la huida a Egipto*. Detalle. Escultura en barro cocido sin policromar. Alto: 85 cm; base: 38 cm Firmada y fechada en la roca, en la zona inferior derecha: “A. Susillo / Sevilla / 1882”. Año 1882. Sevilla. Casa del Niño Jesús.



Fig. 5. Antonio Susillo (1855-1896). *Las Flores de San Francisco*. Escultura en barro cocido sin policromar. 86 x 33 x 25 cm Firmada y fechada en el lateral izquierdo de la base: “A. Susillo / SEVILLA / 1896”. Inscripción en una cartela en el lateral derecho de la base: “LAS FLORES DE / STO. FRANCISCO”. Sevilla. Colección particular de Mariano Bellver.



Fig. 6. Antonio Susillo (1855-1896). *Las Flores de San Francisco*. Escultura en barro cocido sin policromar. 86 x 33 x 25 cm Firmada y fechada en el lateral izquierdo de la base: “A. Susillo / SEVILLA / 1896”. Inscripción en una cartela en el lateral derecho de la base: “LAS FLORES DE / STO. FRANCISCO”. Sevilla. Colección particular de Mariano Bellver.