

TRES PROYECTOS PROFANOS DE ANTONIO CASTILLO LASTRUCCI

POR JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ

En este artículo se estudian tres bocetos de Antonio Castillo Lastrucci que ejemplifican sus capacidades en el campo de la estatuaria monumental y el monumento público, pero que también explican por qué sus triunfos se produjeron en otros géneros y algunos años después.

In this article three sketches of Antonio Castillo Lastrucci are studied that they exemplify their capacities in the field of the monumental statuary and the public monument, but that they also explain why their victories took place later in other goods and some years.

Según señalamos en nuestro artículo *Seis temas profanos en la obra del escultor Antonio Castillo Lastrucci*¹, las primeras décadas de la actividad profesional de este artista, hasta la realización en 1923 del misterio procesional de *Jesús ante Anás* para la sevillana hermandad penitencial de La Bofetada, estuvieron centradas en trabajos de carácter profano, en plena consonancia con los géneros cultivados por la escultura occidental desde el triunfo político-cultural de la ideas ilustradas a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

A pesar de que Castillo Lastrucci negase tal circunstancia al final de sus días², el hecho de haber nacido el 27 de febrero de 1882, en el número 36 de la calle de los Quesos³, en el castizo barrio hispalense de la Alameda Vieja, a escasas manzanas de donde tenía su estudio, taller y residencia Antonio Susillo, quien por aquellos años,

1. "Seis temas profanos en el catálogo de Antonio Castillo Lastrucci", en *Laboratorio de Arte*, número 13, Sevilla, 2000, págs. 263-87.

2. RUFINO, Ricardo, "El imaginero Castillo Lastrucci", en *Archivo Hispalense*, tomo 44, número 140, Sevilla, 1966, pág. 91.

3. 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, págs. 81-82.

además de ser un artista muy popular, estaba renovando la plástica local, determinó el origen de su vocación escultórica. Debió frecuentar su estudio, según parece en compañía de un sobrino de éste, camarada de travesuras infantiles y sueños artísticos, y admirar los trabajos que allí se realizaban. El impacto fue tal, que se convertirían en el referente fundamental de su obra a lo largo de toda su carrera. Tan es así, que en los comienzos de ella, cuando se intentaba dar a conocer al público y la crítica artística sevillanos, no dudó en afirmar repetidamente su condición de discípulo de Susillo⁴. Quizá por ello Guichot y Sierra en 1925, en su *Cicerone de Sevilla*, llega a aseverar el directo aprendizaje⁵. Sin embargo, la repentina muerte de Susillo, el 22 de diciembre de 1896⁶, cuando el futuro imaginero sólo tenía 14 años, hace poco presumible tal contingencia. Aún así, su continuada admiración por este escultor, cuya técnica, estilo y modelos mantendrá hasta el final de su trayectoria profesional, le viene a convertir en su discípulo póstumo. De ello es buena prueba su temprano relieve *Bacanal*, fechado en 1898⁷, donde se aprecia el conocimiento directo de los bajorrelieves del maestro, en concreto del que con idéntico título modeló en los meses anteriores a su suicidio. De él tomo asunto y composición, aunque resolviéndolo en un tono más pictórico y detallista, como cabría esperar de las inseguridades de un joven artista de sólo 16 años, quien, sin embargo, interpreta, pero no copia.

Esta obra, quizá la única conocida de estos momentos iniciales de su carrera, confirma un rasgo de su formación, por él siempre tenido a gala, el autodidactismo, consecuencia de unas innatas dotes para la escultura que desde muy niño le llevaron a jugar con el barro, modelando cabezas y figurillas⁸. La cómoda situación familiar, sus padres –Eduardo Castillo del Pino y Araceli Lastrucci⁹– poseían una pequeña fábrica de sombreros, permitió al joven seguir su cada vez más firme vocación. Así pudo matricularse en la Escuela de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Sevilla, situada por aquellos años, como el Museo Provincial de Bellas Artes, en el antiguo convento de la Merced. En ella curso sus enseñanzas con notable aprovechamiento, de modo que debió titularse en la primavera de 1913, pues en octubre de ese año ya había solicitado una beca a la Diputación Provincial de Sevilla para cumplir su

4. “De arte. En el taller de Antonio Castillo”, en *El Liberal*, Sevilla, 10 de mayo de 1913, pág. 1. “Artistas de mérito. El escultor Antonio Castillo”, en *El Liberal*, Sevilla, 18 de octubre de 1913, pág. 3. “En el estudio del escultor sevillano Antonio Castillo. Proyectos de Monumento a Martínez Montañés para su colocación en la Plaza de San Lorenzo y de los cuales es autor en reputado escultor discípulo de Susillo, don Antonio Castillo”, en *El Liberal*, Sevilla, 23 de marzo de 1915, pág. 1.

5. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *El cicerone de Sevilla, monumentos y artes bellas*, Sevilla, 1925, tomo I, págs. 418-19.

6. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, *Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo*, en “Laboratorio de Arte”, número 10, Sevilla, 1997, págs. 521-38.

7. “Seis temas profanos en el catálogo de Antonio Castillo Lastrucci”, en *Laboratorio de Arte*, número 13, Sevilla, 2000, págs. 267-70.

8. RUFINO, Ricardo, “El imaginero Castillo Lastrucci”, en *Archivo Hispalense*, tomo 44, número 140, Sevilla, 1966, pág. 91.

9. CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...*, op., cit., pág. 80.

sueño de ampliar estudios en Roma¹⁰, como hizo su idolatrado “maestro”. Su concesión no llegó hasta el 15 de abril de 1915 y con la finalidad genérica de que perfeccionase estudios en el extranjero hasta finales de 1916. No obstante, el conflicto bélico que asolaba Europa desde 1914 le impidió viajar hasta Italia, por lo que tras permanecer una larga temporada en París, donde visitó sus museos y conoció su intensa vida artística, regresó a España, consumiendo el tiempo restante de la pensión en Madrid, donde salvadas las distancias, su ambiente artístico también le ofrecía muchos atractivos¹¹.

A partir de estos momentos, concluida su formación, podríamos decir que se inicia la carrera profesional de Castillo Lastrucci, que como para la mayoría de los escultores residentes en España giraba en torno a dos objetivos: la obtención de los galardones oficiales que daban fama y prestigio, además de posibilitar el acceso a los cargos de la administración artística, en especial la docencia en centros oficiales; y el logro de encargos escultóricos, tanto privados como públicos.

Aunque resulte algo extraño, la participación de Castillo en certámenes expositivos es anterior a la conclusión de sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, y se explica por sus notables dotes artísticas y por ser algo mayor que muchos de sus compañeros. Así vemos como en 1910 se presentó a la Exposición de Arte Español, que dentro de las fiestas destinadas a conmemorar el Centenario de la Independencia de México tuvo lugar en la capital Azteca, con dos bajorrelieves: la *Bacanal* y una alegoría sobre *El Centenario de la Independencia de México*, trabajo que fue galardonado¹². Aquel triunfo, que confirmó ante la opinión artística sevillana sus potencialidades plásticas, le llevó a atreverse a mostrar sus obras en las Exposiciones de Bellas Artes del Ateneo, certamen en el que durante muchos años daría a conocer algunos de sus mejores trabajos. En la de 1911 presentó el boceto de un monumento a *Bécquer*; en la de 1914, el grupo *Los Primeros Celos* y el retrato de la *Sra. de D. José Benjumea*; en la de 1915, dos relieves sobre temas de *El Quijote*; en la de 1916, los bajorrelieves *Numancia* y *Entierro de Jesús* y un proyecto de monumento a *Martínez Montañés*; en la de 1917, el grupo *el Ensueño* y un bajorrelieve sobre tema de *El Quijote*; en la de 1921, un busto de artista, y dos relieves, *El Bautizo* y *Llegada a la Plaza*; en la de 1923, el grupo *Después de la Lucha*; en la 1927, el busto *Sevillana*; en la de 1929, una cabeza de *Cristo*; y en la de 1930, *Jesús*¹³. Pero el ámbito expositivo

10. “Artistas de mérito. El escultor Antonio Castillo”, en *El Liberal*, Sevilla, 18 de octubre de 1913, pág. 3.

11. CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...*, op., cit., pág. 80-81.

12. “La Exposición Hispano Mejicana”, *El Liberal*, Sevilla, 9 de agosto de 1910, pág. 2. “La Exposición de Arte Español en México”, *El Noticiero Sevillano*, Sevilla, 6 de octubre de 1910, pág. 2. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...*, op., cit., pág. 81.

13. Vid. respectivamente. Archivo del Ateneo Hispalense, *Registro de obras presentadas a las exposiciones del Centro de Bellas Artes entre 1910 y 1911*, s/p. BRAVO FERRER, Jesús. *Ateneo de Sevilla. Memoria de los trabajos realizados por este centro durante el curso 1913 a 1914*, Sevilla, 1914, pág. 38. “La Exposición de Bellas Artes. La inauguración”, en *El Liberal*, Sevilla, 26 de abril de 1915, pág. 1. SAN GINES, Pedro de, “La Exposición de Arte. VII”, en *El Liberal*, Sevilla, 14 de mayo de 1916, pág. 3. PÉREZ GONZÁLEZ, Domingo, *Ateneo de Sevilla. Memoria de los trabajos realizados durante el curso 1916-17*,

por antonomasia en la España de aquellos años eran las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, por lo que también quiso llevar a ellas sus obras. No obstante, la experiencia debió ser poco halagüeña, de tal modo que sólo participó en la de 1915 con el relieve *Numancia*¹⁴, que no obtuvo premio alguno.

Para la obtención de encargos escultóricos, las dos vías más frecuentes, en aquellos años, y aún hoy, eran la comisión directa y el concurso público. La primera solía ser la más usual en el caso de mecenas privados y la segunda en el de los oficiales.

Dado el coste de éste tipo de obras, la clientela privada de la época, una burguesía poco dispuesta a gastar en Arte, parecía interesarse sólo por los bustos retratos y las piezas ornamentales: figurillas, grupitos y bajorrelieves. A esta tipología pertenecen algunos de los primeros trabajos de Castillo, de los que dio cuenta la prensa sevillana. En septiembre de 1911, *El Correo de Andalucía* presentó al artista ante la opinión pública local, comentando sus cualidades y varias de las obras que tenía en su taller de la calle Antonio Susillo, 36¹⁵, como el *Boceto escultórico de la Exposición Hispano Americana* y los relieves *El entierro de Cristo*, *El beso de Judas*, *La horca de oro*, *Vuelva el polvo al polvo* y *Daoiz*, y los bocetos *En el otoño*, *Bécquer* y *Maese Pérez el organista*¹⁶. En mayo de 1913, el redactor artístico de *El Liberal*, tras visitar su estudio, destacó su modestia –la virtud personal más valorada por este rotativo– y sus notables dotes escultóricas, explicitadas en algunas de las obras allí contempladas: los grupos de *Moret* y *El Genio*; los bajorrelieves *El toque de ánimas*, inspirado en las leyendas de Bécquer, *Murillo*, *Una fiesta en Andalucía*, de tema costumbrista, *Un pase de Belmonte*, de asunto taurino, y dos *Bacanales*, una de ellas la que llevó a México; y los bustos de *Federico de la Rosa*, de *José Villalobos*, de *Luis Rojas* y de su hijo, del aviador *Tixier*, de *Borbolla* y de su padre, de *S. Romero*, de *Manuel Hoyuela*, de *Susillo* y el de un *Niño*¹⁷. En octubre de ese mismo año las páginas de *El Liberal*, vuelven a dar cuenta de sus últimos trabajos: el relieve de *Jesús en casa de Jairo* y los bustos retrato de la *Srta. Hoyuela*, de *Ignacio Beas*, de la *Sra. María Dolores Aguilar*, de su hijo *Ignacio*, y el grupal de los *Hijos de Manuel Gutiérrez*¹⁸.

Sevilla, 1917, pág. 39. CAMACHO BAÑOS, Ángel, *Ateneo de Sevilla. Memoria del curso 1920-21*, Sevilla, 1921, pág. 38. *Exposición de Bellas Artes*, Sevilla, 1923, s/p. *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Sevilla, 1927, pág. 23. “La Exposición de Bellas Artes del Ateneo”, en *El Liberal*, Sevilla, 16 de marzo de 1929, pág. 1. Y, *Exposición de Bellas Artes patrocinada por el Excelemtísimo Ayuntamiento y organizada por la Sección de Bellas Artes del Ateneo*, Sevilla, 1930, pág. 13.

14. *Catálogo de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura. Año 1915*, Madrid, Mateu, 1915, pág. 48.

15. Situado en dependencias del domicilio familiar, debió abrirlo ese mismo año, pues desde el siguiente ya figura como su domicilio social en la *Guía* de Gómez Zarzuela. Vid. GÓMEZ ZARZUELA, Vicente, *Guía oficial del comercio y la industria de Sevilla y su provincia para 1912*, año XLVIII, Sevilla, 1912, pág. 516.

16. A.S.G., “Artistas sevillanos. Antonio Castillo”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 14 de septiembre de 1911, pág. 1.

17. “De arte. En el taller de Antonio Castillo”, en *El Liberal*, Sevilla, 10 de mayo de 1913, pág. 1.

18. “Artistas de mérito. El escultor Antonio Castillo”, en *El Liberal*, Sevilla, 18 de octubre de 1913, pág. 3.

Dos meses después, y en el mismo periódico, se informa sobre la exposición de sus obras celebrada en el Hotel Simón, donde destacaron los grupos de *Belmonte dando una verónica* y de *José Gómez Gallito después de haber dado una estocada a la res, esperando a que caiga*, y los retratos de *Pedro Rodríguez de la Borbolla*, ex ministro de Gracia y Justicia, con destino al Círculo Liberal, y del *Sr. Hoyuela*, presidente de la Diputación¹⁹. La atención prestada por *El Liberal* a su persona y a su obra, sobre todo en el asunto del monumento a Montañés, fue agradecida por el escultor regalando para su galería artística un altorrelieve de asunto poético, cuyo tema principal era una joven pensativa sentada en el brocal de una fuente²⁰. No obstante, hubieron de pasar tres años, hasta agosto de 1919, para que volviera a aparecer en sus páginas. En aquella ocasión el crítico Periguero dio cuenta de su último trabajo, el busto del *Doctor Tolosa La Tour*, con destino al pabellón inicial del sanatorio de Santa Clara en Chipiona (Cádiz), donde la presencia de dos niños, alegóricos a sus virtudes filantrópicas, le otorgaba un carácter casi monumental²¹.

Sin embargo, para un escultor con ambiciones, y Castillo Lastrucci las tenía, su aspiración eran los grandes proyectos monumentales de financiación estatal, aunque en la mayoría de los casos ésta corriera a cargo de suscripciones populares. Fueron muy frecuentes en los años finales de la Restauración y durante el reinado de Alfonso XIII, por lo que participó en los concursos de adjudicación de algunos ellos, aunque sin fortuna. Según Cascales Muñoz se presentó a los del monumento de las *Cortes de Cádiz*, en Cádiz, y al de *Cervantes*, en Madrid²²; aunque también poseemos datos de su participación en el abierto para la ornamentación escultórica del Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Además, durante muchos años luchó por la erección en Sevilla de un monumento a *Martínez Montañés*, para el que realizó dos proyectos sucesivos, aunque finalmente tampoco consiguió el encargo. Desgraciadamente, sólo se han conservado algunos de los bocetos con los que concurrió a los dos últimos, los sevillanos, por lo que centraremos nuestro estudio en ellos y en sus antecedentes.

El éxito de Aníbal González en el Concurso de Anteproyectos de Emplazamiento de la Exposición Hispano Americana de Sevilla creó muchas expectativas laborales entre los escultores locales, quienes por la revista *La Exposición*, que antes del fallo había publicado las memorias de los trabajos participantes, sabían del importante papel que le había concedido a la escultura en la ornamentación del conjunto: los monumentos a *Miguel de Cervantes* y *Gustavo Adolfo Bécquer*; una gran fuente monumental con varias cascadas; un enorme puente y arco triunfal decorado con las estatuas de la reina Isabel y de los principales descubridores y conquistadores,

19. "El escultor Castillo. Obras de arte", en *El Liberal*, Sevilla, 24 de diciembre de 1913, pág. 1.

20. "Nuestra galería artística. Un altorrelieve de Castillo", en *El Liberal*, Sevilla, 27 de julio de 1916, pág. 1.

21. PERIGUERO, "De arte. En el estudio de Antonio Castillo", En *El Liberal*, Sevilla, 26 de agosto de 1919, pág. 3.

22. CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...*, op., cit., pág. 81.

así como con relieves alusivos a sus gestas; la decoración escultórica de los edificios, en piedra la de los permanentes y en escayola la de los temporales; así como un sinnúmero de elementos ornamentales, desde bustos a jarrones, pasando por escudos, columnas, animales heráldicos y un largo etcétera²³.

Los primeros en interesarse por aquellos trabajos fueron Lorenzo Coullaut Valera, Manuel Delgado Brackembury y Federico Bechini, quienes con fecha del 11 de enero de 1912 dirigieron un escrito al Comité Ejecutivo de la Exposición, donde demandaban que las esculturas a realizar para la Exposición lo fuesen en piedra y labradas por escultores sevillanos, para lo que se comprometían a instalar en Sevilla unos talleres con todos los adelantos del cincelado neumático y del sacado de puntos²⁴. Como la respuesta se retrasaba²⁵, el primero de abril de 1912, volvieron a presentar otro, donde insistían en los puntos del anterior y pasaban a pormenorizar el presupuesto de las esculturas, que siguiendo los detalles aportados por Anibal González, formarían tres grupos, según su función ornamental: ocho representaciones de las Artes, cuatro angelotes tenantes de escudos y cuatro grandes grupos de tres a cinco figuras. Después se indicaba que los modelos de estas estatuas los ejecutarían los escultores: Lorenzo Coullaut Valera, Bilbao, Pastor y Valse, Delgado Brackembury, Sánchez Cid, Bidón y Castillo; al precio cada uno de 1.000 pesetas la estatua, 790 pesetas el angelote y 4.900 pesetas el grupo. Por último recomendaban a los escultores Castaños, Montenegro, Ordóñez y López, cuya aceptación quedaba en manos del Comité²⁶. En esta ocasión, hubo de esperar varios meses hasta ser visto por éste, que en su sesión del 19 de septiembre, se limitó a trasladarlo a informe de una ponencia²⁷.

Las noticias que daba la prensa local sobre las sesiones del Comité pusieron en conocimiento del escultor Agustín G. del Valle aquel escrito, de el que se podía inferir un cierto pacto entre un grupo de escultores sevillanos, los más famosos, para hacerse con los trabajos escultóricos de la Exposición. Su indignación por aquella actuación, o por haber quedado fuera de la posible componenda, le llevaron a escribir varias cartas a los directores de los diarios sevillanos, y a dirigir, el 22 de septiembre una carta al presidente del Comité, pidiéndole que sacase a concurso las esculturas que decorarían la Exposición²⁸.

El comienzo de las obras del Pabellón de Bellas Artes en el mes de julio, y la inconveniencia de una campaña de prensa criticando la gestión del Comité, a cuenta de las esculturas, hicieron que éste buscara una rápida resolución del asunto. En su

23. "Por la Exposición. Concurso de Arquitectos", *La Exposición*, Sevilla 28-XI-1911, número 4, s/p.

24. "Proposición Conveniente", *La Exposición*, Sevilla, 28-I-1912, número 10, s/p.

25. El Comité lo había pasado a informe de una comisión especializada en la que estaba Anibal González. Vid. Hemeroteca Municipal de Sevilla, (D)ocumentos de la (E)xposición (I)bero (A)mericana, caja nº 1, *Actas de las sesiones del Comité Ejecutivo*, Carpeta 1/2, Sesión del 11 de enero de 1912.

26. D.E.I.A., caja nº 32, Secretaría, Expediente, *Instalaciones Artísticas, Esculturas*, s/f.

27. D.E.I.A., caja nº 1, *Actas de las sesiones del Comité Ejecutivo*, Carpeta 1/2, Sesión del 19 de septiembre de 1912.

28. "La Exposición Hispano-Americana", en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 21 de septiembre de 1912., pág. 1. D.E.I.A., caja nº 32, Secretaría, Expediente, *Instalaciones Artísticas, Esculturas*, s/f.

sesión del 7 de octubre aprobó las bases del concurso de adjudicación del primer lote de esculturas que ornarían el certamen²⁹. Al día siguiente quedó abierto entre escultores españoles, siendo sus cláusulas publicitadas en folletos y en el Boletín Oficial de la Provincia de Sevilla del 12 de noviembre de 1912³⁰.

Desde los primeros días de enero comenzaron a recibirse en Sevilla los trabajos de los concurrentes, que sumaron un total de 25: Francisco Font, de Madrid; Juan Feu, de Madrid; Juan de los Ríos Quintero, de Madrid; Juan José Soler Forcada, de Barcelona; Alfonso Martínez Sierra, de Madrid; José Rebarter, de Barcelona; Rafael Vela, de Madrid; Luis Buendía Ruiz, de Madrid; Antonio y Víctor Cerveto, discípulos y continuadores del taller de Querol, Madrid; Antonio Parera, de Barcelona; Eugenio Carbonell, de Valencia; Gabriel Borrás, de Madrid; Jesús Zamorano y Páramo, de Madrid; Ángel García, de Madrid; Gabriel Bechini, de Barcelona; Manuel Deldo (Mael Delgado), de Barcelona; Antonio Alsina, de Barcelona; Salvador Ferrer, de Barcelona; Pedro Muguruza, de Madrid; Manuel Delgado Brackembury, de Sevilla; Antonio Bidón y Villar, de Sevilla; Lorenzo Coullaut Valera, de Madrid; Agustín G. del Valle, de Sevilla; Antonio Castillo, de Sevilla; y Enrique Clarasó, de Barcelona. Muchos de los escultores participantes lo hicieron tan sólo por la estatua, grupo o niño del que presentaban boceto³¹. Éstos fueron exhibidos al público por el Comité

29. D.E.I.A., caja nº 32, Secretaría Expediente, *Instalaciones Artísticas, Esculturas, s/f*.

30. Las bases se ordenaron en torno a nueve artículos. El primero procedía a abrir el concurso, indicando la fecha del 15 de enero del 1913 como límite del plazo de presentación de proposiciones. El segundo enunciaba y describía los elementos escultóricos objeto de concurso: ocho estatuas adosadas a las fachadas del Palacio de Bellas Artes -la Arquitectura, la Pintura, la Escultura, la Música, la Literatura, la Historia, la Arqueología y las Artes Industriales-, con una altura de 2'50 metros, en los que se incluye los 20 centímetros del basamento, y una anchura proporcional; cuatro estatuas representando a un niño sosteniendo un escudo, con destino a los ángulos de las fachadas laterales del referido Palacio, y con una altura de 1'50 metros; y cuatro grandes grupos para el salón central, elíptico, del dicho edificio -el Arte, la Ciencia, el Trabajo y el Genio- que irían situados en nichos de 6 metros de alto, 2,80 metros de ancho y 1,20 metros de altura total, incluyendo basamento, y las demás proporciones. El tercero señalaba que el estilo general del edificio era el Renacimiento, y que por tanto las composiciones escultóricas habían de adecuarse a él. El cuarto precisaba que las estatuas habrían de estar labradas en piedra caliza de estructura fina y grano compacto, exenta de impurezas. El quinto pormenorizaba que para optar al concurso era necesaria la presentación de un boceto detallado, en barro o escayola, de una de las estatuas con destino a las fachadas, y de uno de los grupos, a escala de 20 centímetros igual a 1 metro (1:5); de una memoria razonada de los trabajos; y de una muestra de la piedra a emplear. El sexto informaba que las estatuas de las fachadas y los niños irían labrados en un sólo bloque, mientras que los grupos podrían ir en tres, como máximo. El séptimo fijaba la composición del jurado, que estaría formado por tres vocales, nombrados por los concursantes, y uno, nombrado por el Comité, quien resolvería, en última instancia, lo que tuviese por más oportuno. El octavo indicaba que antes de realizar la adjudicación definitiva era necesaria la redacción de un pliego de condiciones facultativas y económicas, sobre el que se firmará el contrato. Y el noveno, que informaba sobre la disponibilidad de la Secretaría General del Comité para cualquier detalle aclaratorio. Todo ello, en Sevilla a 30 de octubre de 1912. Vid. D.E.I.A., caja nº 32, Secretaría Expediente, *Instalaciones Artísticas, Esculturas, s/f*.

31. D.E.I.A., caja nº 32, Secretaría Expediente, *Instalaciones Artísticas, Esculturas, s/f*.

en las dependencias del piso bajo de las Casas Consistoriales sevillanas, donde, en los últimos días de enero de 1913, quedó abierta la muestra³².

El conocimiento de estos bocetos por parte de Agustín G. del Valle, le llevó a dirigir, con fecha 7 de febrero, una nueva carta al Comité, en la que demandaba, “en nombre de la mayoría de los concursantes”, que “por amor a la equidad y la justicia” no fuese uno sólo el favorecido, y que las obras se repartiessen entre todos los concurrentes³³. Tan pronto como sus compañeros supieron del escrito, informaron al Comité, de que el señor del Valle estaba levantando un infundio, que no hablaba en nombre de la mayoría, y que los firmantes –Buendía, Vela, Martínez Sierra, Ríos Quintero, Muguruza, Coullaut Valera, Delgado Brackembury, Ferrer, Deldo, Bechini, Borrás y Feu– deseaban que se cumpliesen las bases del concurso³⁴.

Precisamente en ellas se estipulaba que junto a sus trabajos, los concursantes debían especificar el nombre de dos personas, libremente elegidas por ellos, para que formasen parte del jurado calificador, junto a otra nombrada por el Comité. Éste designó, en la sesión del 19 de febrero de 1913, para tal misión al conde de Aguiar, que además actuaría como su presidente. Abiertos los sobres donde se contenían las nominaciones, resultaron seleccionados los señores Juan Talavera y Heredia, arquitecto y Cayetano Sánchez Pineda, de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. El jurado quedó constituido el 25 de febrero, y el 27 se reunió para dictaminar en torno a los proyectos. El resultado fue un informe donde se proponía al Comité la adjudicación de las obras en cuestión a Lorenzo Coullaut Valera, de Madrid, cuyo trabajo reunía las mejores condiciones artísticas y económicas; y la aceptación de su ofrecimiento para abrir en Sevilla un taller de escultura donde éstas serían llevadas a cabo, cuestión que había valorado muy mucho a la hora de formular su fallo³⁵. Al día siguiente, el 28, el Comité refrendó la propuesta por unanimidad y con un voto de gracias, encomendando a los señores conde de Aguiar y Aníbal González, para que formasen una ponencia que redactaría el correspondiente pliego de condiciones facultativas y económicas con el referido escultor³⁶.

Siguiendo fielmente sus bases, Antonio Castillo se presentó al concurso con el boceto de un grupo: *El Genio*; y con el de una estatua: *La Arquitectura*. En su memoria fijaba para la realización de todo el conjunto un plazo de dos años y elevaba su presupuesto a 86.000 pesetas, si las figuras se labraban en piedra caliza de grano fino, y a 37.400 pesetas si lo eran en piedra artificial; cantidades a las que se sumaría el coste de los modelos, por valor de 18.000 pesetas³⁷. Aunque no fue seleccionado, guardo

32. *Ídem*. D.E.I.A., caja nº 1, *Actas sesiones del Comité Ejecutivo*, Carpeta 1/3, Sesión del 28 de enero de 1913, s/f.

33. D.E.I.A., caja nº 32, Secretaría Expediente, *Instalaciones Artísticas, Esculturas*, s/f.

34. *Ídem*.

35. *Ídem*.

36. D.E.I.A., caja nº 1, *Actas sesiones del Comité Ejecutivo*, carpeta 1/3, Sesión del 28 de febrero de 1913, s/f.

37. D.E.I.A., caja nº 32, Secretaría Expediente, *Instalaciones Artísticas, Esculturas*, s/f.

un buen recuerdo de su participación, por lo que siempre tuvo en su estudio el boceto del grupo *El Genio*, que ha llegado hasta la actualidad, conservado por sus herederos.

El grupo, realizado en escayola y con unas dimensiones de 0,89 x 0,40 x 0,23 metros, se muestra sobre un plinto en cuyas esquinas frontales aparecen sendos amortillos sosteniendo una guirnalda, que describiendo una elegante curva deja ver la inscripción situada sobre el neto: "EL GENIO". Lo centra la figura semidesnuda de un apolúneo joven, en pie sobre una roca. Apoya la mano derecha, envuelta por el extremo de su arrebujado manto, sobre el hombro de un anciano, de luengas barbas y mayestática presencia, que sentado en el borde de la peña, con el torso descubierto y las piernas cruzadas bajo amplios ropajes, lee atentamente el enorme libro que sostiene en su regazo. Por detrás se le acerca una figura femenina de larga cabellera y flotantes ropas, que sujetándole el hombro izquierdo y la cabeza susurra a su oído sutiles consejos, que escucha con atención, como señalan su gesto y el llevarse la mano izquierda al mentón. Está firmada en el lateral derecho del pedestal, "A. CASTILLO LASTRUCCHI/ SEVILLA 1913", y por rotura ha perdido el pie del la figura de *El Estudio* y la cabeza del angelote de la derecha del neto³⁸.

Desde un punto de vista iconográfico, Castillo desarrolla esta alegoría del genio en un plano sobrenatural, logrado mediante recursos de raíz clásica a los que se suman acentos simbolistas. De este modo sus protagonistas se presentan en una olímpica e intemporal semidesnudez, cuestionada en su serenidad por un hálito de misterio, el mismo que rodea la génesis de las obras maestras, las tocadas por el sello de la genialidad. La figura del genio es encarnada por un joven que en su vigorosa hermosura manifiesta la potencia creadora. Junto a él, a un nivel inferior, por cuanto es su sostén, según indica la mano que apoya en su hombro, se dispone la representación del estudio, un anciano, en alusión a la sabiduría, al saber ancestral, que con la atenta lectura del libro que sostiene señala la manera de adquirir la experiencia de los antecesores. Tras él, junto a su costado izquierdo, susurrándole al oído sus dictados, la inspiración, esa luz que los dioses derraman sólo sobre sus elegidos para convertir sus obras en sobresalientes y singulares. Es personificada por una hermosa joven, cuya sobrenatural condición trasuntan los amplios ropajes que velan sus formas corporales, mientras que su larga cabellera nos habla de las fuerzas superiores de las que es portadora³⁹.

En la resolución plástica de este conjunto escultórico, las deudas que mantiene Castillo Lastrucci con Susillo son substanciales. La figura del estudio se inspira directamente en la homónima que éste hizo para su monumento a *Colón* con destino a La Habana, pero que por azares del destino acabó inaugurado en Valladolid el 14 de septiembre de 1905⁴⁰; aunque debió conocerla por el modelo a tamaño natural que de ella guardaba en su estudio sevillano; mientras que la pareja del genio aconsejado

38. En la actualidad el grupo está siendo restaurado por José Pérez Delgado, escultor y discípulo de Antonio Castillo Lastrucci

39. CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, págs. 66, 111, 168, 457.

40. REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 469-70.

por la inspiración, sigue en concepto y composición al grupo de *El Beso de Judas*, que presentó a la Nacional de 1890 y por el que obtuvo una segunda medalla⁴¹. No obstante, también son apreciables ciertos contactos con la reelaboración que del mismo llevó a cabo Joaquín Bilbao en su grupo *El eterno guía*, con el que ganó en 1898 el concurso público abierto por el Ayuntamiento de Sevilla para la realización del grupo escultórico que coronaría la rotonda de ingreso al cementerio de San Fernando⁴². Años más tarde, en 1917, volvería a reinterpretar esta obra, que nunca llegó a erigirse, en su grupo *El ensueño*, donde la Fe se transforma en una especie de Hipnos moderno y el alma de la ingenua doncella en el hermoso cuerpo de una somnolienta mujer⁴³.

Estas deudas no son impedimento para que Castillo muestre su gran capacidad para mover las figuras en el espacio, logrando una excelente composición, tanto por su belleza como por su elocuencia iconográfica, que anticipa los logros que sus misterios procesionales supondrán para la Semana Santa sevillana, cuando la imaginería centre su labor profesional desde finales de la tercera década del siglo XX. La voluntad evanescente del conjunto, y su pequeño tamaño, le llevan a resolver su modelado con blandura, suavizando las formas, que no esconden su esplendor en las zonas desnudas del joven y el anciano. Precisamente en la cabeza de éste analiza con atención el paso del tiempo sobre el rostro humano, consiguiendo unos resultados altamente realistas que recuerdan sus múltiples afinidades con el estilo de Susillo. El resultado será una pieza estilísticamente ecléctica y algo desfasada para la fecha de su realización, en la que se entremezclan recursos naturalistas, simbolistas y clasicistas, estos por exigencia a la adecuación del grupo con el estilo renacentista que tendría el Pabellón de Bellas Artes.

La erección de un monumento en Sevilla a *Juan Martínez Montañés*, el más insigne de los imagineros locales era una idea que circulaba en los foros culturales, artísticos y cofrades de la ciudad desde comienzo del siglo XX, al hilo de la fiebre monumental que sufrió España durante los reinados de Alfonso XII y Alfonso XIII. De aquel propósito se hizo eco Antonio Castillo Lastrucci en 1915, cuando realizó dos bocetos con destino a la plaza de San Lorenzo, lugar que le parecía el más idóneo por cuanto en la iglesia aneja se conservaba la que, por aquellos años y antes de su correcta atribución, se consideraba una de sus obras maestras, la talla del *Jesús del Gran Poder*. Ambos proyectos se dieron a conocer a la opinión pública desde las páginas de *El Liberal*, el 23 de marzo de 1915⁴⁴. En uno se efigiaba al escultor erguido, respaldado por un arco triunfal, y en el otro se le mostraba sentado al pie de una cruz. Éste fue

41. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890, págs. 228-30. PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones...*, op., cit., pág. 128.

42. "El eterno guía, grupo escultórico de Joaquín Bilbao", en *La Ilustración Artística*, año XVII, número 859, Barcelona, 13 de junio de 1898, pág. 386.

43. Vid. "Seis temas profanos en el catálogo de Antonio Castillo Lastrucci", en *Laboratorio de Arte*, número 13, Sevilla, 2000, págs. 276-78.

44. "En el estudio del escultor sevillano Antonio Castillo", en *El Liberal*, Sevilla, 23 de abril de 1915, pág. 1.

el preferido del redactor quien lo consideró en posesión de "...una gran inspiración y un notable valor representativo". Aunque no tuvieron el eco esperado por su autor, ello no significó que abandonase su intención, de modo que en la Exposición de Bellas Artes organizada por el Ateneo hispalense en la primavera de 1916 presentó uno de aquellos bocetos, el más estimado por la crítica, que fue calificado por Pedro San Gines, en las páginas de *El Liberal*, como "...muy bello de líneas y composición"⁴⁵.

El asunto del monumento quedó durmiente hasta que en mayo de 1920 el columnista de *El Liberal* Enrique Garro, en su artículo "Cosas de Sevilla", volvió a ponerlo sobre el tapete⁴⁶. Castillo no quiso desaprovechar la ocasión de modo que a través de su amigo el crítico de arte José de Villalobos ofreció tres bocetos del mismo y su compromiso tanto de modelar gratuitamente el que se eligiera como de dirigir su construcción⁴⁷.

El peso que el rotativo dirigido por José Laguillo tenía en la opinión pública y los muchos años que la idea del monumento a *Montañés* llevaba circulando por los cenáculos culturales de la ciudad sin que se principiara nada, resolvieron al Ayuntamiento a tomar cartas en el asunto e intentar saldar la deuda histórica que Sevilla tenía con el ilustre imaginero. A tal fin su alcalde, José María Tassara, convocó en la tarde noche del 17 de junio de 1920, en las Casas Consistoriales, una reunión para acordar su erección. En ella propuso dos iniciativas para saldarlas: levantar una estatua y publicar un estudio ilustrado de su obra. Ambas fueron aceptadas por unanimidad, lo mismo que la formación de un comité ejecutivo que atendiera la cuestión del homenaje. Su presidencia recayó en el alcalde, Sr. Tassara, la secretaria en José Muñoz Sanromán y la tesorería en Miguel Bermudo, contando además con 17 vocales entre los que figuraban personalidades de la vida local y representantes de sus más ilustres instituciones⁴⁸.

El Liberal, que desde hacía años apostaba por Castillo Lastrucci dando a conocer sus progresos artísticos, no quiso desaprovechar la ocasión de intentar lograr que el recién formado comité le encargara el monumento. A tal fin el 21 de junio de 1920, el mismo día en que éste se iba a reunir para decidir su adjudicación, publicó un artículo en el que destacaba como el artista, desde hacía seis o siete años venía haciendo bocetos del conjunto monumental y planos de su construcción, tanto en las plazas de San Lorenzo como del Salvador; informaba de su viaje a Madrid para obtener fotografías del retrato, conservado en el Museo del Prado, que Velázquez le hizo a Montañés entre 1635-36; anunciaba como para la erección del monumento contaba con el beneplácito de las hermandades de Pasión y del Gran Poder y Pasión, y con el importante apoyo económico de una ilustre dama sevillana, residente en la capital

45. SANGINÉS, Pedro, "La exposición de arte VII", en *El Liberal*, Sevilla, 14 de mayo de 1916, pág. 3.

46. "El monumento a Martínez Montañés", en *El Liberal*, Sevilla, 16 de abril de 1920, pág. 2.

47. *Ídem*.

48. "El proyecto de monumento a Montañés", en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 18 de junio de 1920, pág. 1.

de España, que consideraba su boceto el más adecuado; y subrayaba su disposición de realizarlo gratuitamente⁴⁹.

Estas recomendaciones no fueron tenidas en cuenta por el recién creado comité, que decidió: encargar el proyecto del monumento al escultor Agustín Sánchez Cid; erigirlo en la plaza del Salvador; y abrir una suscripción pública para costearlo. La Academia de Bellas Artes de Sevilla, encargada de informar el boceto monumental, lo hizo favorablemente en su sesión del 19 de julio, aunque también aconsejó como mejor lugar para su emplazamiento la plaza de la Magdalena⁵⁰.

Aunque el comité ejecutivo del monumento a Martínez Montañés no tuvo en cuenta sus proyectos, Castillo siempre guardó hacia ellos el mismo cariño que puso en su realización. De este modo ocuparon en su estudio un lugar preferente, el mismo que sus herederos y actuales propietarios les han dado en sus residencias, razón por la cual presentan un magnífico estado de conservación.

De los tres a los que hace alusión la prensa sevillana, sólo se han conservado los bocetos, en escayola, de dos, por lo que el tercero quizá fuera en soporte de papel y se ha perdido. Se trata de los mismos que dio a conocer desde sus páginas *El Liberal* en 1915. En uno se muestra al *Dios de la Madera* sobre un pedestal que, a su vez, descansa sobre tres peldaños. Aparece erguido, vestido a la usanza seicentista, en actitud de concentración, sosteniendo el mazo y la gubia, las herramientas de su creación, y está patinado en negro, para señalar que iría fundido en bronce. Tras él, se abre un arco triunfal de un solo vano, en estilo renacimiento, sobreelevado en un alto podio que descubre en sus costados sendos relieves representado *La entrada del Jesús del Gran Poder en la iglesia de San Lorenzo*, una en el siglo XVII y la otra en la actualidad. Aparece coronado por dos figuras angelicales. La situada sobre la zona superior de la jamba izquierda, llegando a la enjuta, sostiene un paño en el que se adivina la faz de Cristo. La emplazada en su clave, como bajando de las alturas, con las alas extendidas, porta las ramas de laurel con la que va a coronar al escultor. En el otro, éste se presenta sentado en un roquedal del que surge una cruz cubierta por un paño sobre el que se enreda un rosal de pasión. Viste las ropas de su siglo, luce una gran capa y sostiene su sombrero en la mano derecha, como si estuviera a punto de levantarse para postrarse ante la cabeza de un Cristo que amorosamente sostiene la angelical figura que, junto a la cruz, asoma por su izquierda. Haciendo pareja con ella, pero al otro lado del velado madero, otra criatura angélica, con las alas extendidas, parece descender de los cielos para coronar al artista con los laureles y mirtos que porta en sus manos.

49. "El monumento a Martínez Montañés", en *El Liberal*, Sevilla, 21 de junio de 1920, pág. 2.

50. Archivo Histórico Municipal de Sevilla. Colección Alfabética, Legajo 514, s/f. "El monumento a Martínez Montañés", en *El Liberal*, Sevilla, 2 de julio de 1920, pág. 3. "El monumento a Martínez Montañés", en *El Liberal*, Sevilla, 9 de julio de 1920, pág. 3. "Academia de Bellas Artes", en *El Liberal*, Sevilla, 21 de julio de 1920, pág. 1. "El monumento a Martínez Montañés, reunión del comité", en *El Liberal*, Sevilla 23 de julio de 1920, pág. 1.

El primero de los bocetos descritos presenta una altura de 98,5 centímetros, una anchura de 41,5 centímetros y una profundidad de 47 centímetros. Carece de firma y sobre el frente del pedestal puede leerse “MARTINEZ MONTAÑES/ XVI-XVII”. El segundo ofrece unas medidas de 111 centímetros de altura, por 43 centímetros de anchura y 53 centímetros de profundidad. Carece de firma, y bajo el sombrero, sobre la roca, puede leerse en letras excisas “MARTINEZ MONTAÑES”.

Ambos proyectos comparten múltiples aspectos de su iconografía: su concepción como apoteosis del escultor; el similar tratamiento de la figura de Martínez Montañés, inspirada en el retrato velazqueño y luciendo el clásico traje negro español de los siglos XVI y XVII; y la presencia de sendas figuras angélicas representando el triunfo artístico y la inspiración divina. No obstante, el tratamiento de estos elementos es distinto. Uno es más conservador y oficializante, desarrollando planteamientos más académicos e historicistas; y el otro quiere ser más romántico y literario, aunque sin por ello alcanzar un mayor grado de modernidad.

El más conservador respalda la figura del artista ante un sencillo arco triunfal de un solo vano, cuya tectónica apariencia responde más a las exigencias de su destino, a los materiales a emplear en su construcción y a los débitos romanos, que a sus verdaderas fuentes, las de la arquitectura efímera de los siglos XVI, XVII y XVIII, cuando se usaron, más que para recibir a personajes ilustres, para las escenografías levantadas en las ceremonias que los glorificaban. Frente a estos modelos de copiosa ornamentación, Castillo prefiere la sobriedad. Busca con voluntad historicista reflejar el sesgo clasicista de las creaciones del insigne imaginero. Como éste derivaba de los ecos dejados en su arte por el Renacimiento, recurre en la decoración del conjunto a elementos arquitectónicos platerescos, los que mejor se asociaban en Sevilla con aquel estilo. Esta filiación histórica la completan: la inscripción, “MARTINEZ MONTAÑES/ XVI-XVII”, situada al pie de la efigie; el tratamiento de su rasgos siguiendo el retrato velazqueño; y la resolución de su atuendo en estricta consonancia con la moda del Siglo de Oro español. No obstante, el monumento no tendría su pretendido carácter triunfal sin la presencia de alegorías. Por descender desde el empíreo se colocan en las zonas más altas del arco. Sus flotantes cabelleras y los velos que envuelven sus cuerpos las apartan del entorno clasicista en el que parece situarse el conjunto y las acomodan en la senda purista y simbolista. Ello que se explica por la necesidad de conciliar la pagana Niké, que portando las ramas de laurel va a coronar al escultor para señalar su consagración pública y la culminación de la lucha personal emprendida para alcanzar las cimas de su arte; y la inspiración divina que en forma de femenino ángel le da a conocer el verdadero rostro de Cristo a través del paño de la Verónica, solución muy estética pero de flaco simbolismo, puesto que los ángeles son asexuados y la revelación que porta fue otorgada a toda la Humanidad y no a algunos elegidos. En cuanto a los dos relieves recreando la entrada en el templo de San Lorenzo del paso del Jesús del Gran poder en el siglo XVII y en la actualidad, no eran más que una concesión, para subrayar su antigüedad, a los cofrades de esta hermandad para

que dieran su beneplácito a la erección del monumento en la plaza frontera a la sede de su imagen titular.

El otro se interpreta el triunfo de Martínez Montañés de un modo más íntimo, cristiano y simbolista, subrayando que sus éxitos artísticos fueron consecuencia de su religiosidad. Para ello caracteriza al personaje con minuciosidad historicista –rostro siguiendo el cuadro velazqueño, ropas a la moda seicentista y además un rótulo que informa de su nombre–, y lo sienta en un roquedal presidido por una cruz, envuelta con un amplio velo y rodeada por un rosal. Estos elementos buscan enunciar de manera alegórica y muy sutil su contexto vital. Una biografía guiada por la fe en Jesucristo y los arcanos misterios de su pasión⁵¹. Circunstancia que posibilitó, como señala la presencia junto a la cruz de sendas figuras angélicas, el que no sólo alcanzara las cimas de su arte, según indican los laureles y mirtos⁵² que le ofrece una de ellas, sino también el que recibiera la divina inspiración, como sugiere la cabeza de una imagen de Cristo amorosamente sostenida por la otra, gracias a la cual sus obras mueven a la devoción de cuantos las contemplaban, como ejemplifica el mismo artista, quien al verla aparecer, y aun siendo de su mano, se levanta para arrodillarse.

Ambos proyectos nos sitúan ante la senda estilística seguida por Castillo Lastrucci en los inicios de su carrera, que fue la imitación de las maneras de Antonio Susillo. De este modo, continúa soluciones frecuentes en las últimas obras del maestro, en las que se busca expresar contenidos poéticos y simbólicos con una concepción plástica realista donde no faltan ecos iconográficos del purísimo nazareno que sólo concede a las nuevas exigencias formales la delicuescencia y el ablandamiento formal. Sin embargo, aunque estos fueron recursos frecuentes entre los artistas de finales del siglo XIX que buscaban una modernización de su lenguaje, pero sin rupturas con la estética dominante, para la segunda década del siglo XX ya resultaban algo trasnochadas, incluso en un foco artístico periférico como el sevillano. Ello no fue óbice para que la crítica artística local, muy conservadora y literaria en sus gustos, las valorara positivamente, y para que Castillo resolviera con ellas obras tan notables como el mencionado *Ensueño*, de 1917.

Pero volviendo a los proyectos señalemos que los dos carecen de monumentalidad, en especial el segundo, pues el primero, con su arco triunfal responde mejor a las exigencias arquitectónicas que el usual marco urbano plantea al género. Tampoco ofrecen la visión multifacial que su destino en mitad de una plaza pública les demanda. Sólo se preocupan por el espectador frontal, con alguna concesión a las vistas laterales, en especial la izquierda, pues hacia ese lado mira en las dos ocasiones la efigie del escultor. En uno la presencia de los bajorrelieves laterales es anecdótica, abandonando

51. La cruz alude al cristianismo, el velo que la envuelve a la veneración por lo sagrado y el rosal que la rodea a la sangre que por amor Cristo derramó en ella. Vid. REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990 págs. 105, 106, 324, 325 y 378. CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, págs. 154, 155, y 457.

52. REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990 págs. 222 y 258. CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, págs. 268-69.

al silencio escultórico la trasera. En el otro, este efecto se aminora por la atención que despiertan las angélicas figuras y los símbolos que portan, pero sin llegar a desaparecer, pues toda la atención narrativa y plástica se concentra en el frente, sobre el sedente Montañés.

Compositivamente prima en ellos la verticalidad, dentro de un juego lineal cerrado, como fórmula para expresar el fuerte componente espiritual e íntimo del triunfo artístico de Martínez Montañés. En el caso del que recurre al arco como principal soporte formal del conjunto, la pareja de ángeles que se sitúa sobre su clave, enjuta y jamba izquierdas parece marcar un desequilibrador movimiento sesgado. Sin embargo, al cerrarse sobre el estribo y elevarse en la clave, su impulso diagonal se aminora, para tan sólo diversificar y adornar, siendo contrapesado por la tensión que crea el suave giro a la izquierda del torso del escultor. En el otro, al estar las dos figuras angélicas yuxtapuestas a los costados de la cruz velada, prima claramente el verticalismo, aunque enriquecido por un dinamismo helicoidal, mal resuelto en una inestable curva que se inicia en las alas de la alegórica portadora de los laureles y mirtos, para continuar por su cráneo, torso y brazos, y enlazar con la cabeza de la alegórica inspiración divina, que la lleva, por la testa de la imagen que sostiene y su codo derecho, hasta la cabeza de la figura del artista, de la que pasa a su brazo derecho para concluir en el sombrero.

Al hilo de la buscada espiritualidad de ambos conjuntos su resolución formal evita la sensación de masa. Sus volúmenes son suaves, alargados e inestables. Y su modelado blando y pictórico, aunque resuelto con elegancia y belleza, especialmente en las alegorías femeninas del proyecto que muestra a Montañés en pie. La concepción abocetada de ambas obras hace que detalles, texturas y calidades se vean tratados de manera superficial, lo que refuerza sus ecos simbolistas.

El resultado son dos bocetos, que como monumentos no hubieran llegado a buen término, pero que como grupos escultóricos son interesantes y atractivos, tanto por su tratamiento iconográfico, en especial el de la cruz velada, como por sus matices estilísticos, que los convierten en magníficos ejemplos de las inquietudes plásticas de su autor y de muchos de sus jóvenes colegas sevillanos quienes, al igual que él por aquellos años, se estaban iniciando en la creación escultórica.



Lám. 1. Boceto de *El Genio*, 1913.



Lám. 2. Boceto del monumento a *Martínez Montañés*, 1915.



Lám. 3. Boceto del monumento a *Martínez Montañés*, 1915, detalle.



Lám. 4. Boceto del monumento a *Martínez Montañés*, 1915.



Lám. 5 . Boceto del monumento a *Martínez Montañés*, 1915, detalle.