

TRES OBRAS INÉDITAS DE SUSILLO. UN ÁNGEL Y DOS RELIEVES PASIONISTAS

THREE NEW WORKS OF SUSILLO. AN ANGEL AND TWO RELIEFS PASSIONISTS

JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla, España
rojasmarcos@us.es

En este trabajo damos a conocer tres nuevas obras de Antonio Susillo, máximo exponente de la escultura sevillana del último cuarto del siglo XIX. Su ingente catálogo se ve así aumentado con tres piezas inéditas, conservadas en colecciones particulares. Se trata de una escultura de bulto redondo y dos relieves. Los tres ejemplares son de asunto religioso y están realizados en barro cocido en su color natural.

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

In this work we present three new works of Antonio Susillo, the epitome of Seville sculpture in the last quarter of the nineteenth century. His prodigious catalog is thus enhanced with three new pieces, preserved in private collections. This is a sculpture in the round and two reliefs. The three specimens are of religious matter and are made of clay in its natural color.

Key words: Antonio Susillo; Seville; Nineteenth century; Sculpture; Romanticism.

Antonio Susillo Fernández nació y murió en la capital de Andalucía (1855-1896). Tan afamado escultor fue autodidacta hasta 1875, año en que el pintor José de la Vega Marrugal le enseña dibujo y composición. Gracias a ello obtuvo una medalla de bronce en la Exposición de Cádiz de 1879 y participó, en 1882, en la Exposición regional de Sevilla.¹ De inmediato, gracias a sus excepcionales dotes, se erige en el gran innovador de la escultura hispalense del último cuarto del siglo XIX. En un panorama de mediocridad artística, fue un auténtico revulsivo en las artes plásticas, hasta el punto de convertirse, en el Sur de España, en el digno contrapunto a la pléyade de escultores catalanes del último tercio de dicha centuria.

¹ OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Ediciones Giner, Madrid, 1884 (reedición de 1975), p. 654.

No es de extrañar, pues, que iniciara su andadura artística con fortuna. La misma Isabel II visita su estudio el 13 de marzo de 1882 y le adquiere tres bajo-relieves para decorar el Real Alcázar de Sevilla: *Los dos guardianes* y dos escenas biográficas de *San Antonio de Padua*. Por entonces, visitó a la Reina Madre un príncipe ruso, Romualdo Giedroik, chambelán del zar Nicolás II. Gracias a tan poderoso e influyente mecenas, Susillo reside en París entre 1883 y 1884.² Allí, además de frecuentar todos los talleres y museos de la ciudad, ingresa en la *École de Beaux-Arts*, donde obtiene la máxima calificación académica concedida a un extranjero.³ Sin embargo, debemos hacer una aclaración sobre dicha estancia parisina. Frente a lo que la historiografía sobre Susillo afirma tradicionalmente, creemos que su maestro en la referida escuela francesa no fue el tal Bonnamaux, sino que en realidad se trata de Jean-Marie-Bienaimé Bonnassieux (1810-1892). La obra más conocida de este escultor es la colosal estatua en bronce de *Nuestra Señora de Francia*, erigida en 1860 en el peñasco de Corneille en Le Puy-en-Velay.⁴

En 1884, Susillo regresó urgentemente a Sevilla poco antes de fallecer su padre. Después, desde 1885 a 1887 estuvo en Roma, pensionado por el Ministerio de Fomento. En la Ciudad Eterna, el artista se desenvuelve en un ambiente academicista de marcado eclecticismo. Cultiva la temática histórica, tamizada por el literaturalismo imperante, aunque su plástica no está exenta de cierto toque rodiniano. Su poética podría definirse, por tanto, como la de un naturalista dentro de la tendencia del modernismo.⁵ Razón por la que este gran poeta del barro se sitúa entre el último romanticismo y el primer realismo.⁶ A estos años corresponde *La primera contienda*, que envía desde Roma para la Exposición Nacional de 1887. Recientemente, hemos podido dar a conocer los bocetos preparatorios de esta obra, premiada con medalla de segunda clase en el referido certamen.⁷

² MONTOTO Y PEREYRA, Luis: *Antonio Susillo. Obras de este notable escultor*, Edición costeadada por el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Imprenta del Círculo Liberal, Sevilla, 1885, pp. 8 y 10-11.

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, pp. 45-46.

⁴ ARMAGNAC, Léo: *Bonnassieux, statuaire, membre de l'Institut, 1810-1892: sa vie et son œuvre*, Alphonse Picard et fils, París, 1897.

⁵ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *De la Ilustración a nuestros días*, Historia del Arte en Andalucía, vol. VIII, Ediciones Gever, Sevilla, 1991, pp. 190-192.

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 Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1997, pp. 25-67.

⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: "La obra de Antonio Susillo en la Casa Palacio de la Condesa de Lebrija", en *Temas de Estética y Arte*, n.º XXVII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2013, pp. 185-189.

Al regresar de la capital italiana recibió múltiples premios y reconocimientos. Alfonso XII lo nombra Caballero de la Real Orden de Carlos III, tras ganar la medalla de oro en la Exposición de la Sociedad de Escritores y Artistas celebrada en la Corte. En 1887 fue designado Numerario de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla.⁸ Y, en 1892, dicha corporación le encarga provisionalmente la dirección de la Cátedra de Escultura, en la aneja Escuela de Bellas Artes, hasta que la Diputación Provincial resolviera al respecto. Entretanto, Susillo trabaja en la ejecución de importantes monumentos públicos para distintas ciudades españolas y extranjeras. En Sevilla destacan los dedicados a *Daoiz*, en la plaza de la Gavidía (1889); a *Velázquez*, en la plaza del Duque de la Victoria (1892); y a *Miguel Mañara*, en el jardín de la Caridad (1896).⁹

En 1895, por encargo de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, duquesa vda. de Montpensier, corona la fachada norte del palacio de San Telmo con doce estatuas cementicias que representan a los personajes más ilustres de la ciudad.¹⁰ Ese mismo año se funde en bronce el *Cristo de las Mieles*, que desde 1897 se alza sobre un “Gólgota” en la rotonda principal del cementerio de San Fernando. Hoy, en ese lugar, reposan los restos mortales del autor. Tan célebre artista no sólo fue el escultor más importante de su época, sino que, como todo gran maestro, formó a una magnífica pléyade de discípulos, que difundieron su estética realista en la escuela escultórica sevillana del Novecientos. Baste mencionar, entre ellos, a Joaquín Bilbao Martínez, Lorenzo Coullaut Valera y Antonio Castillo Lastrucci.¹¹

A continuación, tras exponer esta apretada síntesis biográfica de Antonio Susillo, acrecentamos su numeroso catálogo de obras conocidas con tres ejemplares más. Todos, conservados en colecciones particulares, se modelaron en barro cocido sin policromar. Dos de las piezas son bocetos, como indica la inscripción del propio artista, aunque las facturas quedan perfectamente definidas por el escultor. El análisis histórico-artístico se inicia con un bulto redondo, primero; y con los relieves, después. El estudio se completa con una ficha técnica, donde consta

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

⁹ GUICHOT, Alejandro: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, Sevilla, tomo I, 1925, pp. 415-416.

¹⁰ Los bocetos de *Fray Bartolomé de las Casas* y *Juan Martínez Montañés* se conservan en la colección de la Casa Palacio de la Condesa de Lebrija (GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Op. cit.*, 2013, pp. 196-205).

¹¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Antonio Castillo Lastrucci*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2009, tomo I, pp. 49-54 e Ídem: “Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 23, 2011, pp. 395-396.

el título, el material, las medidas, la autoría, las inscripciones, la fecha de ejecución y el lugar de ubicación.

ÁNGEL APOCALÍPTICO

Escultura en barro cocido sin policromar.

54 x 44 x 21 cm.

Boceto de Antonio Susillo Fernández.

Firmado y fechado en el lateral derecho de la banqueta: "A. Susillo / Boceto / Sevilla 22 Abril 90".

Año 1890.

Sevilla. Colección particular de Mariano Bellver.

Esta obra es una interpretación alegórica del Apocalipsis, realizada por Antonio Susillo al comenzar la última década del siglo XIX (Fig. 1). El ángel apocalíptico que catalogamos pertenece a la última de las nueve jerarquías celestes. Se trata de un sugestivo boceto escultórico, modelado en barro con la soltura, sensualidad y maestría que consagran a su autor como barrista de excepción. Se inspira en algunos textos sagrados del Apocalipsis de San Juan apóstol, de difícil interpretación por sus misteriosas revelaciones y simbolismos. Entre ellos podríamos citar cuando el vidente explica: "Y vi a un ángel poderoso, que pregonaba en alta voz: «¿Quién es digno de abrir el libro y desatar sus sellos?»" (Ap. 5,2); y profundiza aún más: "cuando el séptimo ángel empuñe su trompeta y dé su toque, entonces, en esos días, se habrá cumplido el misterio de Dios, según la buena nueva que había anunciado a sus siervos los profetas" (Ap. 10,7).

Esta figura celeste, sedente sobre una banqueta o trono, aparece de frente al espectador. Adopta una elegante pose en zigzag, que imprime en la composición general de la obra un gran sentido dinámico. Cruza las piernas a diferente altura para romper la frontalidad. Gira el torso hacia su izquierda y la cabeza en dirección contraria, quedando en posición de tres cuartos. Las guedejas del cabello, deshechas y sin grandes pormenores, conforman una especie de aureola en torno a la testa. El brazo derecho reposa sobre el regazo y su diestra sostiene, al par, una larga y estilizada trompeta. En cambio, el otro brazo lo apoya, sin más, sobre el libro de los siete sellos. La disposición de ambos produce un cierto movimiento circular en el centro del conjunto, desprovisto del menor estatismo. Las alas, fragmentadas y perdidas en buena parte, subrayan el rítmico juego de líneas y volúmenes del total resultante.

La vestimenta del ángel que nos ocupa, de cierto gusto dieciochesco, es una amplia y sencilla túnica, ceñida a la cintura con una cinta. Tan fino y vaporoso cendal, que sólo le cubre el hombro izquierdo, nos deja sentir la anatomía corporal. Y, al unísono, asoma, bajo el borde inferior, el pie izquierdo. Sus elegantes escorzos expresan el completo dominio de las leyes de la perspectiva. Susillo, con ello, no sólo domina la tercera dimensión, sino también logra efectos

espectaculares de gran verosimilitud. Su modelado intuitivo, grácil y de refinado claroscuro es de evidente raigambre rococó. Le define como “El Fortuny del barro”.¹² Su espíritu perfeccionista le lleva, aunque sea en un boceto o estudio previo, a cuidar con mimo incluso las zonas que no se exponen directamente a la contemplación del observador. Sus maneras preciosistas sorprenden por las calidades matéricas, textiles, plásticas, etc.

Hechas estas reflexiones, a vuelo de pájaro, sobre la poética de Susillo, intentaremos profundizar acerca de su misterioso simbolismo. La anchurosa banqueta, donde se sienta el ángel, está concebida como trono de la divinidad y soporte de su gloria. En esta ocasión, recuerda al que se erige en el cielo del Apocalipsis, al final de los tiempos. Es el soporte de la manifestación de Dios y de su infinita misericordia y beatitud.¹³ Simboliza la expresión universal de la armonía y del equilibrio del cosmos, constituido por la integración total de todas las antítesis naturales. Alude al centro y, además, integra los conceptos de soporte, enaltecimiento y seguridad.¹⁴ Susillo, en este ejemplar, esboza un sencillo, deshecho e improvisado sitial. Pero, aun así, lo trabaja con sabiduría. El barro, gracias al palillo de modelar, adquiere la apetecida calidad lignaria. Y en el costado derecho, tal como lo ve el espectador, firma y data la obra: “A. Susillo / Boceto / Sevilla 22 Abril 90”.

Acto seguido reparamos en la trompeta que porta el ángel. Dicho instrumento musical de viento se utiliza para enfatizar los principales momentos del día y para anunciar los solemnes acontecimientos históricos y cósmicos: el juicio final, el asalto o una ceremonia fastuosa. Los ejércitos romanos, como efecto sobrecogedor, alternaban el silencio profundo con el atronador ruido de las trompetas. Los ángeles, que forman parte de las milicias celestes, también las tocan, asociando el cielo y la tierra en una celebración común. De ahí el uso a la vez religioso y militar de las mismas.¹⁵ En este sentido, tan sonoro instrumento de metal, corresponde a los elementos fuego y aire. Es propio de los nobles y guerreros y emblema de la fama y de la gloria.¹⁶ Como se sabe, este ángel apocalíptico sostiene con su diestra, sobre el regazo, una larga y estilizada trompeta. Dicho instrumento aerófono subraya la horizontalidad del borde superior de la banqueta o trono de tan hermosa figura celeste. Y, al unísono, corta la verticalidad del conjunto. Por tanto, se produce, casi inadvertidamente, una cruz que es signo vivo de la salvación y de la elevación a la gloria. Así, con este espíritu, el Apocalipsis ve en este “leño” salvador el “leño de la vida”, y a través del “árbol de la cruz”, “el árbol de la vida” (Ap. 22,2).

¹² CASCALES MUÑOZ, José: *Op. cit.*, tomo II, p. 48.

¹³ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2007, pp. 1.028-1.030.

¹⁴ CIRLOT, Juan: *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2011, p. 455.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Op. cit.*, pp. 1.027-1.028.

El intrincado simbolismo de este simulacro se focaliza en el legajo sobre el que el ángel apoya su brazo izquierdo. Al primer golpe de vista se percibe que es el Libro de los Siete Sellos. Es, pues, el último libro del Nuevo Testamento. Contiene las revelaciones escritas por el apóstol San Juan, referentes al final de los tiempos. Esta trascendental obra, quizás redactada durante su destierro en Patmos (Ap. 1,9), pretende alentar a los creyentes con la descripción profética de las luchas que afrontará la Iglesia en el devenir de la historia, de las que siempre saldrá triunfante. El volumen está perfectamente encuadernado en piel. En sus pastas, las esquinas se protegen con artísticas cantoneras metálicas. Del mismo material son los dos broches que las cierran. En el canto central del tomo, a tenor de lo ya reseñado, penden los siete sellos que le dan nombre. Tan sugerentes y misteriosos timbres, en esta representación, adoptan un formato circular con sus correspondientes inscripciones. Según la tradición eclesiástica, suelen estar signados con las letras iniciales de los siete sacramentos.

Sirvan, a modo de colofón, estas palabras finales. Es obvio que Susillo ha efectuado un estudio completo de la figura, superando todos los problemas técnicos. Su virtuosismo formal consigue, *ipso facto*, una emocionada y retórica interpretación del asunto elegido. Conforme a la secular tradición lisipea, cultiva la multiplicidad de direcciones, la plasticidad del volumen y la diversidad de puntos de vista que requiere un bulto redondo para su perfecta incardinación en el espacio circundante.¹⁷ De esta suerte, su genial personalidad combina con mesura la tradición con la innovación. En el Sur es, a todas luces, el pionero en la puesta al día del lenguaje plástico de las postrimerías del siglo XIX. Sorprende, a propios y extraños, por ser un consumado modelador y un gran maestro del dibujo y de la composición. Y porque logra, con la mayor naturalidad, no falsear, ni omitir detalles en su narrativa de fácil lectura por su expresionismo realista.

Este boceto, de barro en su color, se debió cocer a posteriori, ya que presentaba múltiples grietas en su factura original. Participó en la *Subasta de Arte y Joyas*, organizada en Sevilla por *Arte, información y gestión* el 21 de noviembre de 2012.¹⁸ Poco después fue adquirido por Mariano Bellver Utrera. Dado su mal estado de conservación, fue intervenido de inmediato. Entonces, el restaurador Joaquín Frías Ruiz efectuó labores de limpieza y consolidación, para evitar la pérdida de nuevos fragmentos. Así lo prueba la rotura del ala derecha del ángel, prácticamente desaparecida; al igual que el pie derecho. Además reconstruyó, a excepción de los extremos, el tubo de la trompeta, del que sólo quedaba un alambre oxidado. Durante todo el proceso de restauración respetó al máximo el original, ya que en un boceto es donde el artista plasma con mayor intensidad y pureza

¹⁷ BLANCO FREIJEIRO, Antonio: *Arte Griego*, Biblioteca Archaeologica, Instituto Español de Arqueología, C.S.I.C., Madrid, 1966, 2.ª edición, p. 259.

¹⁸ *Subasta de Arte y Joyas. 21 de noviembre de 2012*, Arte, información y gestión, Sevilla, 2012, lot. 314, p. 73.

su idea creadora. Por último, se igualó el tono cromático general mediante una veladura, realizada con temple acrílico al agua.¹⁹

JESÚS ANTE PILATOS

Relieve en barro cocido sin policromar.

36 x 57 cm.

Obra de Antonio Susillo Fernández.

Firmada en el ángulo inferior derecho: "A. Susillo".

Inscripción en la parte central inferior: "JESÚS ANTE PILATOS".

Entre 1883 y 1884.

Colección particular.

Este sugestivo relieve, hoy en colección particular, es un barro cocido en su color natural (Fig. 2). Fue subastado en 2011 por la Casa de Subastas Segre, en Madrid.²⁰ Está firmado en el ángulo inferior derecho: "A. Susillo". El autor rotula su título al pie de la escena: "JESÚS ANTE PILATOS". En el arte cristiano, el tema es conocido a partir del siglo IV.²¹ Dicha iconografía fue difundida, a nivel popular, por el teatro de los Misterios de fines del Cuatrocientos. Y, además, la injusta condena a muerte de Cristo se recoge en la primera estación del Vía Crucis. Representa el momento en que Jesús es interrogado en el pretorio por Poncio Pilato. El sanedrín, que no tenía autorización para darle muerte, lo llevó ante el prefecto después de acusarlo de pervertir al pueblo, prohibir el pago de tributos al César y proclamarse el Mesías rey (Lc. 23,1-2). Este último delito, considerado como *crimen maiestatis* según la *Lex Iulia de maiestate*, debía castigarse con la pena capital.²²

La escena refleja, con verdadera maestría, la tensión surgida tras el diálogo entre Cristo y el gobernador romano de Judea. El evangelio joánico ilustra a la perfección tan palpante interrogatorio. Al preguntarle Pilato si era el rey de los judíos, Jesús contestó interpeleándole si afirmaba tal cosa en su nombre o, en cambio, otros se lo habían dicho de Él. Pilato, negando ser judío, le replicó diciendo que eran los suyos y los sumos sacerdotes quienes se lo habían entregado. Cristo le respondió: "«Mi reino no es de este mundo. Si mi reino fuera de este mundo, mi guardia habría luchado para que no cayera en manos de los judíos. Pero mi reino

¹⁹ Archivo particular de Mariano Bellver de Sevilla: Ficha inventario n.º 56 EV, apartado de conservación y restauración.

²⁰ *Casa de Subastas Segre. Catálogo de la Subasta n.º 73 de Artes Decorativas de 28, 29 y 30 de junio de 2011*, Fundación Carmen Pardo Valcárcel, Madrid, lot. 839, p. 71.

²¹ HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, 2003, vol. 2, p. 182.

²² CASTRO CAMERO, Rosario de: *El "crimen maiestatis" a la luz del "Senatus consultum de Cn. Pisone patre"*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 41-43.

no es de aquí». Pilato le dijo: «Entonces, ¿tú eres rey?». Jesús le contestó: «Tú lo dices: soy rey. Yo para esto he nacido y para esto he venido al mundo: para dar testimonio de la verdad. Todo el que es de la verdad escucha mi voz». Pilato le dijo: «Y ¿qué es la verdad?» (Jn. 18,33-38).

Susillo capta el instante inmediatamente posterior a tales palabras. El desenlace es sobradamente conocido. El prefecto no halló culpa en el reo. Pero, como era costumbre entre los judíos amnistiar a un preso por Pascua, elegido por el pueblo, preguntó si querían que liberara a Cristo o a Barrabás, encarcelado por rebelión y asesinato (Mc. 15,7). La multitud, amenazante y violenta, gritó para que liberase al homicida (Jn. 18,38-40). Entonces mandó azotar a Jesús y, tras insistir en su inocencia, se los mostró de nuevo, ahora flagelado, coronado de espinas y vistiendo un manto color púrpura. Los judíos, no obstante el castigo, gritaron pidiendo su muerte. Y Pilato, vacilante y temeroso, después de lavarse las manos (Mt. 27,24), lo entregó para que lo crucificaran (Jn. 19,1-16).

Desde el punto de vista iconográfico, la escenificación del tema que estudiamos es novedosa. Susillo, como máximo exponente del expresionismo realista, prescinde de la piadosa visión de Cristo tras la flagelación, ilustrada por la figura del *Ecce homo* presentado al pueblo. Elige, por el contrario, el acto mismo del interrogatorio, como ya hiciera el pintor Alberto Durero en los grabados de la *Pequeña Pasión* (h. 1509) y la *Pasión grabada* (1512).²³ Sin embargo, el escultor sevillano se centra en el carácter psicológico del pasaje neotestamentario. Intensifica el drama humano al expresar el contraste entre la mansedumbre del Hijo de Dios, la ira de sus acusadores y la profunda concentración de Pilato, reflexivo ante las afirmaciones de Jesús.

Para ello, Susillo se decanta por un formato rectangular, de forma apaisada (36 x 57 cm). La composición, clara, simétrica y proporcionada, gravita en torno a la imagen de Cristo, levemente desplazada hacia la izquierda del eje central; y la de Pilato, situada a la derecha. Jesús, en pie y maniatado, viste túnica y manto, que le arrastra por el suelo. Su figura radiante, tratada en altorrelieve con suavidad y blandura, sobresale por su belleza, su templanza y su serenidad. Es interpelado por un sumo sacerdote, aunque mira fijamente al prefecto romano. Pilato, contrariado y pensativo, se lleva la diestra al mentón; acusa en su semblante la irritación e incomodidad del acontecimiento. Como juez, aparece sedente en un estrado escalonado, “en el tribunal, en el sitio que llaman «el enlosado» (en hebreo *Gábbata*)” (Jn. 19,13).

A izquierda y derecha, el procurador romano es rodeado por los magistrados, ancianos y sumos sacerdotes. Susillo, como experto y consumado barrista, refleja en sus gestos toda una galería de estados anímicos. La pareja que cierra la composición mira absorta e impasible a Jesús; otro, a la derecha de Pilato, se levanta

²³ *The Illustrated Bartsch*, 10, vol. 7 (part 1), Abaris Books, Nueva York, 1980, n.º 31 (120) y 36 (120), p. 126; y n.º 7 (35) y 11(36), pp. 11 y 13.

y abre los brazos, iracundo y furioso, mientras exclama y vocifera por las blasfemias del reo; y la pareja sentada a su lado, modelada en mediorrelieve, debate las respuestas de Cristo con vehemencia e incredulidad. El prefecto queda respaldado por un paramento arquitectónico de gusto clásico, compuesto por dos pilastras lisas, arco de medio punto y frontón triangular en el remate. Es parte de la sala donde se reúne el tribunal. El escultor sevillano recrea dicho lugar en el tercio superior de la terracota. Ejecuta un dilatado fondo de arquitectura en perspectiva, de efectos atmosféricos, con un sutilísimo bajorrelieve propio del *schacciato* donatelliano.

Según San Juan, el interrogatorio aconteció fuera de la casa del gobernador, pues los judíos “no entraron en el pretorio para no incurrir en impureza y poder así comer la Pascua” (Jn. 18,28). En efecto, detrás de Jesús, en el lado izquierdo de la composición, se agolpa el pueblo hebreo que asiste a la escena. Un soldado romano, de espaldas al espectador, intenta retener con su *pilum* la avalancha provocada por la curiosidad popular. De nuevo se aprecia el virtuosismo técnico del autor. Con su personal interpretación y buen gusto expresa, de manera anecdótica y pormenorizada, el complejo y contradictorio sentir de la multitud. Susillo, al modelar a la muchedumbre, escalona a la perfección el alto, medio y bajo relieve. Hay zonas más definidas y otras trabajadas de forma más rústica. Ello intensifica los apetecidos efectos lumínicos e incrementa el marcado sentido pictórico del conjunto.

La obra que catalogamos puede fecharse entre 1883 y 1884, periodo en el que Susillo residió en París bajo la protección del príncipe ruso Romualdo Giedroik, chambelán del zar Nicolás II. Así lo prueba la evidente similitud de esta terracota con el monumental lienzo *Cristo ante Pilato* (417 x 636 cm) pintado por Mihály von Munkácsy en 1881, hoy en el Déri Museum de Debrecen (Fig. 3). Este artista húngaro (1844-1900), después de formarse en Budapest, Múnich y Dusseldorf, residió sobre todo en París. Allí logró un enorme éxito de crítica y público, alcanzando fama internacional y amasando una importante fortuna. Sus cuadros fueron tremendamente populares entre los ricos coleccionistas de la época.²⁴

Es obvio que, para componer la referida pintura, Munkácsy conoció el lienzo de Tintoretto para la Sala dell'Albergo de la Scuola Grande di San Rocco, en Venecia (1567).²⁵ Se sabe que, una vez terminada, la obra del artista húngaro, de enorme resonancia en los medios artísticos, fue llevada por su mecenas, Karl Sedelmeyer, a su palacio parisino. No es de extrañar, pues, que Susillo, al amparo del influyente Giedroik, viera el cuadro y lo reinterpretara. La deuda compositiva es manifiesta, así como la ambientación arquitectónica y la recreación de la mayoría de los personajes que intervienen en la escena. Que esto es cierto lo pregona,

²⁴ CHILVERS, Ian: *Diccionario de Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 662.

²⁵ CHIARELLI, Renzo: *Tintoretto: La Escuela de San Rocco en Venecia*, Albaicín Sadea Editores, Granada, 1967, lám. 2.

de izquierda a derecha, el judío que se inclina adelantando su pierna, el romano armado con lanza de espaldas al espectador, la figura de Cristo maniatado, la pareja de magistrados que dialoga al fondo, la presencia de Pilato en el estrado escalonado y los dos personajes sedentes que cierran la composición. El barrista sevillano, en cambio, coloca al individuo que vocifera y levanta los brazos a la derecha del gobernador de Judea.

Para concluir nuestro comentario, debemos hacer constar que tan sugerente trabajo de Antonio Susillo no pasó desapercibido para su último gran discípulo, Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). Así lo corrobora el hecho de que este escultor hispalense, apegado a la sugestiva poética susillesca, modelara un trabajo homónimo en terracota.²⁶ Además, este artista, puente entre la escuela escultórica sevillana y la tradición imaginera local, se inspira en la composición de la obra que presentamos y en la concepción de alguna de sus figuras para la elaboración del *Misterio procesional de Ntro. P. Jesús de la Sentencia* de la Hermandad de la Macarena, estrenado el 29 de marzo de 1929.²⁷

EL HERRERO DE JERUSALÉN

Relieve en barro cocido sin policromar.

33 x 72 cm.

Boceto de Antonio Susillo Fernández.

Firmado en el ángulo superior derecho: "A. Susillo / BOCETO".

Inscripción en la parte inferior derecha: "EL HERRERO JERUSALÉN".

Último cuarto del siglo XIX.

Sevilla. Colección particular.

La historia del herrero de Jerusalén no figura en los Evangelios canónicos, ni en los apócrifos. Se trata de una piadosa leyenda surgida a raíz de la enorme popularidad de los clavos de Cristo que, según una creencia medieval, fueron hallados por Santa Elena años después de encontrar la cruz del Redentor. La Santa adoró devotamente aquellas reliquias antes de enviárselas a su hijo Constantino. San Eusebio de Cesarea afirma en el siglo IV que, cuando recibió los clavos, el emperador los fundió para hacer un freno para el caballo que montaba en sus contiendas bélicas y un refuerzo para el casco de su armadura. San Ambrosio, en la misma centuria, reseña que, con uno, Santa Elena mandó hacer un freno y, con otro, ordenó que fuera mezclado con el metal con el que confeccionó una

²⁶ Antonio Castillo Lastrucci. *Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, p. 14 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Op. cit.*, 2009, tomo II, p. 352.

²⁷ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: "Escultura, iconografía y devoción popular en la Basílica de la Macarena", en *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2013, tomo II, pp. 188-190.

diadema. Por último, San Gregorio de Tours, en el siglo VI, opina que fueron cuatro clavos y que la emperatriz fundió dos para confeccionar un freno, que regaló a su hijo; refundió otro en el metal destinado a una estatua de Constantino en Roma; y arrojó el restante al mar Adriático, con objeto de sosegar tan peligrosas aguas para los navegantes.²⁸

Es obvio, a tenor de la literatura precedente, que la existencia de este modelo iconográfico en el arte cristiano tiene un claro origen legendario. Tras su aparición, a fines del siglo XIII, fue difundido a nivel popular gracias a la representación del teatro religioso de los Misterios de la Pasión. La escena narra la historia de un herrero que se negó a forjar los clavos destinados a la crucifixión de Jesús, aduciendo una repentina inflamación de su mano. Sin embargo, su esposa, llamada Hedroit, ferozmente encolerizada con Cristo, los habría forjado en su lugar sobre el yunque de su propio marido.

Son escasas las representaciones de este tema en la Historia del Arte. La primera obra data de las postrimerías del siglo XIII. Se escenifica en el tímpano de la portada central de la catedral de Estrasburgo y es el único ejemplo conocido en escultura monumental. En él, la citada forjadora aparece en pie, con los clavos en la mano, próxima a la cruz que porta Jesús. En la centuria siguiente se fecha la miniatura del Salterio de la reina Mary, en el Museo Británico de Londres; y, hacia 1354, la pintura mural al fresco del monasterio de Zemen en Macedonia búlgara. Al siglo XIV pertenece el dibujo que ilustra el Misterio de la Pasión de Eustache Marcadé, en la Biblioteca de Arrás; y la miniatura de las Horas de Étienne Chevalier, en el museo Condé de Chantilly, realizado por Jean Fouquet hacia 1450. Del Quinientos sobresale el retablo en madera policromada de la iglesia de Ricey Bas (Aube).²⁹

Antonio Susillo, haciendo uso de su especial capacidad de inventiva, rescata este pasaje de la Pasión de Cristo en la presente obra, que ahora damos a conocer (Fig. 4). Con su particular expresionismo realista, el escultor sevillano no se resiste a modelar en barro el carácter anecdótico y fabuloso de ese episodio de Jesús en la Vía Dolorosa. Se trata, en efecto, de un relieve en terracota en su color natural. Presenta el habitual formato apaisado (33 x 72 cm), tan del gusto del artista. Está firmado por su autor en el ángulo superior derecho. El trabajo abocetado de la pieza justifica la inscripción del barrista: “A. Susillo / BOCETO”. En la parte inferior del mismo lado identifica la iconografía del ejemplar: “EL HERRERO [DE] JERUSALÉN”.

Susillo recrea el pasaje con palpitante emoción e intensa expresividad. Cristo, con la cruz a cuestas, cae en la calle de la Amargura camino del Calvario. La escena tiene lugar en un exterior de la Ciudad Santa, frente al

²⁸ VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, vol. 1, p. 293.

²⁹ RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, tomo 1, volumen 2, 2000, pp. 491-492.

establecimiento del herrero. La composición horizontal permite al artista darle especial protagonismo al paisaje urbano. De ese modo, la arquitectura, de clara estirpe popular, modula el espacio y facilita la apetecida ambientación atmosférica. Algunos elementos, como la palmera del ángulo superior derecho, aportan el indispensable exotismo orientalista al total resultante. De igual forma, dicho esquema compositivo ayuda a la comprensión del desarrollo de la acción, pues acentúa su marcado carácter narrativo.

La comitiva que sigue a Jesús se desplaza hacia la izquierda. Después de pasar la puerta Judiciaria de Jerusalén, donde se agolpa expectante la muchedumbre, se detiene ante la herrería. Delante del arco queda la multitud, entre la que se distingue a la soldadesca romana y la cruz de uno de los ladrones condenados con el Señor. En primer plano, la presencia del personaje de espaldas al espectador intensifica, con su escorzo, la profundidad de la representación escultórica. La figura del judío envuelto en su manto, a la derecha, cierra la composición por ese flanco, compensando el equilibrio de las masas.

En el centro, Cristo, coronado de espinas, caído en tierra, se dirige al herrero de Jerusalén al girar su torso hacia la izquierda (Fig. 5). Éste, sorprendido y conmocionado, cae hacia atrás, abriendo sus robustos brazos y apoyándose junto a la puerta de entrada a su taller. El estilo realista de Susillo impulsa al escultor a pormenorizar su corpulenta anatomía y la indumentaria propia de su oficio. Lleva la cabeza cubierta y se endosa el preceptivo mandil, que lo salvaguarda de su duro quehacer profesional. Entre los brazos de Jesús y del herrero aparece su esposa Hedroit, como eje central de la composición. La mujer, a pesar de la oposición de su cónyuge, que la sujeta con fuerza por la espalda, entra decidida en la fragua para forjar ella misma los clavos de la crucifixión.

Sobre la acción principal, algunos curiosos asisten a la escena, asomados en el pretil del obrador. Frente a Cristo, en el suelo, hay una piedra rectangular donde se inscribe: “ANDA / ANDA”. El séquito, pues, continúa el recorrido detrás del Salvador. El Cireneo, hombre barbado, robusto y maduro, sostiene la cruz por el *patibulum* y el lado corto del *stipes*. Susillo se atiene con realismo al texto evangélico, pues, extenuado Jesús al salir por la puerta Judiciaria, requirieron a un hombre que volvía del campo, Simón de Cirene, el padre de Alejandro y de Rufo, obligándole a llevar el madero (Mc. 15,21). A sus espaldas, acosado por un esbirro, está el otro ladrón condenado con Cristo, que porta el madero al revés. Un grupo de soldados romanos a caballo, muy abocetados, cierra la composición por el lado izquierdo.

Antonio Susillo, experto barrista, resuelve con pericia, viveza y espontaneidad la legendaria narración del herrero de Jerusalén. El escultor sevillano capta, con verdadero sentido escenográfico, el estremecimiento del personaje ante la idea de forjar los clavos de la crucifixión de Cristo. Hacia el 180 a.C., en la Ciudad Santa, afirmaba Ben Sira que sólo el escriba, en sus ratos de ocio, alcanza la sabiduría, pues al herrero, “sentado junto al yunque, atento a los trabajos del hierro: el vapor del fuego le perjudicaba la carne y en el calor de la fragua se fatiga;

el ruido del martillo lo ensordece y sus ojos están fijos en el modelo de la herramienta; se esfuerza por concluir su obra y pasa sus noches puliendo todos los detalles” (Eclo. 38,28). Sin embargo, este artesano, a pesar de su humilde condición, advierte, al primer golpe de vista, la presencia del Mesías, del Hijo de Dios, injustamente condenado a morir en la cruz.

Fecha de entrega: 10 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2013



Figura 1. Antonio Susillo. *Ángel apocalíptico*. Escultura en barro cocido sin policromar. 54 x 44 x 21 cm. Firmada y fechada en el lateral derecho: “A. Susillo / Boceto / Sevilla 22 Abril 90”. Año 1890. Sevilla. Colección particular de Mariano Bellver. (Fot. Jesús Rojas-Marcos González).



Figura 2. Antonio Susillo. *Jesús ante Pilatos*. Relieve en barro cocido sin policromar. 36 x 57 cm. Firmada en el ángulo inferior derecho: "A. Susillo". Entre 1883-1884. Colección particular.



Figura 3. Mihály von Munkácsy. *Cristo ante Pilato*. Óleo sobre lienzo. 417 x 636 cm. Año 1881. Debrecen. Déri Museum.



Figura 4. Antonio Susillo. *El Herrero de Jerusalén*. Relieve en barro cocido sin policromar. 33 x 72 cm. Firmada en el ángulo superior derecho: "A. Susillo / BOCETO". Último cuarto del siglo XIX. Sevilla. Colección particular. (Fot. Jesús Rojas.Marcos González).



Figura 5. Antonio Susillo. *El Herrero de Jerusalén*. Detalle. (Fot. Jesús Rojas.Marcos González).