

SEIS TEMAS PROFANOS EN EL CATÁLOGO DE ANTONIO CASTILLO LASTRUCCI

POR JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ

En este artículo se estudian seis obras de Antonio Castillo Lastrucci que ejemplifican, por su temática profana, su mayoritaria participación en concursos artísticos oficiales y su conveniente secuenciación temporal, la trayectoria de los treinta primeros años de su carrera escultórica, los anteriores a su casi exclusiva dedicación a la imaginería procesional.

In this article we study six works by Antonio Castillo Lastrucci which exemplify, through their profane themes, their majoritarian participation in official art contests and their convenient sequence in theme, the trajectory of the first thirty years of his sculptural career, the ones previous to his almost exclusive dedication to processional imagery.

Antonio Castillo Lastrucci (1882-1967) es conocido fundamentalmente como imaginero, género en el que destacó al punto de ser uno de sus más importantes representantes en el panorama escultórico sevillano del siglo XX.

Su principal aportación en este campo de la plástica fue la renovación de los pasos de misterio que procesionan en la Semana Santa sevillana. Frente a conceptos anteriores, barrocos y neoclásicos, él impuso el historicista, buscando la máxima fidelidad, no sólo con los textos sagrados inspiradores, sino también con la realidad histórica de aquellos acontecimientos. Para ello siguió el ejemplo de la pintura de historia decimonónica, como en el paso de la *Presentación de Jesús al Pueblo*, realizado en 1928 para la hermandad hispalense de la iglesia parroquial de San Benito, donde utilizó de referente el conocido cuadro homónimo del pintor francés Eugenio Ciceri (1813-1890)¹.

Con pretensión arqueológica recreó visualmente todos los detalles ambientales de la Pasión de Cristo a la luz de los datos ofrecidos por la Historia y quiso ofrecer

1. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José. *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992. P. 165.

la ilusión de una verdadera escena. Sin embargo, aunque no pudo profundizar demasiado en la caracterización de los lugares, dadas las peculiaridades de la imaginería procesional, sí situó fielmente a los personajes en su época mediante la representación puntual de los ropajes, joyas, peinados, armas, objetos y muebles que a ella pertenecían. Además cuidó de manera especial su vitalidad y expresión, para que el espectador pudiera identificarse con el acontecimiento relatado. En el caso de Jesús ya contaba con unos antecedentes sancionados por la tradición que no convenía subvertir en demasía, por ello se limitó a subrayar sus rasgos heroicos, mostrándolo sereno y seguro, aunque dotado de una triste dulzura; pero en las demás figuras olvida las consagradas exageraciones barrocas, que sólo mantiene para la caracterización de los malvados, y profundiza en sus psicologías, llegando a trazar definitivos tipos en base a su autenticidad humana.

La voluntad docente de la pintura de historia también está presente en sus misterios, que con cierta enfatización desarrollan los episodios sagrados, procurando, asimismo, la máxima claridad narrativa. A tal fin, busca que los grupos escultóricos se ofrezcan desde múltiples puntos de vista. Procura que las figuras principales resplandezcan y las secundarias adquieran el protagonismo que su papel como soportes clave de la reconstrucción histórica les exige.

El resultado fue la identificación del público con los protagonistas y con los sentimientos que Castillo expresaba en sus pasos de misterio, como viene quedando de manifiesto desde que en 1923 comenzara a procesionar por las calles de Sevilla el primero de los que salió de su taller, el de *Jesús ante Anás*².

Plásticamente, su estilo está en la línea de los modelos que le sirven de referente y que no son otros que los de la pintura de historia. Él va a incorporar de manera decidida el realismo historicista del siglo XIX a la imaginería procesional sevillana. Ello se aprecia de modo especial en los trabajos que realizó con anterioridad a los motines de los años 1931-32 y 1936, y la destrucción de esculturas religiosas que los acompañaron. Así, en los misterios de *Jesús ante Anás* (1923) y de la *Presentación de Jesús al Pueblo* (1928), y en las figuras de los personajes secundarios del paso de la *Sentencia de Jesús* (1929), el referente natural, bajo la tramoya histórica, es claro. Con posterioridad, al hilo de las exigencias de los comitentes para que las nuevas versiones que hubo de realizar de algunas de las tallas destruidas se aproximasen a las desaparecidas, o del mismo neobarroquismo que impusieron en ciertos ámbitos artísticos las ideas regeneracionistas, sus formas y expresiones acusaron el influjo de los maestros andaluces del Diecisiete. No obstante su talante realista siguió presente, como puede apreciarse en sus imágenes de la Virgen, donde a pesar de que el origen formal, expresivo e iconográfico de sus modelos sea barroco, se impone el natural, creando la llamada Dolorosa Castiza, en la que los rasgos de María coinciden con los de la mujer andaluza; y en sus tallas de soldados, esclavos, príncipes y sacerdotes, presentes en los pasos que realizó, donde siguió manteniendo aquel inicial realismo.

2. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el S. XIII hasta nuestros días*. Toledo, 1929. T. II. Pp. 81-82.

Este cambio estilístico que introduce Castillo Lastrucci se explica porque los inicios de su carrera no tuvieron lugar en el campo de la imaginería, que en el caso sevillano arrastraba el peso de las tradiciones barrocas, sino en el de la escultura profana.

Tras formarse en la sección de Bellas Artes de la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Sevilla, obtuvo en 1915 una beca de la Diputación Provincial hispalense para que durante 1916 perfeccionase sus estudios en el extranjero. La Gran Guerra le impidió llegar hasta Roma, su pretensión inicial, por lo que permaneció en París una larga temporada estudiando sus monumentos y museos, además de contactando con su pujante ambiente artístico, para pasar después a Madrid, donde hizo lo propio³.

Lo lógico hubiera sido que con esta formación su plástica se hubiera abierto, dentro del contexto naturalista presente en la escultura sevillana en particular y española en general, a ciertas sugerencias vanguardistas en la línea rodiniana, modernista o mediterraneista, como le ocurrió a Lorenzo Coullaut Valera, Joaquín Bilbao, Manuel Delgado Brackembury o Agustín Sánchez Cid, escultores sevillanos de su misma generación. Sin embargo, éstas sólo estuvieron presentes de manera tímida y temporal, manteniéndose fiel al realismo decimonónico en exacta dependencia del desarrollado por Antonio Susillo.

Ciertamente, a pesar de las señaladas fuentes formativas, la configuración inicial de su estilo estuvo condicionada por la gran admiración que sintió hacia este artista, del que siempre mantuvo temas, composiciones, tipos, rasgos estilísticos y hasta recursos técnicos.

Antonio Castillo había nacido en el número 36 de la antigua calle de los Quesos⁴, muy cerca del domicilio y taller de este escultor⁵, por lo que no es de extrañar que lo frecuentase, aunque por su corta edad, tengamos en cuenta que cuando murió Susillo, el 22 de diciembre de 1896, sólo contaba catorce años, es bastante discutible que figurase entre sus discípulos. Aún así, le unió una estrecha amistad con un sobrino del artista, también aficionado a la escultura⁶, lo que le permitió ver y estudiar las obras del maestro conservadas por su familia, bastante después de su fallecimiento. Llegó a asimilar hasta tal punto sus maneras y sus temas, que podría considerársele como un discípulo póstumo, de modo que no resulta extraño el que Guichot y Sierra afirmase su presencia efectiva en el taller de Susillo, cuyos relieves en terracota le impresionarían tanto como para continuarlos en una larga serie⁷.

Con este bagaje formativo Castillo Lastrucci intentó abrirse un hueco en el panorama artístico Sevillano y nacional, participando en cuantas exposiciones tuvo a su

3. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...* Op. Cit. Pp. 80-81.

4. IBÍDEM. P. 80.

5. Vid. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. *Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo*. En "Laboratorio de Arte". N.º 10. Sevilla, 1997. Pp. 521-538.

6. Dato ofrecido por D. Adolfo Arenas Castillo, nieto de Antonio Castillo Lastrucci.

7. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. *El cicerone de Sevilla, monumentos y artes bellas*. Sevilla, 1925. T. I. Pp. 418-19.

alcance, y especialmente en las Exposiciones de Bellas Artes organizadas por la sección de Bellas Artes del Ateneo Hispalense⁸, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁹, así como en muchos de los concursos monumentales que tuvieron lugar tanto en Sevilla como en el resto de territorio español durante la segunda y tercera décadas del siglo XX. Ciertamente, no le acompañó la fortuna, pues apenas logró encargos de importancia ni obtuvo medallas, aunque al menos su presencia en el panorama escultórico sevillano fue señalada por la prensa local y madrileña¹⁰. Hubo de esperar hasta los años mediales de la tercera década del siglo, cumplidos ya los cuarenta años de edad, para conseguir el reconocimiento que ambicionaba y se merecía.

Este hecho marca en su carrera dos etapas claramente diferenciadas las de escultor profano y las de imaginero religioso. La primera anónima y oscura, la segunda triunfal y conocida. En la línea de intentar iluminar, dentro de nuestras posibilidades, aquel primer momento de su carrera van estos párrafos, donde vamos a estudiar algunas de las obras que durante él llevó a cabo. Se trata de un conjunto de piezas especialmente queridos por Castillo Lastrucci, quien durante toda su vida las mantuvo junto a sí, y que tras su muerte, en 1967, pasaron a sus herederos, quienes en la actualidad las guardan con enorme aprecio, lo que, entre otros muchos aspectos, se evidencia en su magnífico estado de conservación.

En su gran mayoría estas obras fueron realizadas para concursos y exposiciones, marco fundamental de su producción durante estos años anteriores a su dedicación imaginera, pues desgraciadamente no recibió demasiados encargos privados o públicos. Entre estos últimos sólo cabría destacar el busto de *D. Benito Mass y Prat*, para el

8. En la de 1911 presentó un boceto de 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 1916, los bajorrelieves *Numancia* y *Entierro de Jesús* y un proyecto de monumento a *Martínez Montañés*; en 1917, el grupo *el Ensueño* y un bajorrelieve sobre tema de *El Quijote*; en 1921, un busto de artista, y dos relieves, *El Bautizo* y *Llegada a la Plaza*; en 1923, el grupo *Después de la Lucha*; en 1927, el busto *Sevillana*; en 1929, una cabeza de *Cristo*; y en 1930, *Jesús*. 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. P. 38. *La Exposición de Bellas Artes. La inauguración*. En "El Liberal". Sevilla, 26-IV-1915. P. 1. SAN GINES, Pedro de. *La Exposición de Arte. VII*. En "El Liberal". Sevilla, 14-V-1916. P. 3. PÉREZ GONZÁLEZ, Domingo. *Ateneo de Sevilla. Memoria de los trabajos realizados durante el curso 1916-17*. Sevilla, 1917. P. 39. CAMACHO BAÑOS, Ángel. *Ateneo de Sevilla. Memoria del curso 1920-21*. Sevilla, 1921. P. 38. *Exposición de Bellas Artes*. Sevilla, 1923. S/p. *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Sevilla, 1927. P. 23. *La Exposición de Bellas Artes del Ateneo*. En "El Liberal". Sevilla, 16-III-1929. P. 1. Y, *Exposición de Bellas Artes patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento y organizada por la Sección de Bellas Artes del Ateneo*. Sevilla, 1930. P. 13.

9. Sólo participó en la de 1915 con el bajorrelieve *Numancia*. Vid. *Catálogo de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura. Año 1915*. Madrid, Mateu, 1915. P. 48.

10. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...* Op. Cit. Pp. 81-82.

monumento que en 1924 se le levanto en el sevillano Parque de María Luisa, cuya arquitectura fue trazada por Aníbal González ¹¹.

En estos certámenes los trabajos que presentó fueron, tanto por exigencia de las bases, en el caso de los concursos monumentales, como por elección personal, en el caso de las exposiciones, mayoritariamente de carácter profano. Sólo a partir de 1929, cuando ya se ha iniciado su carrera como imaginero, comenzaran a aparecer en sus envíos los temas religiosos ¹².

Así pues para conocer su estilo durante la primera fase de su carrera, la eminentemente profana, sería conveniente estudiar estos trabajos conservados por sus descendientes, tarea que llevaremos a cabo siguiendo un orden cronológico.

El primero de ellos es el bajorrelieve titulado *Bacanal*, realizado en Sevilla, en 1898, según reza en una epigrafiada situada junto a la firma de su autor.

Su temprana fecha de ejecución lo coloca entre las obras primerizas de Castillo Lastrucci, quien por aquel entonces tenía dieciséis años. El dominio de los recursos plásticos que en él se ofrece, no sólo señala la precocidad de este escultor, sino que parece confirmar el directo discipulaje de Antonio Susillo.

La madurez de esta obra, hizo que Castillo no tuviera inconveniente en presentarla, junto con un bajorrelieve alegórico en escayola, a la Exposición de Arte Español que en 1910, y dentro de las fiestas dedicadas a celebrar el Centenario de la Independencia de México, tuvo lugar en la Capital Azteca ¹³.

Cascales Muñoz señala que la *Bacanal* obtuvo un premio en aquel certamen ¹⁴, cuando en realidad el bajorrelieve galardonado fue el que desarrollaba la alegoría sobre *El Centenario de la Independencia de México* ¹⁵.

A pesar de no haber sido premiada Castillo Lastrucci siempre tuvo un gran aprecio por esta obra que durante su vida permaneció colgada en el pórtico interior de su casa en la calle San Vicente, n.º 52 ¹⁶.

Realizada en barro cocido y policromada en algunas zonas, presenta unas dimensiones de 1'03 m. de ancho por 0'535 m. de alto. En una cartela a modo de pergamino, situada en su ángulo inferior izquierdo puede leerse: "A CASTILLO/ 1898/ SEVI".

Desde un punto de vista iconográfico Castillo Lastrucci se aproxima al tema de las bacanales de manera muy poco clásica. Tanto en el arte griego, como en el romano sus representaciones las situaban en ámbitos más o menos selváticos y montañosos,

11. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. *El cicerone de Sevilla*. Sevilla, 1925. T. I. P. 229. COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, Francisco. *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1967. P. 108. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto. *La escultura sevillana* en la época de la Exposición Iberoamericana (1900-1930). Ávila, 1989. P. 165.

12. A la Exposición de Bellas Artes del Ateneo Hispalense envió, en 1929 una *Cabeza de Jesús* y en 1930 su obra *Jesús*. Vid. *La Exposición de Bellas Artes del Ateneo*. En "El Liberal". Sevilla, 16-III-1929. P. 1. Y, *Exposición de Bellas Artes patrocinada por...* Op. Cit. P. 13.

13. *La Exposición Hispano Mejicana*. En "El Liberal". Sevilla, 9-VIII-1910. P. 2.

14. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...* Op. Cit. P. 81.

15. *La Exposición de Arte Español en México*. En "El Noticiero Sevillano". Sevilla, 6-X-1910. P. 2

16. Dato ofrecido por D. Adolfo Arenas Castillo, nieto de Antonio Castillo Lastrucci.

donde bajo el velo de la noche las ménades, vestidas con pieles de animales y portando tirsos, celebraban sus orgías, danzando, gritando, emborrachándose, comiendo carne cruda y cometiendo todo tipo de excesos con sátiros, silenos y faunos, casi siempre en presencia de Baco. Sin embargo, su concepto artístico historicista le lleva a abandonar la mitología y recrear, con voluntad testimonial, una fiesta báquica de las que tenían lugar en Roma. No obstante, pareció desconocer que su marco eran los bosques y sus claros, cómplices más adecuados al libertinaje que las calles de una ciudad. Con ello, y quizá sin buscarlo se aproximaba más a las dionisiacas, festejos que tenían lugar en Atenas, en marzo y diciembre, donde se rendía culto a Dionisos en un ambiente de gran alegría, con juegos, sacrificios de machos cabríos, representaciones teatrales y procesiones, en las que la gran protagonista era una antigua estatua del dios¹⁷.

Como había ocurrido en el renacimiento y en el barroco, las representaciones báquicas fueron una excusa para mostrar desnudos y crear ambientes de cierta relajación moral. En esta línea las mantuvo el arte “pompiere”, en el que puede encuadrarse esta obra. No obstante, Castillo Lastrucci la recrea cual si se tratara de una escena de género, como si fuese una fiesta popular, una especie de carnaval, que en su época no eran otra cosa que una versión puritana y actualizada de las bacanales romanas, donde por tres días y antes de la cuaresma se toleraban según qué excesos. Así, sitúa la acción en un entorno urbano, aparentemente los pórticos de un foro, que con sus columnas y gradas no pueden por menos dejar de recordarnos a los grandes edificios lúdicos de la “belle époque”, como salones de baile, casinos o teatros. En ellos parece tener lugar la celebración, por las muchas figuras que entre sus columnas se colocan en actitud de regocijo; y de ellos parece partir la gran comitiva de eufóricos jóvenes que llevan a hombros a un sátiro, cual si del entierro de don Carnal se tratase. Todos danzan y cantan en un ambiente ligero y festivo, donde apenas se respira morbosa sensualidad. Sólo algunos elementos nos recuerdan que estamos ante una bacanal: el sátiro conducido en procesión; la muy verosímil estatua de Baco sobre el pedestal; los tirsos que sostienen algunos personajes; la joven desnuda caída en el suelo; y la presencia de cráteras y copas de vino, además de algunos bebedores, más modernos que antiguos, pues las dos muchachas a las que sirve el copero, parecen estar ante la mesa de bebidas de un baile, y la pareja de flirteantes, si no fuera por las copas, aparenta estar inmersa en una romántica y caballerosa declaración de amor. De esta manera, su *Bacanal* pierde gran parte de la sensualidad inherente al tema, y ello puede explicarse por la conjunción de dos factores: la ingenuidad propia de los pocos años del escultor y el ambiente provinciano de una ciudad como Sevilla, donde no se exteriorizaba ningún exceso carnal, por lo que era impensable para un artista formado en su seno incluir en su trabajo, implícita o explícitamente, algo más que un desnudo

17. VAN AKEN, Albert, BOTTE, Luce y LEEMAN, Margo. *Enciclopedia de la Mitología*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1967. Pp. 38, 64-65. CROON, Jean H. *Enciclopedia de la Antigüedad Clásica*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1967. Pp. 42 y 89.

de cierta procacidad, sobre todo si la obra tenía un destino público, puesto que hubiese significado su estigmatización y con ella el fracaso de su principiante carrera.

Desde un punto de vista escultórico este relieve nos advierte de las grandes deudas que Castillo Lastrucci mantuvo con Susillo en los primeros años de su carrera, cuando con una devoción casi manierista tomó de él estilo y asuntos.

El tema de la bacanal fue tratado por Susillo en repetidas ocasiones. Cuando lo hizo en bajorrelieves gustó situarlo en un contexto urbano, con presencia de sátiros y multitud de alegres bebedores, portando panderos y tirsos. Estas ideas básicas, en unión de su minucioso realismo fueron seguidas por Castillo Lastrucci en este trabajo, aunque refrenando la sensualidad que tanto complacía al maestro y a su clientela.

No obstante, Susillo, a pesar de los muchos matices pictoricistas de su estilo lo interpretó siempre muy en primer término, con las figuras ocupando casi todo la altura del plano relivario, es decir, sin perder nunca el carácter escultórico de su trabajo. Por contra Castillo Lastrucci, quizá por juventud o por ánimo de novedad, lo recrea con un concepto marcadamente pictórico, a pesar de que algunas de sus figuras estén casi en bulto redondo. Presenta la escena a cierta distancia y desde un punto de vista algo bajo, lo que le permite mostrar la amplia plaza con la majestuosa columnata que la cierra, y a la multitud que se dispone sobre sus gradas para avanzar en una bulliciosa comitiva desde el fondo derecho hacia el primer término izquierdo, pasando tras el pedestal estatuario y ante el trípode. De este modo, sin recurrir a la apoyaturas de la perspectiva geométrica, tan sólo superponiendo planos relivarios, logra dar una magistral sensación de profundidad, en la que se transmite esa grandiosidad propia de la ciudad de Roma, que aun siendo más barroca que clásica, Castillo sabe retrotraer hasta la antigüedad.

Confundiéndose con el tratamiento espacial y aquilatándolo, está el dinámico. El relieve muestra un marcado movimiento diagonal, pero muy sutil, pues no va exactamente de ángulo a ángulo, sino desde adentro, en la zona superior izquierda, donde comienza la multitudinaria procesión báquica, hacia afuera, en el extremo inferior derecho, por donde avanza su cabecera. Sin embargo, no es un movimiento rectilíneo, sino ondulante, que traza una gran curva tras el pedestal estatuario, para volver a girar ante el trípode. Ello determina un sugestivo juego de entrantes y salientes, de macizos y huecos, que se van yuxtaponiendo en el frente del relieve: portadores del sátiro en primer término; procesión hacia el fondo; pedestal y bebedores en primer término una vez más; y graderío con figuras, hacia el fondo de nuevo. Sin embargo, en su yuxtaposición no muestran un ritmo equilibrado, no hay simetría. Los macizos se acercan hacia la derecha y los vacíos hacia la izquierda, con lo que el conjunto gana en movimiento y naturalidad; pero también en sabiduría escultórica, pues se juega con el espacio real, no con el ilusorio, y a través de él se refuerzan los volúmenes, se crea dinamismo y se subrayan efectos expresivos. El resultado es de gran interés, pues el puro lenguaje escultórico va ganado terreno a la mera descripción del asunto, con lo que la obra se dota de una sugestiva modernidad.

De todos modos, la juventud de Castillo y el ambiente artístico sevillano, limitan la trascendencia de estas aportaciones, que se diluyen entre los intentos de verosimilitud

representativa, cuyo soporte será el modelado. Aunque las actitudes y expresiones de todas cuantas figuras aparecen en el relieve son de una enorme naturalidad, aquilando su calidad e interés, la poca experiencia plástica de su autor determina evidentes fallos en el modelado, presentes en las desproporciones entre algunas figuras o entre su mismos miembros, así como en algunas flexiones imposibles. No obstante, controla y domina los infinitos planos del modelado, que lleva desde el casi bulto redondo a los más sutiles esfumados. De igual modo, su control de las formas le permite caer en todo tipo de detalles y anécdotas, muy del gusto contemporáneo, pero que empuñan el resultado final, lo mismo que la excesiva repetición de idénticos tipos humanos, cuya monotonía se ve minimizada, en alguna medida, por la buena resolución compositiva de los diferentes grupos de figuras que articulan el relieve.

En resumen, un trabajo brillante y prometedor para un artista tan joven, en el que se revelan, además de los grandes débitos con el estilo de Susillo, algunas de las posibilidades y carencias que caracterizaran su quehacer escultórico, como la facilidad para componer y mover las figuras en el espacio o sus dificultades para variar los tipos humanos.

La siguiente obra a analizar es el grupo *Los Primeros Celos*. Castillo lo llevó a cabo, según reza la fecha situada junto a su firma en 1913. Seguro de las bondades de esta obra la presentó, con el número 77, a la Exposición de Bellas Artes organizada por el Ateneo Hispalense en la primavera de 1914, donde también mostró al público, con el número 141, el busto en escayola de la *Sra. de D. José Benjumea*¹⁸.

Vaciado en escayola del primitivo original en barro, el grupo muestra unas medidas de 0,83 m. de alto, por 0,70 m. de ancho y 0,50 m. de fondo. En el frente de su peana, en letras excisas puede leerse: "LOS PRIMEROS CELOS"; y sobre ella, junto a los pliegues del gran pañal que semienvuelve al lactante, la firma del autor: "A CASTILLO LASTRUCCI/ SEVILLA 1913". Presenta un magnífico estado de conservación.

Esta obra, que permaneció en el taller del artista, sirvió de modelo para el sacado de puntos y labra en mármol de la versión que de ella hizo Castillo Lastrucci en 1957, con destino al ornato del pórtico de acceso al Instituto de Ginecología y Obstetricia de Madrid por la calle Máiquez. Fue un encargo de la Diputación Provincial de Madrid, que le pagó por ella la cantidad de 250.000 pesetas. Situada sobre un pedestal de granito grisáceo, de planta cuadrangular achaflanada, permaneció en su primitivo emplazamiento hasta 1999, cuando el edificio fue demolido. Dada su calidad y el cariño que por ella sentían los madrileños, acostumbrados a verla en momentos tan entrañables como los del nacimiento de sus hijos, ha sido reubicada en el jardín, a la entrada, del pabellón de maternidad del Hospital Gregorio Marañón¹⁹.

18. BRAVO FERRER, Jesús. *Ateneo de Sevilla. Memoria de los trabajos realizados por...* Op. Cit. P. 38. Y, *Exposición de Bellas Artes*. En "Bética". Año II. N.º 12. Sevilla, 5-V-1914. S/p.

19. Archivo de la Dirección General de Patrimonio Históricoartístico de la Comunidad Autónoma de Madrid. Consejería de Educación. Número de la obra en la base de datos: M0790316010044.

Labrada en mármol blanco, son sus dimensiones 0,85 x 0,85 m. En el frente de su peana puede leerse de izquierda a derecha: su título, “LOS PRIMEROS CELOS”, en letras excisas; y la firma de su autor, “A. CASTILLO LASTRUCCI/ SEVILLA 1957”, grabada sobre la piedra en una especie de marbete. Se apoya sobre el mismo pedestal de granito que poseía en su anterior emplazamiento y su estado de conservación es regular, con bastante suciedad incrustada y fractura de la primera falange del dedo índice de la mano derecha de la matrona.

El referente inmediato en el tratamiento iconográfico de esta obra fue el grupo *La Primera Contienda*, realizado por Antonio Susillo en 1887, que por aquel entonces se exhibía en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla²⁰, donde una joven matrona romana, sentada en un “bisellium”, algo elongado lateralmente, contempla como sus dos vástagos de corta edad se enfrentan en una pelea. No obstante, Castillo Lastrucci lo reelabora en base a otras fuentes iconográficas de marcado origen cristiano, con lo que sigue la corriente general del arte decimonónico y novecentista figurativo, adaptando a unas necesidades representativas de carácter profano soluciones iconográficas elaboradas para asuntos sagrados. Así toma dos variantes del tema de la Virgen de Ternura, humanización y dulcificación, a partir del siglo XII, de la Virgen Majestad románica, y los fusiona con el característico sentido ecléctico de su época. El primero de ellos fue el de la Virgen de la Leche, de larga tradición cristiana, pues las representaciones de María amamantando al Niño se remontan a las catacumbas, allá por el siglo II d.c., desde donde pasarían a la “Galaktotrofusa” bizantina, para llegar después al mundo gótico y renaciente, donde se cargaron de matices sentimentales. El segundo fue el de la Virgen con el Niño y San Juanito, una creación de los artistas del renacimiento italiano, que atraídos por la dulzura sentimental de la escena y haciendo uso de las libertades iconográficas aportadas por las sagradas conversaciones, ampliaron algunas de sus múltiples versiones de la Virgen de Ternura con la incorporación de San Juan niño, a pesar de que careciesen de fundamentos bíblicos, logrando ejemplos tan cimeros como *Virgen de las Rocas*, de Leonardo, o la *Bella Jardinera*, de Rafael²¹.

En base a todas estas fuentes Castillo Lastrucci crea la imagen de una joven madre que, descubriendo su seno sin procacidad, da de mamar tiernamente a su pequeño, quien, semidesnudo para mejor lucir la sentimental blandura de sus carnes, responde a su afecto nutricio acariciándole el pecho. Es decir, desarrolla una Virgen de la Leche moderna y profana, a la que hace compañía otro desnudo y dulce niño, cual si fuese un San Juanito, pero no adorante y complaciente, sino triste y enojado, pues sufre

20. Se la cita en los catálogos de 1888, 1897 y 1912, desapareciendo en el siguiente, el de 1967. Vid. *Catálogo de los cuadros y estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla*. Sevilla, 1888. P. 31. *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Sevilla, 1897. P. 132. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Sevilla, 1912. Pp. 155-56. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

21. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, Serbal, 1996. T. I. Vol. I. Pp. 495-96. T. I. Vol. II. Pp. 103-10.

un ataque de celos al ver que su hermano le ha quitado el seno materno. Aparentemente no es más que la recreación plástica de una anécdota familiar, plena de encanto y gra-cejo. Sin embargo, en este trabajo, lo mismo que en su referente *La Primera Contienda*, existe una segunda lectura, mucho más profunda, inspirada por la estética simbolista.

En el caso de Susillo ella se explica por el contexto tardorromántico que la obra de Gustavo Adolfo Bécquer imbuó en los sectores más dinámicos de la cultura sevillana, así como por su presencia en París durante los años en que esta corriente estaba llegando a su madurez. En el de Castillo Lastrucci, por su dependencia estilística con respecto a este escultor y porque la intelectualidad sevillana poco o nada había evolucionado en los aproximadamente treinta años que separan ambos trabajos.

En sendos grupos, a pesar de la aparente superficialidad de su anecdótico tratamiento temático, late la preocupación por los grandes problemas del hombre, que en los dos casos no es otro, y de ahí su íntima vinculación, que el amor, o mejor dicho, la falta de amor. Susillo alegoriza sobre la ausencia de amor entre los hombres, que arrastrados por cuitas materiales, no dudan en atacarse, y hasta matarse, como Caín y Abel, olvidando que son hermanos, por cuanto son hijos del mismo Creador. Castillo, por su parte, reflexiona sobre el miedo y el dolor del alma humana ante el desamor, puesto que sin los afectos el tránsito vital se tiñe de una dramática dureza.

Estas preocupaciones manifiestan, pues, el interés por superar el positivismo materialista de la época, incapaz de resolver los problemas de aquella sociedad, al hilo de la sugestión simbolista, es decir, intensificando los valores espirituales de la creación artística. De todas formas, el ambiente sevillano no era el idóneo para aquellos cuestionamientos, que en Susillo se hicieron presentes de una manera precoz, cuando el simbolismo estaba naciendo, y en Castillo tardía, cuando prácticamente había desaparecido del ámbito cultural.

Los Primeros Celos nos sitúa ante un artista ya plenamente formado, que domina su oficio conceptual y técnicamente, además de estar abierto a las sugerencias plásticas de su época. Aunque el ambiente sevillano le atenaza, no duda en incorporar a esta obra una evidente componente simbolista, que articula en un lenguaje realista decimonónico, pero actualizado con el recurso a modelos escultóricos extraños a la estética oficial, como los retratos de medio cuerpo de los escultores florentinos del siglo XV, que por aquellos años también estaban inspirando a Julio Antonio, y el empleo de algunas soluciones rodinianos, como el “non finito” y el fragmento.

Ello se evidencia en su composición, muy novedosa, donde se conjugan con una naturalidad magistral una figura de medio cuerpo, y por tanto fragmentada, con otras dos completas. La clave se halla en la formalmente imprecisa peana, que en la versión marmórea adopta la apariencia más convencional del “non finito” rodiniano. Así, confundiéndose sus vestidos con los volúmenes y texturas de la peana, surge de ella la matrona, cuya perfecta definición se alcanza en las partes desnudas de su cuerpo: brazos, seno, hombros y faz. Del mismo modo, el pequeño que sostiene también parece liberarse, poco a poco, del pañal que le envuelve y conecta con la peana. Con ello se establece un contraste entre la basta materialidad de ésta y las límpidas formas

de las dos figuras, que por esta vía se cargan de vigor y hacen olvidar la ausencia de buena parte del cuerpo materno. Idéntica solución se aplica en su otro vástago, que sentado en esa misma peana establece por los mismos medios texturales un similar contenido expresivo. No obstante, por su gesto de apartamiento, se separaría de las figuras centrales del grupo si no fuera por el exacto cálculo de las distancias efectuado por el escultor, quien sitúa la peana, en relación con la altura total de la madre, en el preciso lugar que correspondería a sus piernas flexionadas, por lo que el pequeño parece estar sobre su regazo. Con lo que de nuevo el “non finito” de la peana, al caso convenientemente ensanchada, actúa como elemento de conexión e interrelación, fundiendo formal y expresivamente un fragmento y dos figuras completas. Sin embargo, aunque la indefinición rodinina parezca ser la clave, el resultado final también debe mucho a la logradísima composición, donde la sabiduría de Castillo para jugar con las formas en el espacio resulta determinante.

De todas maneras, la artificiosa novedad de esta composición solo se admite por la enorme naturalidad con la que el escultor resuelve las actitudes, los gestos, la expresión y el modelado. Precisamente éste, como ocurre en las buenas esculturas, es el principal soporte de la belleza. Dotado de una enorme corrección, Castillo procura actualizarlo, para lo que olvida detalles inútiles y calidades innecesarias, especialmente en ropas y cabellos, que por esta vía se convierten en hermosos y elegantes volúmenes. Sin embargo, donde alcanza su más lograda resolución es en las anatomías maternas e infantiles, que resplandecen en correctísimos planos magistralmente enlazados y más propios del mármol que del barro.

No obstante, la versión en mármol de esta escultura carece de un modelado tan acabado, lo que nos lleva a suponer que Castillo no la labrase o que si lo hizo no estaba en posesión de los secretos de ésta técnica, cosa bastante común entre los artistas de su generación, que frecuentemente recurrieron a “scalpellini” italianos para este tipo de menesteres.

Tanto por su originalidad, como por su naturalidad y belleza, este grupo se convierte en una de las más logradas piezas del catálogo de Castillo Lastrucci.

Numancia es la siguiente obra en nuestro recorrido por los temas profanos de este escultor. Tenida en gran estima por su autor, la presentó a varios certámenes artísticos. En 1915, con el número 689, a la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura celebrada en Madrid²², sin que por él obtuviera ningún galardón²³, a pesar de lo indicado por el crítico Francisco Cuenca²⁴. Y en 1916 a la Exposición de Bellas Artes del Ateneo Hispalense, donde fue acompañada por otro relieve, el *Entierro de Jesús* y un proyecto de monumento a *Martínez Montañés*. El crítico de la revista

22. *Catálogo de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1915*. Madrid, Mateu, 1915. P. 48.

23. PANTORBA. Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Alcor, 1948. Pp. 216-26.

24. CUENCA, Francisco. *Museo de Pintores y Escultores Andaluces Contemporáneos*. La Habana, 1923. P. 109.

Bética, tildó sus trabajos, junto con los de Joaquín Bilbao, Delgado Brackembury y Agustín Sánchez Cid, de “notabilísimas obras escultóricas, muy admiradas por el público”²⁵. Y San Ginés, el crítico de *El Liberal* de Sevilla, consideró sus relieves como “...muy interesantes” y el boceto monumental “...muy bello de líneas y composición”²⁶.

Realizado en terracota, este bajorrelieve ofrece unas medidas de 1,27 m. de anchura por 0,56 m. de altura. En el centro de su lado inferior aparece en letras excisas “NUMANCIA”, mientras que la firma de su autor: “A CASTILLO LASTRUCCI SEVILLA”; puede leerse en su ángulo superior izquierdo.

En la resolución iconográfica de este relieve Castillo Lastrucci sigue la línea tradicional marcada por la pintura de historia hispana, y en consecuencia recrea los momentos finales del largo asedio romano a la ciudad íbera de Numancia, cuando sus habitantes, a punto de entrar las legiones romanas, en un acto final de heroísmo, incendian la ciudad, destruyen sus riquezas y, los que no pueden morir matando, se suicidan. Aunque para la fecha de realización de esta obra el tema resultaba bastante manido, después de los lienzos del neoclásico Juan Antonio Ribera, de Vicente Jimeno (1842), de Ramón Martí Alsina (1858), de Francisco Sans y Cabot, de Rafael Enríquez (1876) y de Alejo Vera (1881), y del bajorrelieve de José González Jiménez (1866)²⁷, Castillo Lastrucci no duda en enfrentarlo, seguro de su adecuación al marco oficial de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde pensaba exhibirlo.

Con bastante seguridad el escultor no pudo llegar a conocer todos estos cuadros, aunque sí algunos, lo que le permitió tomar el pulso iconográfico del tema y dejarse llevar por el aire de familia que compartían. Aún así, el dramatismo de la *Numancia* de Alejo Vera, con cuerpos rodando, sangre, gritos y fuego, pareció cautivarle, al punto que con ella mantiene las máximas deudas.

Puesto que el asunto es el heroísmo de los numantinos, Castillo busca mostrarlo en toda su grandeza y opta por la solución de recrearlo en todas sus manifestaciones, que él concentra en torno a tres temas, que a su vez determinaran los tres grupos yuxtapuestos en los que se ordenan las figuras sobre el relieve: el heroísmo de los padres que sacrifican a sus hijos; el heroísmo de los amantes, que se autoinmolan; y el heroísmo de los fuertes, que se lanzan a las murallas para morir luchando. De todos modos, para evitar una artificial separación, los mezcló mínimamente, colocando a los pies de los hombres armados que parten hacia las murallas, los cadáveres de una joven madre y su pequeño. Y además buscó ambientar aquellas escenas en el marco dramático que exigían, por lo que siguiendo a Alejo Vera, incendia la ciudad y muestra sus edificios en ruinas.

25. *Aristas sevillanos y Exposición de Bellas Artes*. En “*Bética*”. Año IV. N.º 53-56. Sevilla, marzo-abril de 1916. S/p.

26. SAN GINÉS, Pedro de. *La Exposición de Arte, VII*. En “*El Liberal*”. Sevilla, 14-V-1916. P. 3.

27. REYERO, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987. Pp. 30-33. BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *De la Ilustración a nuestros días*. En “*Arte en Andalucía*”. Vol. VIII. Sevilla, Geve, 1991. P. 131.

La temática antigua del relieve lleva a Castillo Lastrucci a aproximarse a los relieves clásicos, de tal manera que procura colocar a todas las figuras en los primeros planos, yuxtapuestas, ocupando toda la altura del plano relivario y sobre un fondo plano, conformado por las llamas y humaredas. Aunque no lo consigue del todo, pues los grupos fugan hacia dentro, superponiéndose las figuras, sobre sus testas queda bastante celaje y en la distancia se ven algunas edificaciones, su pictoricismo es menor que el de la *Bacanal*, a pesar de que pudiese consultar numerosos cuadros dedicados al asunto numantino, y su apariencia recuerda en alguna medida a un friso.

Las muchas figuras determinan la reducción de su tamaño, por lo que el modelado no puede enfrentarse con los problemas formales que permitirían exhibir todas sus posibilidades lingüísticas. De esta manera, aunque resuelve detalles y figuras casi desde el bulto redondo al puro palilleo, pasando por todas las gradaciones, no consigue esos matices de exquisita belleza que engrandecen las grandes obras escultóricas. Para conseguir todas estas gradaciones de volumen, lo mismo que en la *Bacanal*, Castillo recurre a la solución de proyectar hacia afuera la zona inferior del plano relivario, como si de una peana se tratase, para poder apoyar en ella los elementos más salientes. Sin embargo, aunque coincidan en este recurso, algo ingenuo, *Numancia* muestra un tratamiento formal mucho más maduro, sin las desproporciones y fallos de dibujo de aquel. A pesar de que la mayoría de las figuras aparecen envueltas en amplios y antiguos ropajes, cuyo tremolar refuerza la tensión expresiva, menudean los desvestidos femeninos, que además de responder a la exigencia clásica por el desnudo, permiten al escultor mostrar los académicamente exigibles conocimientos anatómicos. De todos modos, el modelado resulta premeditadamente suelto a fin de conseguir la inestabilidad que refuerce el dramatismo de la escena.

Compositivamente el relieve se resuelve en tres grandes grupos yuxtapuestos con cierta disimetría, puesto que el dramatismo del asunto exige un cierto caos, entre los que se disponen los pertinentes huecos, a fin de que el espacio se sienta entre los macizos, conformados por compulsivos amasijos de figuras. No obstante, algunas de ellas, como las mujeres que gritan desesperadas en los grupos de la derecha y central, así como el hombre que eleva su daga, en el fondo de éste, establecen una líneas de tensión que suavizan estéticamente estos vacíos.

De todas formas, su rítmica alternancia con los macizos, determina un movimiento de entradas y salidas sobre el fondo que carga el relieve de espacialidad y vitalidad, sin apenas recurrir a efectos de perspectiva. Esta interesante presencia de los huecos, lo mismo que ocurría en la *Bacanal* revela en Castillo una actitud muy moderna e interesante, que desgraciadamente sólo vería su traducción en las logradas composiciones de sus misterios procesionales, de bulto redondo.

En fin, un trabajo muy académico para un marco muy oficial, cuyo principal defecto quizá sea una excesiva teatralidad, donde la repetición de tipos, rostros y actitudes, recuerda muy frecuentemente a la *Matanza de los Inocentes* de Guido Reni, conservada en la Pinacoteca Nacional de Bolonia.

Obra de excepcional interés es su grupo el *Ensueño*, que presentó a la Exposición de Bellas Artes del Ateneo Hispalense en 1917, junto con un bajorrelieve de tema inspirado en *El Quijote*²⁸, y fue tildado por la crítica como un trabajo “bastante acertado”²⁹.

Vaciado en escayola del modelo original en barro, ofrece unas medidas de 1,77 m de altura, por 0,90 m de anchura y 0,59 m de profundidad. En la cara delantera de su peana aparece en letras incisas la inscripción “ENSUEÑO”, mientras que en la cara superior de la misma, en su ángulo posterior izquierdo, puede leerse la firma del escultor: “A CASTILLO LASTRUCCI/ SEVILLA”.

Como su propio título indica, esta obra hace referencia a los ensueños, es decir, a las quimeras y ficciones consecuentes a la acción de soñar. De todas formas, Castillo Lastrucci no quiere describir sueños como habían hecho románticos y simbolistas o harán los surrealistas, sino que prefiere intentar dar forma a la acción de soñar. Para ello, como no podía ser menos alegoriza, y alegoriza de la forma más bella posible, al menos en el contexto oficialista del arte sevillano de su época, es decir, convirtiendo en protagonistas del asunto a hermosas figuras femeninas.

De esta forma, puesto que se trata de un estado mental, personifica al sueño en una etérea y juvenil mujer, cuyos rasgos materiales se diluyen entre su esbelta apariencia, su amplia túnica anudada a la cintura, bajo la que difícilmente se perciben sus formas, y sus livianos pies descalzos; y al durmiente, en una hermosa joven desnuda, por cuanto durante el sueño se rompen todas las ataduras con las convenciones de la vida real y nos mostramos tal y como realmente somos.

Como el sueño transporta al que duerme por una senda desconocida y errática, su alegoría lleva los ojos vendados, y de este modo, colocada detrás de la somnolienta muchacha, como señalan su actitud y sus ojos cerrados, la sujeta por el brazo derecho y por la cintura, y la conduce entregada hacia un ignoto destino.

Sus más remotos antecedentes plásticos pueden hallarse en los grupos escultóricos de la escuela helenística de Pasiteles, realizados en tiempos de la República romana por artistas griegos emigrados a la Magna Grecia. Tanto en el de *Orestes y Electra*, como en el de *Cástor y Pólux*, más conocido por el *Grupo de San Ildefonso*, dos personajes en pie se yuxtaponen frontales, enlazados lateralmente. En el primero las semejanzas con el *Ensueño* son claras, pues del mismo modo se contraponen y conectan una figura vestida con largo traje, Electra, que con su chitón dorio echa el brazo por el hombro a Orestes, y otra totalmente desnuda, la de éste, que a su lado le muestra lo que sostiene en la mano. No obstante, las figuras resultan demasiado estáticas. En el segundo, también hay similitudes, pues presentan un dinamismo y disposición parecidos, al estar uno de los personajes, el del lado derecho, más sosegado y retrasado, y el otro, el del lado izquierdo, más dinámico y adelantado. Sin embargo, las dos figuras están desnudas.

De todas maneras, ambos grupos comparten una similar ordenación de las figuras en plano, como era usual al final del período helenístico, que no está presente en el

28. PÉREZ GONZÁLEZ, Domingo. *Ateneo Hispalense. Memoria de los trabajos... Op. Cit.* P. 39.

29. *La Exposición de Bellas Artes. Obras presentadas.* En “El Liberal”. Sevilla, 27-V-1917. P. 1.

Ensueño, donde además de predominar la yuxtaposición de las mismas en profundidad, éstas avanzan juntas. Su origen hemos de buscarlo en *El Beso de Judas*, grupo escultórico realizado por Susillo en 1890, en el que Jesús aparece caminando, mientras su discípulo lo refrena, sujetándolo desde atrás, para darle el beso traidor. Castillo Lastrucci, llevado de su admiración por ella debió estudiarla profundamente, pues no sólo le sirvió de referente compositivo y dinámico en esta ocasión, sino que fue su modelo directo en otros dos trabajos: el bajorrelieve *El Beso de Judas* y el misterio del *Beso de Judas*, que desde 1959 procesiona en la Semana Santa de Sevilla ³⁰.

Aún así, la incidencia de estos modelos en el *Ensueño* fue más generatriz que formal, pues es una obra que avanza decididamente en la senda de un simbolismo, más o menos cargado de sugerencias modernistas, apartándose de resonancias clásicas o realistas, para convertirse en un muy interesante ejemplo de los ecos de la estética fin de siglo en el ámbito de la plástica sevillana, por cierto demasiado escasa de ellos.

La composición y el dinamismo del grupo son espléndidos, no sólo por su belleza y armonía, sino porque transmiten perfectamente las actitudes y la expresión de las figuras, soporte de su contenido simbólico. Magistralmente enlazadas, ofrecen un juego lineal flexible, cerrado y muy elegante, sólo roto por el lánguido brazo de la joven que delicadamente es transportada por el sueño y cuya profunda somnolencia nos es advertida, más que por su gesto, por la logradísima pesantez de sus miembros.

El modelado, muy en la línea del realismo formacional de Castillo Lastrucci, es empleado correctísima y brillantemente en función del tema. La representación del sueño, envuelta en sus amplios ropajes, ve resueltos sus plegados con largos y no muy precisos planos de modelado, que la envuelven en el necesario aire de indefinición exigido por su psíquica condición. Por contra, la joven durmiente se ofrece modelada con un premeditado naturalismo que evidencia la blanda tactilidad de su hermoso cuerpo, como exponente de su condición real y corpórea. En su resolución de nuevo es perceptible el eco de Susillo, cuyos desnudos nunca fueron abstracciones formales en aras a una idea estética superior, sino reflejo de la belleza meridional de los jóvenes andaluzas que le sirvieron de modelo. Podría pensarse ante su fiel realismo que Castillo hubiera caído en el fácil recurso de vaciar del natural sin embargo, su escala, algo inferior a éste descarta la trampa y nos demuestra el dominio que de su oficio tuvo el artista. De todas formas, ambas figuras presentan un cierto reflejo del modelado fluente y untuoso de Rodin, que las saca del siglo XIX para traerlas al siglo XX.

La distinción entre ambas figuras a través del lenguaje escultórico se continúa en su tratamiento lumínico. En las dos predomina la luminosidad, trasunto de languidez, delicadeza y espiritualidad, pero en el sueño domina un juego de líneas verticalmente oblicuas, que agrisa su apariencia, lo que además se ve subrayado por un tratamiento opaco de las calidades; mientras que en la durmiente triunfan las formas redondeadas, que en su turgencia producen brillos, acrecentados por un acabado más pulido de las texturas. Con ello, la joven se hace más real y presente al espectador, y su acompañante más etérea y distante.

30. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José. *Imaginería procesional...* Op. Cit. P. 168.

Aunque para su época el sesgo simbolicomodernista del grupo del *Ensueño* resulte algo retardatario, en el contexto sevillano y en un artista poco vanguardista como Castillo Lastrucci, su presencia resulta muy interesante, pues testimonia el modo y manera en el que las novedades de la escultura europea van llegando a la periferia peninsular.

Otro trabajo a estudiar es la figura en medio cuerpo de una *Andaluza*. Realizada en escayola policromada, emplea un mantoncillo real encolado para resolver con la máxima verosimilitud la calidades de esta prenda. Alcanza una altura de 0,78 m de altura, por 0,60 m de anchura y 0,34 m de profundidad. La firma del autor: "A CASTILLO LASTRUCI/ SEVILLA 1926" se sitúa junto a la peana, en el frontal derecho de la pieza.

La circunstancia de que Castillo Lastrucci presentara a la Exposición de Bellas Artes del Ateneo hispalense, correspondiente al año 1927, con el número 247, el busto *Sevillana*, en bronce policromado³¹, nos hace pensar que quizá se trata de la misma obra, mejor dicho, de un vaciado en bronce y otro en escayola del modelo original en barro. Lo que desconocemos es si el yeso que estamos estudiando fue el utilizado para sacar los moldes de fundición y que posteriormente sería coloreado para asemejarlo a la versión definitiva en metal policromo.

También ignoramos el paradero de la versión en madera policromada que de la *Andaluza* en escayola policroma hizo Castillo. A diferencia de sus hermanas, incluía en su peana una placa metálica donde se leía: "A MI TE QUIERES COMPARAR, SIENDO TU DE TODOS LOS METALES Y YO DE UN SOLO METAL"; coplilla popular que nos advierte del tema desarrollado por la escultura.

Iconográficamente, esta obra se sitúa en el marco de lo que viene denominándose el costumbrismo escultórico, y más concretamente andaluz. Dentro de él, durante la primera mitad del siglo XX se trazaron dos líneas de interpretación: una superficial y alegre, heredera de la pintura costumbrista decimonónica; y otra más comprometida y profunda, donde se aprecia la huella del expresionismo decadentista de comienzos del siglo XX. En esta obra Castillo Lastrucci sigue la primera de esas corrientes, porque sus circunstancias vitales y su temperamento no le llevaron a interesarse plásticamente por la marginación andaluza, y porque el personaje de inspiración quinteriana exigía un tratamiento más jovial.

Escultóricamente sus más lejanos antecedentes se hallan en los bustos romanos del bajo Imperio, como el de *Cómodo*, del Palacio de los Conservadores, donde el efigiado aparece cortado por bajo del diafragma, lo que permite a sus brazos participar de forma activa en su configuración expresiva e iconográfica. No obstante, Castillo debió mirar más cerca en el tiempo, hacia algunos retratos cuatrocentistas, como el de la *Dama de las Prímulas* de Verrocchio, en el Museo Bargello, donde se empleaba una solución similar. Unos años antes, entre 1910 y 1915, habían sido puestos en el tapete plástico, junto a los retratos republicanos de Roma, por Julio Antonio, el precursor

31. *Sección de Bellas Artes del Ateneo. Catálogo de la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento. 1927.* Sevilla, 1927. P. 23.

del realismo castellano, quien tras su viaje a Italia los empleo en su serie los *Bustos de la Raza*, para renovar, sincerando, la trasnochada escultura oficial hispana.

De todos modos, poco tiene que ver este busto con la senda plástica abierta por Julio Antonio, pues su realismo es superficial y costumbrista, más preocupado por respetar los tópicos que por indagar en la verdad sociocultural del anónimo personaje y llegar a convertirlo en un arquetipo de mujer andaluza. Interesado sólo en el moño, la flor, el mantoncillo y la alegre belleza de la mujer morena, Castillo Lastrucci se queda en la anécdota y su trabajo se convierte en una elocuente muestra de su buen oficio para componer, modelar y policromar.

El empleo de la policromía, una solución imaginera por antonomasia, en un trabajo de carácter profano como éste, nos advierte de que Castillo, por estos años ya había iniciado su importante labor en este campo y por ello conocía sus secretos técnicos, como queda de manifiesto en el uso de la vieja solución tardobarroca de las telas encoladas en el mantoncillo de la figura; pero sobre todo nos señala, y eso es lo importante, sus intentos por renovar un género en el que parecía haberse hecho ya todo. Al incorporar el color, el retrato ganaba en vitalidad y presencialidad, haciéndose mucho más real, de una manera distinta a como se venía realizando en la plástica oficial. Del interés de su apuesta es testimonio el que uno de los miembros más importantes de la siguiente generación escultórica sevillana, Enrique Pérez Comendador, lo empleara repetidas veces, como en el magnífico retrato de su esposa *Vera von Richter*, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde, por cierto, el personaje también se muestra cortado por la cintura, quizá algo más abajo.

Cerraremos nuestro recorrido por estas obras profanas de Antonio Castillo Lastrucci, con el busto de Gustavo Adolfo Bécquer, llevado a cabo en 1935. El nos confirma como a pesar de su importantísima dedicación a la imaginería desde finales de los años veinte, no descuidó los temas profanos, aunque tratándolos con un carácter privado, unas veces de manera puramente lúdica, pues siempre encontró gran satisfacción modelando grupos y figuras de temas taurinos y gitanos, otras atendiendo al compromiso en el que le colocaban sus amigos, como era el caso de la pieza que vamos a tratar, destinada a la Peña Cultural de San Lorenzo, con la que tantos lazos de vecindad y fraternidad le unieron.

De esta obra se hicieron dos versiones, la primera, que estamos estudiado, en barro cocido, que se rompió durante un incidente producido por un borracho, quien en un gesto de desmedido afecto se abrazó a ella, empujándola y derribándola; y la segunda, una copia en madera de ella que en su sustitución fue regalada a la Peña de San Lorenzo por Castillo. La desaparición de esta institución conllevó el extravío de esta segunda versión, que actualmente se encuentra en paradero desconocido. No obstante, la obra original, a pesar de los deterioros que se le produjeron, fue magníficamente restaurada por el escultor, quien la conservó en su taller, desde el que pasaría a sus herederos.

Está realizado en terracota policromada y patinada en ocre. Alcanza unas dimensiones de 0,71 m. de alto, por 0,50 m. de ancho y 0,30 m. de fondo. En el frente del

pedestal del busto, hacia su lado izquierdo, se muestra en el interior de una cartela la siguiente inscripción: “¿SERA VERDAD QUE CUANDO TOCA EL SUEÑO/ CON SUS DEDOS DE ROSA NUESTROS OJOS/ DE LA CARCEL QUE HABITA HUYE EL ESPIRITU/ EN VUELO PRESUROSO?/ BECQUER”. En el costado izquierdo del señalado pedestal puede leerse: “A LA PEÑA DE SAN LORENZO/ A CASTILLO LASTRUCCI/ SEVILLA 1.935”.

Desde un punto de vista iconográfico, Castillo se limita a seguir el retrato pintado, por Valeriano Domínguez Bécquer, que quiere innovar cambiando su gesto temperamental por otro interiorizado, pero tan pueril que difícilmente puede verse en él la genialidad del poeta; para después ilustrar su obra con el relieve del pedestal, donde más que al sueño parece aludirse a la muerte, a pesar de que la leyenda de la cartela diga lo contrario³², pues el alegórico ensueño parece un ángel del Señor venido para recoger el alma que asciende hacia los cielos desde el costado de la joven yacente, cuya frente toca. No obstante, también introduce algunos elementos vegetales de simbólico valor, como las hojas de laurel, que aluden a la inmortalidad alcanzada por Bécquer, y los lirios, que con su modernista languidez buscan señalar la pureza de sentimientos presente en sus versos³³.

A pesar de ser una obra de madurez, cuando fue realizada Castillo Lastrucci contaba 53 años de edad, muestra unas inseguridades e incorrecciones que sólo pueden explicarse porque el escultor no le prestase el debido interés y porque sus preocupaciones estéticas estaban en torno a la imaginería procesional, eje de su producción en aquellas fechas. El hecho fue que recurrió a algunas soluciones plásticas empleadas años atrás, como las simbólico-modernistas, tan desfasadas para aquellas fechas que resultaban “kitsch”, y con ellas pergeñó sin demasiado rigor el trabajo.

Ello determina una falta de elaboración conceptual, evidente en el tratamiento expresivo del personaje y en la composición de su busto. Así, aunque sigue el retrato que le pintara su hermano Valeriano, lo quiere innovar cambiando su penetrante gesto por otro más interiorizado, pero tan pusilánime que difícilmente puede verse en él la genialidad del vate. Busca ilustrar su obra poética colocando en el pedestal un relieve alusivo, pero de tan endeble resolución, que en vez de al sueño parece referirse a la muerte, a pesar de que el texto adjunto señale lo contrario. Y por último, lo funde todo de una manera improvisada, donde flores y ramos intentan cubrir, sin lograrlo, los fallos de interconexión. Este desinterés también está presente en el modelado, que resulta convencional, sin formas ni calidades, y por ello impensable en un artista del oficio de Castillo.

A resultas de nuestro recorrido por estas seis obras de Antonio Castillo Lastrucci podemos establecer algunas conclusiones. Como heredero del realismo ochocentista aprendido de Susillo, no enfrentó la creación plástica en base a la reflexión y el estudio,

32. En ella aparecen transcritos los cuatro primeros versos de la rima LXXV del “Libro de los Gorriones”. Vid. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. Madrid, Círculo de Lectores, 1967. P. 60.

33. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 1995. Pp. 242 y 249.

sino al oficio y la captación sensible de la apariencia. De esta manera, cuando hubo de realizar relieves, donde siguiendo los gustos de la época y las maneras de su maestro putativo, sobreabundaban las figuras, se vio obligado a inventarlas, y al no estar dotado de una gran retentiva, menudeo en formas y actitudes de discutible verosimilitud, lo que minoró los resultados, a pesar de su don para dialogar con el espacio, tanto ilusorio como real, y de su facilidad para componer. Por ello, sus mejores trabajos fueron los de bulto redondo, donde al poder disponer de modelos con más comodidad, pudo exhibir su gran técnica y su talento, realizando obras donde triunfan la corrección formal y la plena naturalidad. No obstante, a pesar de su control de volúmenes, líneas, distancias y vacíos; de su dominio del movimiento, las actitudes y los gestos, lo mismo que de los efectos lumínicos, siempre puestos al servicio de la expresión; y de su aparente habilidad para el modelado, donde sabe captar múltiples planos de profundidad, texturas y calidades, así como todo tipo de detalles; no alcanza aquella belleza que sólo es propia de escultores excepcionales. La causa estuvo en su actitud intuitiva y no racional frente a la creación plástica, que le llevó a no perseguir la belleza, ni en los tipos ni en las formas. Precisamente en ellas, por su condición de escultor contemporáneo, es donde más se hecha en falta ese vigor estético. Bajo sus figuras late carne, pero no forma, esa forma que eleva la escultura hasta el plano de la idea. Sin embargo, no debe verse en él a un artista reaccionario, sino a un hijo de su época y del contexto artístico sevillano. Buena prueba de ello fueron sus intentos por incorporar algunas novedades como: las sugerencias simbolistas, que sirvieron para actualizar su quehacer; las originales integraciones del fragmento y el “non finito” rodinianos, que constituyeron verdaderos aciertos plásticos; y el recurso, tanto a los modelos escultóricos del “quattrocento” florentino, empleado por las mismas fechas que Julio Antonio, como a la utilización de los conceptos policromos de la imaginería barroca en aras a la intensificación del realismo de los retratos, donde fue precursor, junto a figuras como Enrique Pérez Comendador, de certeros impulsos de renovación. No obstante, por la falta de continuidad en sus obras y por su inamovible realismo susillesco, se quedaron en meros ensayos y no tuvieron la repercusión renovadora que necesitaba su estilo y que tan buen estímulo hubiera sido para muchos de sus colegas sevillanos. De todas formas, él no fue una excepción entre ellos, y las obras analizadas manifiestan su clara imbricación en la general evolución de la plástica hispalense a lo largo del primer tercio del siglo XX: realismo ochocentista al comenzar la centuria; sugerencias simbolicomodernistas durante sus primeros tres lustros; vuelta al realismo con el estallido de la Primera Guerra Mundial, aunque intentando remozarlo con una personal lectura de los modelos seguidos por el realismo castellano y los “noucentistes” catalanes; y después de la Guerra Civil, continuismo, más o menos modernizado para los que se habían sentido renovadores, o caída en el neobarroco, para los más tradicionales, que vieron en la escultura religiosa una manera de restaurar las glorias plásticas que ellos creían perdidas.



Lámina 1. *Bacanal*. 1898.



Lámina 2. *Numancia*. 1915.



Lámina 3. *Los Primeros Celos*. 1913.



Lámina 4. *Los Primeros Celos*. 1957.

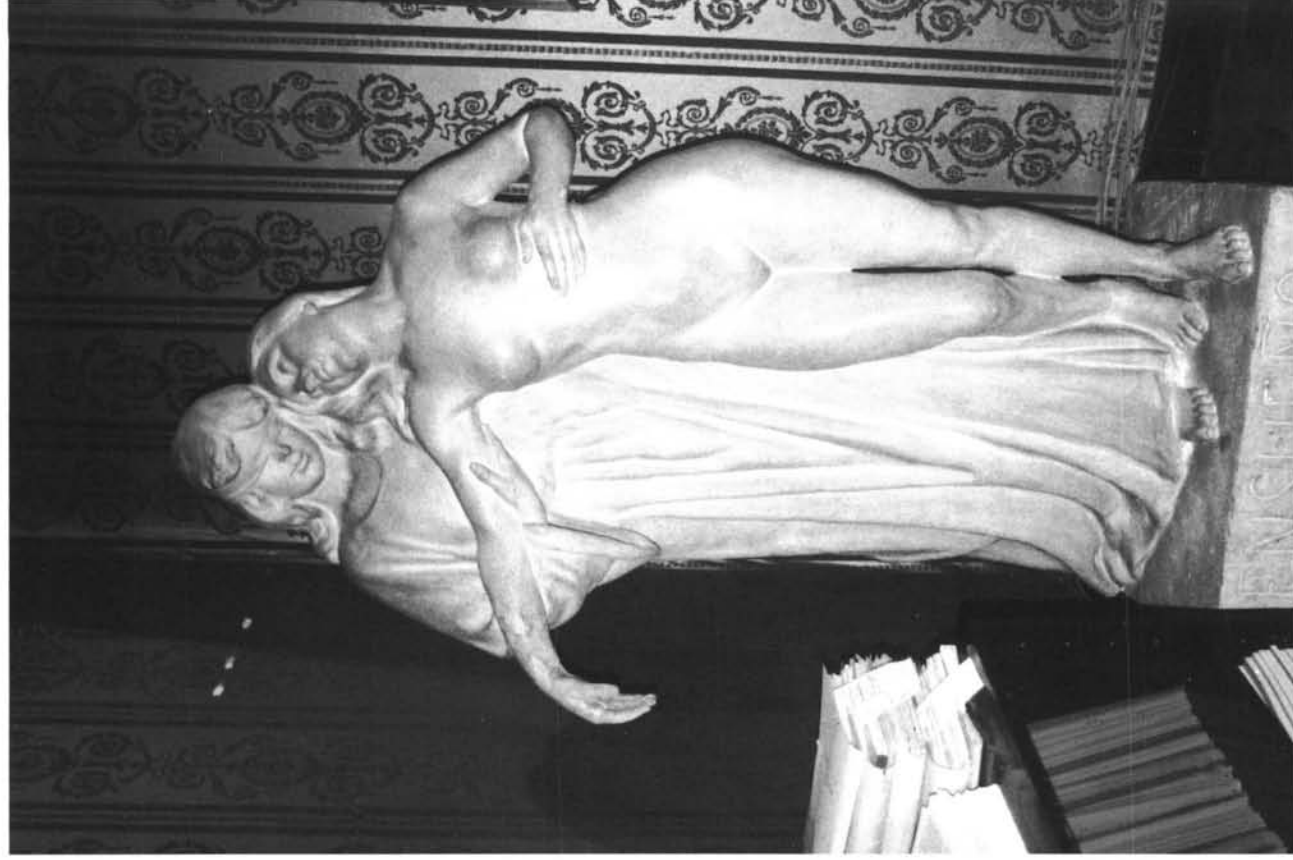


Lámina 5. *En sueño*. 1917.



Lámina 6. *Andalucía*. 1926.



Lámina 7. Busto de *Bécquer*. 1935.