

ASCENDENCIA DE ANTONIO SUSILLO
EN LOS CRUCIFICADOS DE ANTONIO CASTILLO
LASTRUCCI EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS
TREINTA DEL SIGLO XX

*ASCENDENCY OF ANTONIO SUSILLO
IN THE CRUCIFIED BY ANTONIO CASTILLO
LASTRUCCI IN THE 1930S*

ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-3299-2521>

POTESTAS, N.º 27, juliol 2025 | pp. 115-139
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7997>
Recibido: 28/03/2024 Evaluado: 28/02/2025 Aprobado: 13/03/2025



RESUMEN: El artículo plantea el estudio de las imágenes de Cristo crucificado talladas por el escultor Antonio Castillo Lastrucci en la década de los años treinta del siglo xx, del que se deducen los vínculos formales y técnicos con el realismo internacional irradiado desde París, introducido en Sevilla por Antonio Susillo a partir de 1881. La identificación de las claves compositivas y de rasgos técnicos concluyentes permite dilucidar esa ascendencia y distinguir a este grupo de obras de otras coetáneas que, partiendo de los mismos referentes barrocos, tienen otras características formales y estilísticas muy distintas. En consecuencia, aclara también la proyección de este movimiento internacional en la Semana Santa de Sevilla.

Palabras claves: Escultura, Susillo, Lastrucci, Carpeaux, Rodin, realismo.

ABSTRACT: The article proposes the study of the images of crucified Christ carved by the sculptor Antonio Castillo Lastrucci in the 1930s, from which the formal and technical links with international realism radiated from Paris, introduced in Seville by Antonio Susillo from 1881. The identification of the compositional keys and conclusive technical features allows us to elucidate this ancestry and distinguish this group of works from other contemporaries that based on the same baroque references have other very different formal and stylistic characteristics. Consequently, it also clarifies the projection of this international movement in Holy Week in Seville.

Keywords: Sculpture, Susillo, Lastrucci, Carpeaux, Rodin, realism.

Antonio Castillo Lastrucci fue un importante escultor sevillano y el último discípulo directo de Antonio Susillo,¹ especializado en temas pasionistas, entre los que tuvo un destacado lugar la representación de Cristo Crucificado. Hoy en día nadie ha estudiado esas esculturas de modo específico, y menos aún teniendo en cuenta la relación formal que pudiesen presentar respecto de los originales de aquel. Lo más que se ha llegado es a nombrar a Antonio Susillo como maestro de Antonio Castillo Lastrucci, vínculo insuficiente si no va acompañado de los análisis que permitan establecer el sentido de las relaciones, las deudas técnicas y formales, en definitiva, aquello que pudiera aportar información sobre la naturaleza de su obra y el sentido evolutivo de la misma.

Antonio Castillo Lastrucci fue el discípulo más joven de Antonio Susillo y, por lo tanto, el último eslabón de una escuela internacional, derivada del arte de Carpeaux y sus seguidores en París a finales del siglo XIX, con la inevitable influencia directa de Rodin conforme la actividad de estos se adentró en el siglo XX. Ese vínculo es muy evidente en la estatuaría profana del primero, tanto en monumentos como en retratos y relieves, y, durante décadas, pasó desapercibido en lo que refiere a su producción religiosa, muy volcada a la imaginería procesional. No olvidemos que Joaquín Bilbao había introducido ese realismo internacional en las cofradías y la Semana Santa de Sevilla con el *Cristo del Dolor* de la hermandad de las Cigarreras, en 1915-1916; y el misterio de la *Coronación de Espinas* de la Hermandad del

1. ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS: «Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX», en *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, núm. 9, 1981, pp. 183-218. JOAQUÍN ÁLVAREZ CRUZ: «Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, pp. 521-538. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ; Y JESÚS ROJAS MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci*, Vol. I, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2009, pp. 11-16. Para cita de catálogo desde este momento: GG-RMG.

Valle, con la colaboración de José Ordóñez como escultor de oficio, en 1918-1919. Antonio Castillo Lastrucci desarrolló esa tendencia en la ciudad ya en la tercera década del mismo siglo xx, con los misterios del *Prendimiento* de Málaga, del año 1921; y los de *Jesús ante Anás*, en 1924; *Presentación al Pueblo*, 1928-1929; y *Sentencia de Cristo*, en 1929. La historiografía artística ignoró ese vínculo directo y, en consecuencia, también lo hizo cuando talló el *Crucificado del Calvario* de la localidad de Galaroza,² en la provincia de Huelva, del año 1935.

ESTADO DE LA CUESTIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE ANTONIO CASTILLO LASTRUCCHI

Juan Abascal Fuentes redactó un texto sobre la pervivencia de los modelos barrocos en pleno apogeo de la tendencia neobarroca surgida en Sevilla a partir del año 1939, con la actividad de escultores como Sebastián Santos Rojas, Antonio Eslava Rubio y Rafael Barbero,³ todos ellos formados en el ámbito clasicista mediterráneo introducido por Francisco Marco Díaz Pintado en 1917, una vez el realismo susillesco se encontraba en una última fase evolutiva con la actividad de sus discípulos. Este autor dilucidó el contexto neobarroco sevillano de la segunda mitad del siglo xx y estableció las pautas seguidas por los artistas más representativos de ese movimiento, tanto en pintura como en escultura. Al tener en cuenta como neobarroca a toda obra que remitiese de un modo u otro a originales del siglo xvii, unificó en una misma tenencia a artistas de origen muy diverso, cuyas respuestas formales mostraban diferencias muy acusadas, como corresponde a planteamientos muy distintos entre sí. Al no tenerlos en cuenta unificó en una sola tendencia a expresiones, deformación bien recibida en medios cofrades que contribuyeron a difundirla anulando la diversidad natural que les corresponde.

José Roda Peña tuvo en cuenta el referente del *Crucificado de la Buena Muerte* de la hermandad de los Estudiantes de Sevilla, tallado por Juan de Mesa para los jesuitas en 1620.⁴ Como se verá, esa referencia iconográfica y formal es cierta y directa; no obstante, las relaciones internas de la composición y de la talla no tienen nada que ver con los planteamientos neobarrocos, sino todo lo contrario, pues lejos de estar compuesto y trabajado como las imágenes del siglo xvii, Antonio Castillo Lastrucci lo resolvió con los criterios propios del realismo internacional, ya muy personalizado. Habría que

2. GG-RM I 139.

3. JUAN ABASCAL FUENTES: *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores imagineros sevillanos del siglo xx*, Sevilla: Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 1982.

4. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ; Y JOSÉ RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, pp. 17-33.

hablar pues de una fuente común, de un paralelismo cierto, no de una sola posibilidad formal.

Juan Miguel González Gómez y Jesús Rojas Marcos catalogaron la amplia producción de Antonio Castillo Lastrucci, incluyendo todos sus crucificados. Sus fichas aportaron los datos contractuales y, en ocasiones, indicaron vínculos entre ellos. No llegaron a realizar análisis formales personalizados y detallados y en ningún momento plantearon la relación directa de esas imágenes con el arte de Antonio Susillo.

Como podemos ver, no es posible redactar un estado de la cuestión específico, pues ningún autor lo ha tratado directamente. Aportaron opiniones, siempre subjetivas, y no análisis objetivos que ayudasen a dilucidar la relación entre los dos escultores. En algunos casos, las opiniones fueron superficiales, alejadas del rigor analítico imprescindible; en otros, simplemente, confundieron los referentes iconográficos tomados de la escultura barroca sevillana con un planteamiento escultórico neobarroco, que en realidad nunca se dio en Antonio Castillo Lastrucci.

LOS RASGOS MORFOLÓGICOS EN LAS REPRESENTACIONES DE ANTONIO SUSILLO

El escultor Antonio Susillo tampoco cuenta con un estudio monográfico que establezca sus rasgos morfológicos y la personalidad artística que le corresponden. Siendo así, tampoco extraña que nadie haya estudiado sus crucificados, que si bien no forman toda una serie, sí un grupo muy estimable con una obra monumental excepcional, cuyo peso específico se dejó sentir en la escultura sevillana de la última década del siglo XIX y las cuatro primeras del siglo XX.⁵

Conocemos dos esculturas suyas con este tema de tamaño natural, el *Crucificado* de la capilla abierta de las Esclavas Concepcionistas, modelado vaciado en yeso cerca de 1886; y el *Crucificado de las Miele*s (Fig. 1) del

5. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ: «Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de la Granada de Riotinto (Huelva)», *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte: El arte del siglo XIX*, 1978. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ: «Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, pp. 289-318. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ: «Antonio Susillo. Entre el último romanticismo y el primer realismo», *Temas de Estética y Arte*, XI, 1997, pp. 25-67. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ Y JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: «Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, pp. 391-414. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ Y JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: «La obra de Antonio Susillo en la casa palacio de la Condesa de Lebrija», *Temas de Estética y Arte*, 27, 2013, pp. 177-219. ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO: «Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)», *Laboratorio de Arte*, 31, 2019, pp. 693-702. ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO: «Un grupo escultórico recuperado de Antonio Susillo, El grito de independencia (1884)», *Norba. Revista de Arte*, 43, 2023, pp. 323-346.

Cementerio de Sevilla,⁶ vaciado en bronce en 1896. El primero pudiera ser el modelo intermedio para la realización del segundo; no obstante, debemos considerarlos dos esculturas distintas debido a las diferencias que presentan, tanto en ciertas soluciones anatómicas como en el modelado del sudario. Además, de dicha primera imagen se conserva una fotografía de época en la que aparece con otro sudario, muy pegado a la cadera, mucho más escueto, ajustado a la zona pélvica de modo que libera las caderas, en sintonía con la morfología propia, a diferencia del que vemos en otras fotografías posteriores y en la actualidad, ajeno al escultor y con un sentido envolvente y una amplitud contraria a sus planteamientos.



Figura 1. Antonio Susillo, *Crucificado de las Mieles*, 1895-96

6. TERESA LAFITA: *Sevilla Turística y Cultural, fuentes y monumentos públicos*, Madrid: ABC, 1998, p. 58.

A ellas hay que añadir cuatro esculturas con el mismo tema y título, *Cabeza de Crucificado*, todas en Colecciones Particulares y fechadas cerca de 1890-1895, muy relacionadas y probables estudios alternativos en el contexto del proceso creativo del *Crucificado de las Mieles* y, como en el caso anterior, obras con singularidades que la distinguen y, por lo tanto, independientes pese a las estrechas relaciones.

Muy interesante también el torso de crucificado que forma parte de la *Estatua de Juan Martínez Montañés* (Fig. 2), en la galería de personajes ilustres del palacio de San Telmo,⁷ vaciada en cemento, del año 1895. En realidad, se trata de un grupo escultórico, en el que el escultor barroco porta la cabeza de la imagen de Jesús del Gran Poder, que por aquella época aún se consideraba obra suya, y da un paso al frente por delante del citado torso, situado sobre un soporte giratorio propio de un taller.

Junto a los anteriores, hay que tener en cuenta el pequeño crucifijo que porta la imagen del *Beato Diego de Cádiz* del convento de Capuchinos,⁸ del año 1892, pues si es cierto que por su reducido tamaño no tiene la entidad de los anteriores; también lo es que responde a un tipo de estructura característico, cuya ascendencia fue muy evidente en las configuraciones de Antonio Castillo Lastrucci. El estudio anatómico es muy interesante, sobre todo porque presenta los dos pies sujetos por el mismo clavo, lo que en cualquier imagen barroca o derivada significa la pérdida de simetría en las piernas y el inmediato desplazamiento del cuerpo. Antonio Susillo forzó el apoyo y mantuvo el paralelismo de ambas, de manera que pudo mantener la presencia y el sentido monumental del torso. Otro rasgo morfológico importante es el modo de marcar la caja torácica, con golpes de gubia muy verticales, en consonancia con el modelado de las representaciones de tamaño natural, aunque, como es lógico, de modo esquemático.

Por último y con las reservas oportunas, hay que tener en cuenta las analogías con un busto de *Cristo* anónimo, vaciado en yeso y policromado, en colección particular, de finales del siglo XIX, que bien pudiera considerarse muy próximo a Antonio Susillo o de su círculo más inmediato. Este forma pareja con otro busto de una *Dolorosa*, en la misma colección, que también responde a las formas del escultor.

7. TEODORO FALCÓN MÁRQUEZ: *El Palacio de San Telmo*, Sevilla: Géver, 1991, pp. 115-121.

8. FAUSTO BLÁZQUEZ: *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana de 1929*, Ávila: Diario de Ávila, 1989, pp. 112-113.



Figura 2. Antonio Susillo, *Juan Martínez Montañés*, 1895

El *Crucificado* de la antigua capilla abierta de las Esclavas Concepcionistas permite establecer con exactitud los principales rasgos morfológicos de Antonio Susillo: una estructura sólida determinada por el estudio de modelos reales y, en consecuencia, por el valor estructural de la columna vertebral y los demás referentes óseos; colocación de los pies en paralelo sobre el *subpedanium*, con la consiguiente simetría del cuerpo; volúmenes bien determinados, incluso contundentes en sus definiciones; gran atención a los pormenores anatómicos; la misma o mayor atención aún a detalles accesorios mostrados a través de las texturas; gran soltura en el modelado, a veces diluido hasta la completa integración de las partes; fusiones de masas en los pelos; característico valor expresivo de los contrastes de texturas; una relación directa entre los movimientos, la anatomía naturalista y los efectos expresivos asociados; y un detalle tan personal y moderno como el sudario muy escueto, reducido a una simple tela superpuesta en la zona púbica.

Esos rasgos morfológicos permiten reconocer una auténtica renovación formal de la escultura sevillana en función de los parámetros del realismo internacional procedente de París. No hay ninguna connotación derivada del brillante pasado barroco de la ciudad, afirmación a tener en cuenta a la hora de valorar la ascendencia del escultor sobre Antonio Castillo Lastrucci.

Antonio Susillo lo ratificó en el *Crucificado de las Mieles*, con el que se separó por completo de las tradiciones sevillanas. En este, mantuvo la colocación de los pies en paralelo, consiguiendo un movimiento muy sugerente con el leve adelantamiento de uno de ellos y el recogimiento sobre los *stipes* del otro con un leve ángulo. La anatomía tiene una mayor corpulencia y los volúmenes mantienen la grandeza propia de una obra monumental. Los contrastes de texturas son muy eficientes y asumen un protagonismo plástico determinante y el pelo está dispuesto como una potente masa, orgánica y casi abstracta. Además, el vaciado de una serie de objetos reales para la configuración de la cruz, a partir de maderos corroídos; la cuña de madera del *subpedanium*; la corona de espinas y la tela y la sogá del sudario, obtenidos de tales materiales superpuestos a los volúmenes modelados, le confieren una morfología muy particular. Tanto como la expresión, consecuencia de los movimientos anatómicos y del trance físico representado. Esto último lo ratificó en la *Cabeza de Crucificado*.

El modelado del torso de la *Estatua de Juan Martínez Montañés* muestra la estructura de un modo muy claro, pues al ser un elemento secundario en un grupo escultórico poco visible, Antonio Susillo renunció a los detalles externos y limitó los contrastes de texturas, dejando muy visibles la constitución del eje estructural y la caja ósea y el movimiento de la anatomía en función de un impulso ascensional, imprescindible en la condena a cruz.

Muy interesante es también la codificación que hizo el propio Antonio Susillo en el pequeño crucifijo que porta la imagen del *Beato Diego de Cádiz* del convento de Capuchinos. Debido al pequeño tamaño, el escultor marcó

mucho la estructura ósea, señalando la caja torácica de un modo muy característico, con un típico marcado de las costillas superiores en disposición de peina y con un leve hueco en superficie. Del mismo modo, Antonio Susillo codificó la cabeza y el rostro, definidos con una frente amplia y despejada, la nariz muy definida y recta y la expresión suave, un tanto idealizada.

A esas representaciones originales de Antonio Susillo hay que añadir otras dos derivadas directamente, el *Crucificado* de la iglesia de las Esclavas Concepcionistas, obra de Adolfo López, quizás usando modelos intermedios y vaciados originales invertidos del propio Antonio Susillo; y el *Crucificado* de Sebastián Santos Rojas en la iglesia de San Jacinto,⁹ del año 1932, que repite la posición de los pies y la consiguiente de las piernas y tiene el interés de una suavización de las formas que lo separa de la fuente original, hecho este junto con la cronología que lo señalan como un antecedente directo para Antonio Castillo Lastrucci.

LA BÚSQUEDA DE UNOS PRINCIPIOS PROPIOS, EL *CRUCIFICADO DEL CALVARIO* DE GALAROZA, EN 1935

La primera imagen de Antonio Castillo Lastrucci con este tema es el *Crucificado de la Expiración* de la Hermandad del Dulce Nombre de Sevilla,¹⁰ del año 1923. Se trata de una miniatura poco conseguida, debido a su duro carácter ecléctico y la rareza en la combinación de referentes. El escultor reprodujo la iconografía y los detalles iconográficos del *Crucificado de la Expiración* (Cachorro de Triana) de Francisco Antonio Gijón, en 1681; sin embargo, no utilizó el procedimiento ni los recursos técnicos del escultor barroco, optando por soluciones simples derivadas de la escultura monumental y del realismo derivado de Antonio Susillo. Lo hizo de modo tímido y con un carácter muy superficial, sin llegar a superar en ningún momento las imposiciones formales de la referencia, a modo de primer acercamiento a una representación especialmente compleja.

Fue un antecedente que no tuvo consecuencias inmediatas en la producción de Antonio Castillo Lastrucci, que por otra parte le dejó una lección muy clara: la difícil relación entre las obras maestras de la escultura barroca sevillana y las nuevas técnicas derivadas de Antonio Susillo. En sus siguientes imágenes desechó ese eclecticismo híbrido.

El primero de Antonio Castillo Lastrucci de tamaño natural es el *Crucificado del Calvario* (Fig. 3),¹¹ de la localidad de Galaroza, en la provincia de

9. SEBASTIÁN SANTOS CALERO: *Sebastián Santos Rojas*, Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando, 1995, p. 57.

10. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ; Y JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci*, vol. II, Sevilla: Tartessos, 2009. GG-RM I 110.

11. GG-RM I 139.

Huelva, del año 1935. Lo primero que hizo el escultor fue definir un modelo iconográfico propio, que aun manteniendo ciertos recuerdos de la tradición barroca se distanciase lo suficiente de esta y le permitiese codificar una búsqueda de formas personales con recursos tomados del realismo derivado de Antonio Susillo en el que se había formado. Con esa decisión consiguió distanciarse de la tradición y, al mismo tiempo, evitó quedarse en la simple versión de un tema de Antonio Susillo, como le había sucedido a Adolfo López en el *Crucificado* de la iglesia de las Esclavas Concepcionistas y a Sebastián Santos Rojas en el *Crucificado* de la iglesia de San Jacinto. En definitiva, Antonio Castillo Lastrucci buscó expresarse con argumentos propios, aprovechando las aportaciones de la tendencia realista a la que pertenecía, y evitó alinearse con una serie de versiones derivadas del mismo referente.

Ese modelo, atento a la realidad e idealizado al mismo tiempo, le proporcionó al escultor una impronta que mantendría en toda su producción. Tenemos que detenernos aquí, pues pese a esa condición, la ascendencia de Antonio Susillo es muy evidente, tanto en aspectos compositivos como en decisiones técnicas y pormenores de la ejecución. Lo primero que llama la atención es el modo de plantear las piernas en paralelo, decisión justificada en este por el apoyo de los pies en el *subpedanium* que mantuvo después en el pequeño crucifijo que sostiene el *Beato Diego de Cádiz*, sujeto solo por tres claros. Antonio Castillo Lastrucci asumió esa condición con suma naturalidad y con la libertad que le proporcionó el carácter intelectual de la misma, motivo por el que pasa desapercibido para el público. Es algo que no se ve de modo inmediato, que hay que pensarlo para darse cuenta de su alcance en la composición. Ningún escultor barroco lo había hecho y es un rasgo morfológico de las composiciones de Antonio Susillo.

La decisión tuvo una consecuencia clara, eso le permitió mantener la identidad formal y el sentido de la monumentalidad del torso, como ya había hecho su maestro. Las diferencias son estilísticas, la coincidencia afecta a un nivel superior, a la definición estructural y la configuración. El paralelismo de las rodillas refuerza esa solidez y sustenta decisiones personales, como la luxación del hombro izquierdo, muy traumática, y el hundimiento del hombro derecho, ambos muy deformados y con giros visuales que denotan una leve inclinación hacia el expresionismo. Como vemos, Antonio Castillo Lastrucci mantuvo planteamientos y recursos técnicos de su maestro y aportó otros personales con los que definió un estilo propio. Por ejemplo, las costillas tan marcadas con golpes de gubia muy verticales proceden de los contraluces de Antonio Susillo y también la fuerza rectora del eje de la cara; mientras que la idealización del rostro, muy personal, y el ajuste semicircular del sudario sobre la pierna izquierda, como si el paño fuese un elemento rígido, son aportaciones propias.



Figura 3. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado del Calvario*, Galaroza, provincia de Huelva, 1935

En conclusión, Antonio Castillo Lastrucci inició con este *Crucificado del Calvario* de la localidad de Galaroza un proceso de codificación en el que utilizó referencias y recursos de su maestro junto a aportaciones y decisiones propias con las que definió un modelo derivado y propio a la vez. Es un planteamiento muy interesante, con el que la tendencia realista internacional llegó al final de su fase evolutiva en Sevilla. Puede decirse que supuso el inicio de la última etapa de la misma, en la que mantuvo su carácter y se mostró en paralelo a otras tres tendencias, la clasicista mediterránea con su naturalismo bien simplificado, como puede verse en las esculturas de Enrique Pérez Comendador, Agustín Sánchez Cid y Antonio Illanes, la expresionista representada por Luis Ortega Bru y la neobarroca comandada por Sebastián Santos Rojas, Antonio Eslava Rubio y Rafael Barbero. El ya veterano maestro se reafirmaba en unos criterios que empezaban a ser los de tiempos anteriores, actualizados con la prolongación de su actividad y tan válidos en ese momento como cualquiera de los coetáneos en los que se desenvolvían escultores mucho más jóvenes.

**LAS CODIFICACIONES PROPIAS Y LA ASCENDENCIA SUSILLES
CA EN EL *CRUCIFICADO DE LA VERA CRUZ* DE SIERRA DE YEGUAS,
EN 1937; *CRUCIFICADO DEL PERDÓN Y LA VERA CRUZ*, DE COÍN,
EN 1937-38; Y *CRUCIFICADO DE LA SANGRE DE ARRIATE*, EN 1938**

Una vez encontrado un camino propio, Antonio Castillo Lastrucci maduró ese proceso de codificación en el *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas (Fig. 4),¹² en la provincia de Málaga, en 1937. En esta escultura elevó a un nivel plástico superior los planteamientos anticipados en el *Crucificado del Calvario* de Galaroza. La composición triangular mantiene el paralelismo de las piernas y las rodillas y con esto la simetría y la monumentalidad del torso, recurso tomado de Antonio Susillo, que mantuvo de un modo más claro o con ciertos reajustes en todas estas esculturas. Igualmente, el modo de señalar las costillas y la zona del esófago, con golpes de gubia verticales, también deriva de este. La diferencia está en que esta vez esos golpes de gubia son mucho más fuertes, los cortes están muy marcados, de modo que tienen una significación plástica muy distinta a las referencias tomadas del maestro. Además, el trabajo en negativo le proporciona un sentido virtual ajeno a este. Las deformaciones de los hombros son análogas y proporcionan notas expresionistas que contrastan con el despliegue virtual de las costillas.

12. GG-RM I 162.



Figura 4. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de la Vera Cruz*, Sierra de Yeguas, 1937



Figura 5. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de la Sangre de Arriate*, 1938. Antonio Susillo, *Crucificado de las Mieles*, 1895-96

El aprovechamiento y la transformación de las formas y los recursos tomados de Antonio Susillo por Antonio Castillo Lastrucci quedaron confirmadas en el *Crucificado del Perdón y la Vera Cruz* (Fig. 6),¹³ de Coín, en la provincia de Málaga, tallado en 1937-38; y el *Crucificado de la Sangre de Arriate* (Fig. 5),¹⁴ en la de Málaga, del año 1938. Los dos están representados vivos, como los crucificados de Antonio Susillo. En ellos repitió la organización de las piernas y el orden estructural del torso derivado, siguiendo con exactitud el planteamiento de su maestro; y el despliegue virtual de las costillas, mucho más marcado, hasta el punto que parece representado en negativo y llega a convertirse en un elemento expresionista codificado con criterio propio.

La diferencia con el *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas del que derivan dichos planteamientos está en la composición de las cabezas, los dos con rasgos físicos que recuerdan al *Crucificado de las Mieles* y los cuatro bustos de Antonio Susillo y una caída del pelo por el lado derecho análoga. El tratamiento técnico de la barba también concuerda con el del maestro,

13. GG-RM I 176.

14. GG-RM I 198.

pues es muy suelto y busca efectos visuales mediante el contraste de texturas. El sudario del primero repite el modelo del *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas, modelo muy original a partir de los de Juan de Mesa y otros escultores del siglo XVII, muy distinto a los de Antonio Susillo. El resultado son dos imágenes realistas, muy expresivas, con las que dio una respuesta personal a influencias bien asimiladas.

LA DEFINICIÓN DE UN MODELO PROPIO, EL *CRUCIFICADO DE LA BUENA MUERTE* DE LA HERMANDAD DE LA HINIESTA, EN 1937-1938; Y LAS IMÁGENES RELACIONADAS

El modelo quedó completamente definido con el *Crucificado de la Buena Muerte*, de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla,¹⁵ tallado en 1937-38, coetánea de las anteriores y consecuencia directa del *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas. La composición es análoga, por lo que en segunda instancia puede considerarse como la continuidad evolucionada de la propuesta de Antonio Susillo a finales del siglo XIX. De ahí que la constitución del torso sea idónea para el desarrollo de la caja torácica con el sentido visibilista definido en la escultura antes citada de Sierra de Yeguas. El despliegue de la estructura ósea, desvelado de modo muy evidente es espectacular. Mientras que la composición estructural se mantuvo fiel a Antonio Susillo, ese recurso en la talla de la caja torácica se distanció con criterio del planteamiento del que procede, renunciando a su posición en la dinámica orgánica del cuerpo para ofrecerse como un elemento relevante en las relaciones plásticas de la imagen. La cabeza sigue el mismo modelo de la imagen de Sierra de Yeguas, muy idealizado ya y con rasgos morfológicos muy personales, como el desplazamiento de la dentadura. Como nota diferencial, es el único de los crucificados de esta época en el que no recurrió al grafismo del ajuste del sudario a la pierna con un volteo rígido, como si fuese un segmento de arco.

Puede decirse que partiendo del realismo de Antonio Susillo, Antonio Castillo Lastrucci definió con el *Crucificado de la Buena Muerte* (Fig. 7) de la Hermandad de la Hiniesta un camino propio, en el que mantuvo ciertos aspectos de la obra de su maestro de modo claro y directo; y transformó otros que no podrían entenderse en su justa medida sin un conocimiento preciso de su procedencia. La madurez de esta representación, tanto en aspectos compositivos como en la incidencia plástica de las codificaciones derivadas de los procedimientos y los recursos tomados de Antonio Susillo, se convirtió en el punto de partida de toda una serie.

15. GG-RM I 170.



Figura 6. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado del Perdón y la Vera Cruz*, Coín, 1937-1938



Figura 7. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de la Buena Muerte*, Hermandad de la Hiniesta, Sevilla, 1937-38

El más cercano es el *Cristo Crucificado* de Bélmez,¹⁶ en la provincia de Córdoba, del año 1938. Antonio Castillo Lastrucci pudo utilizar el mismo original, pues el planteamiento y las codificaciones son análogas, e incluso el modelo de cabeza y rostro son muy parecidos, y lo que es muy significativo, también el sudario, con un vuelo natural y sin el rasgo morfológico que distingue a todos los demás.

Al componer estas esculturas con una serie de codificaciones estructurales y formales bien definidas, todas se parecen mucho. Eso produjo un efecto incierto, pues a simple vista dan la impresión de repetirse una y otra vez, cuando lo cierto es que, pese a ese aspecto común que no puede negarse, también presentan diferencias apreciables que deben tenerse en cuenta.

Por ejemplo, el *Crucificado de la Buena Muerte* de la localidad de Don Benito,¹⁷ en la provincia de Badajoz, derivado del mismo modelo, tiene los rasgos mucho menos marcados y el sudario invertido; el *Crucificado del Consuelo*, en Torralba de Calatrava, provincia de Ciudad Real, difiere en aspectos compositivos y mantiene los rasgos morfológicos indicados, y es bastante menos monumental que los anteriores; más fiel es el *Crucificado de La Vera Cruz*,¹⁸ de Los Palacios y Villafranca; las formas son más suaves en el *Crucificado de La Vera Cruz* de Estepona,¹⁹ en la provincia de Málaga; y el *Crucificado de la Sangre* (Fig. 8),²⁰ Gibraleón, Huelva, presenta variaciones muy interesantes en el sudario, con una vuelta del tejido cuyo vuelo superpuesto recuerda de modo claro las interpretaciones escuetas de Antonio Susillo. Todos estos son del año 1939 y presentan una misma estructura en la composición del sudario, derivado del *Crucificado del Calvario* de la localidad de Galaroza, del año 1935, repetido en el *Crucificado de la Buena Muerte* de la hermandad de la Hiniesta, del año 1937, siendo a la vez muy distintos entre sí, debido a las variantes técnicas y la gran facilidad del escultor para distribuir los volúmenes.

La continuidad y la transformación de Antonio Castillo Lastrucci seguirá un proceso evolutivo en el que cada vez se diluirán más las referencias procedentes de Antonio Susillo, tanto las de orden estructural que afectan a la composición como las técnicas con las que obtuvo efectos determinados con el mismo o distinto sentido, según los casos. Esto es muy evidente ya en el *Crucificado de las Injurias* (Fig. 9) de la localidad de Hinojosa del Duque,²¹ en la provincia de Córdoba, del año 1941. El escultor reorientó sus objetivos y la imagen pasó de los efectos visuales a un mayor refinamiento en la talla.

16. GG-RM I 175.

17. GG-RM I 185.

18. GG-RM I 212.

19. GG-RM I 216.

20. GG-RM I 228.

21. GG-RM I 260.

Con ese cambio de criterio, la composición parece apartarse de los modelos del siglo XIX; la estructura externa de la caja torácica es mucho menos visible; y las codificaciones propias traducidas como rasgos morfológicos adquieren una nueva dimensión, más idealizada. Con esa evolución y el apoyo de nuevos escultores de oficio como Julián Cumplido, Antonio Castillo Lastrucci fue distanciándose de la talla suelta, muy pictoricista, propia del realismo internacional y de Antonio Susillo en particular. Aun así, esos rasgos, aunque muy atenuados, siguen presentes en esta escultura y lo estarán en las posteriores, señalando la continuidad de la escuela derivada del gran maestro de la escultura sevillana del siglo anterior.



Figura 8. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de la Sangre*, Gibraleón, Huelva, 1939



Figura 9. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de las Injurias*, Hinojosa del Duque, Córdoba, 1941

CONCLUSIONES

La formación de Antonio Castillo Lastrucci junto al maestro del modelado Antonio Susillo fue determinante para su adscripción al realismo internacional derivado de Carpeaux y el arte parisino. La afirmación, que no tendría anda de extraordinaria analizando su estatuaría monumental, los grupos profanos, los retratos y los relieves de salón, sí es más sorprendente en cuanto ese estilo derivado de Antonio Susillo se convirtió gracias a Joaquín Bilbao primero y, sobre todo, a Antonio Castillo Lastrucci, en la tendencia dominante en las representaciones de la Semana Santa de Sevilla, en el amplio período comprendido entre 1911 y 1967. Su vínculo con este movimiento fue decidido y su reorientación desde la escultura profana hacia la imaginería procesional permitió proyectarla y consolidarla en un contexto al que dicho movimiento solo había podido acceder de modo tímido y tan discutido como rechazado.

Antonio Castillo Lastrucci llevó el realismo internacional a la Semana Santa de Sevilla y triunfó de pleno desarrollándolo en nuestras cofradías y otras de Andalucía y el resto de España. En las cinco décadas en las que desarrolló ese trabajo en el ámbito religioso y procesional pasó por cuatro etapas claramente diferenciables, la más importante la primera, en la década de los años veinte y en vísperas de la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929, tanto por la fidelidad a los planteamientos realistas internacionales y las concomitancias con la obra de Carpeaux, a través de Antonio Susillo, y Rodin, con la influencia directa de Joaquín Bilbao, como por la excelencia de las técnicas mixtas con las que resolvió los grupos de talla completa. Fue un momento en el que frecuentó el taller del maestro un joven Antonio Illanes, escultor vinculado a otra tendencia y que resultó fundamental para su reconversión técnica. La segunda etapa, en las décadas de los años treinta y cuarenta, se caracterizó por la contención de esos principios, quedando Antonio Susillo como referencia principal y el realismo como principio muy aliviado de los vínculos internacionales iniciales. La tercera etapa del taller, ya en los años cincuenta, mantuvo el magisterio compositivo y derivó hacia la repetición de los modelos y una talla más suave; condiciones muy acentuadas en la cuarta y última etapa, ya en la década de los sesenta y hasta el fallecimiento del escultor en 1967.

En cuanto al tema de la crucifixión que aquí nos ocupa, y centrándonos solo en los que talló en la década de los años treinta, cuando afrontó el tema por primera vez, superados los cincuenta años, hay que reconocer que lo hizo partiendo de un modelo determinado, el *Crucificado de las Mieles* de Antonio Susillo, cuyas distintas versiones se fechan entre 1886 y 1896. Hay que reconocer que Antonio Castillo Lastrucci no se ajustó fielmente a ese modelo, por lo que no puede hablarse de copias y ni siquiera de versiones; no

obstante, lo tuvo muy en cuenta, sobre todo a la hora de plantear la estructura y de resolver determinadas cuestiones anatómicas.

A diferencia de lo que sucedió en la década anterior, en la que Antonio Castillo Lastrucci se mantuvo ajeno a los modelos que aportaba la tradición barroca sevillana, en el caso de los crucificados de los años treinta es evidente la ascendencia de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, fechados en 1602-1625; no obstante, solo como referencia iconográfica y compositiva, no como modelo para un desarrollo técnico y formal y mucho menos por cuestiones de estilo. Antonio Castillo Lastrucci nunca fue un neobarroco, se mantuvo siempre en la esfera del realismo internacional, aun en las últimas etapas en las que renunció a la investigación y se repitió minimizando el interés de su producción; como tampoco lo fue Antonio Illanes, que un poco antes, desde 1929, mostró idéntico interés por los modelos del siglo xvii y los resolvió según los criterios técnicos y formales propios del Clasicismo mediterráneo, tendencia que surgió con el cambio de siglo y desde entonces se proyectó en paralelo al realismo internacional desde la misma París.

Lo que hizo Antonio Castillo Lastrucci con estos crucificados no fue una excepción, pues como hemos visto, los modelos barrocos fueron referentes admirados desde perspectivas muy distintas y sirvieron de modelo para varias tendencias en el siglo xx, lo que sí fue singular fue que hiciese esa actualización desde los parámetros realistas internacionales, que ya habían llegado a su plenitud en otros puntos de España en las primeras décadas del siglo xx con las interpretaciones de Mariano Benlliure y ya habían sido superados en el propio contexto sevillano. Con esa proyección a la escultura religiosa y a la Semana Santa encontraron un nuevo campo en el que apenas había podido proyectarse antes, alargando así su vigencia durante más de cuatro décadas sobre su cronología natural.

El modelo de Antonio Castillo Lastrucci quedó plenamente definido con el *Crucificado del Calvario*, de la localidad de Galaroza, en la provincia de Huelva, del año 1935. La ascendencia de Antonio Susillo quedó muy bien codificada en esa escultura, en la que no solo estableció un modelo, también definió un modo propio de plantear la anatomía y reafirmó la tipología con la que planteó las imágenes de Cristo en la década de los años veinte. Las variantes que desarrolló en el *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas, en 1937; *Crucificado del Perdón y la Vera Cruz*, de Coín, en 1937-38; y *Crucificado de la Sangre de Arriate*, en 1938, no afectaron a los aspectos fundamentales definidos en la configuración del primero; sin embargo, mostraron la gran cantidad de recursos del escultor, unas veces simplificando la anatomía, otras los elementos complementarios, como el sudario o la corona de espinas; y otras enfatizándolos para buscar un efecto expresivo distinto. Los cuatro son muy similares y todos tienen particularidades que los distinguen, no es una contradicción, sino un rasgo propio de la creatividad del escultor.

Antonio Castillo Lastrucci había realizado cuatro crucificados antes de tener la oportunidad de tallar uno para la ciudad en la que vivía y trabajaba. El *Crucificado de la Buena Muerte* de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla, fechado en 1937-1938, fue el quinto en apenas algo más de tres años, sin duda como consecuencia de las lamentables pérdidas del año 1936 y de las nuevas necesidades religiosas. Podemos compararlo directamente con el primero, siendo fácil apreciar como optó por ligeras deformaciones expresionistas en las zonas anatómicas en las que pueden identificarse los daños principales de la crucifixión, además del interés por una talla suelta, en consonancia con esa derivación y, sobre todo, con los acabados pictoricistas propios del realismo internacional y de Antonio Susillo en particular.

La pauta quedó establecida desde ese momento. Con el anterior se relaciona el *Crucificado* de Bélmez, en la provincia de Córdoba, del año 1938. Es el más fiel de todos al de Sevilla y el único que pudiera considerarse una segunda versión a partir de un mismo original. Al menos de un modo directo y sin apenas cambios. El *Crucificado de la Buena Muerte* de Don Benito, en la provincia de Badajoz, del año 1939, deriva del mismo modelo, tiene los rasgos mucho menos marcados y el sudario invertido. En este caso, aun cuando hubiese partido del mismo original, las diferencias técnicas dieron por resultado una interpretación con matices propios. El *Crucificado del Consuelo*, en Torralba de Calatrava, provincia de Ciudad Real, del mismo año 1939, difiere en aspectos compositivos y mantiene los rasgos morfológicos indicados a costa de la monumentalidad heredada en los anteriores de la escultura profana en la que se había formado. Por el contrario, son más fieles al modelo sevillano el *Crucificado de La Vera Cruz*, de Los Palacios y Villafranca; *Crucificado de La Vera Cruz* de Estepona, en la provincia de Málaga; y *Crucificado de la Sangre*, de Gibrleón, en la provincia de Huelva, los tres del año 1939, estos dos con formas más suaves, que anticipan los criterios de la siguiente década, como ya vemos en el *Crucificado de las Injurias* de la localidad de Hinojosa del Duque,²² en la provincia de Córdoba, del año 1941.

Todos responden a un patrón determinado. En definitiva, se trata de toda una serie, en la que Antonio Castillo Lastrucci desarrolló el realismo internacional iniciado en París en la década de los sesenta del siglo XIX e introducido en Sevilla por Antonio Susillo en 1879. Es la tendencia en la que se expresaron escultores importantes como Joaquín Bilbao y Lorenzo Coullaut Varela, en el primer tercio del siglo XX, cuya vigencia prolongó incorporándola a la escultura religiosa y a las procesiones de Semana Santa a partir de 1923. Los crucificados aquí analizados son una muestra tardía de ese tipo de arte y, por su importancia, podemos decir que lo consolidaron como una variante en un nuevo medio del que había quedado al margen en origen. La original fusión de los modelos del siglo XVII con los planteamientos formales

22. GG-RM I 260.

y los recursos técnicos realistas del período indicado avalan su originalidad y las posibilidades evolutivas de dicho movimiento. Igualmente, la categoría plástica de esos doce crucificados es suficiente para tenerlos en cuenta como un momento importante en el contexto artístico sevillano.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL FUENTES, JUAN: *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores imagineros sevillanos del siglo XX*, Sevilla: Tesis doctoral inédita, 1982.
- ÁLVAREZ CRUZ, JOAQUÍN: «Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, pp. 521-538.
- DE LA BANDA Y VARGAS, ANTONIO: «Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX», *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 9, 1981, pp. 183-218.
- BLÁZQUEZ, FAUSTO: *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana de 1929*, Ávila: Diario de Ávila, 1989.
- FALCÓN MÁRQUEZ, TEODORO: *El Palacio de San Telmo*, Sevilla: Géver, 1991.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL: «Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de la Granada de Riotinto (Huelva)», *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte: El arte del siglo XIX*, 1978.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL: «Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, pp. 289-318.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL: «Antonio Susillo. Entre el último romanticismo y el primer realismo», *Temas de Estética y Arte*, XI, 1997, pp. 25-67.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; y RODA PEÑA, JOSÉ: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, JESÚS: *Antonio Castillo Lastrucci*, vol. II, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2009.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, JESÚS: «Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, pp. 391-414.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, JESÚS: «La obra de Antonio Susillo en la casa palacio de la Condesa de Lebrija», *Temas de Estética y Arte*, 27, 2013, pp. 177-219.
- IGLESIAS CUMPLIDO, ALICIA: «Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)», *Laboratorio de Arte*, 31, 2019, pp. 693-702.

- IGLESIAS CUMPLIDO, ALICIA: «Un grupo escultórico recuperado de Antonio Susillo. El grito de independencia (1884)», *Norba. Revista de Arte*, 43, 2023, pp. 323-346.
- LAFITA, TERESA: *Sevilla Turística y Cultural, fuentes y monumentos públicos*, Madrid: ABC, 1998.
- SANTOS CALERO, SEBASTIÁN: *Sebastián Santos Rojas*, Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando, 1995.