



**UN GRUPO ESCULTÓRICO RECUPERADO DE ANTONIO
SUSILLO, *EL GRITO DE INDEPENDENCIA* (1884)**

**A RECOVERED SCULPTURAL GROUP BY ANTONIO SUSILLO,
EL GRITO DE INDEPENDENCIA (1884)**

ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO
Universidad de Sevilla

Recibido: 01/08/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

El artículo presenta un grupo escultórico perdido y recuperado, *El grito de Independencia*, modelado por Antonio Susillo en 1884. Una vez identificado, el trabajo plantea el estudio de la obra a través de las fuentes, y los análisis compositivo, morfológico, formal y estilístico, dilucidando la relación entre la aportación literaria del poeta decimonónico Bernardo López García y las correspondencias formales de un escultor procedente del realismo desarrollado en París por Carpeaux e inmerso en las tendencias más avanzadas de su tiempo.

Palabras clave: Susillo; Escultura; Realismo; París; Bonaumax; Carpeaux.

ABSTRACT

The paper studies a lost and recovered sculptural group, *El grito de Independencia*, modeled by Antonio Susillo in 1884. Once identified, the work proposes the study of the work through sources, and compositional, morphological, formal and stylistic analysis, elucidating the relationship between the literary contribution of the nineteenth-

century poet Bernardo López García and the formal correspondences of a sculptor from the realism developed in Paris by Carpeaux and immersed in the most advanced trends of his time.

Keywords: Susillo; Sculpture; Realism; Paris; Bonaumax; Carpeaux.

1. REFLEJO EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

El grupo escultórico *El grito de Independencia* fue una obra fundamental del escultor sevillano Antonio Susillo¹, que contó con un temprano reconocimiento de la crítica y la historiografía artística desde el inicio de su producción. M. Ossorio y Bernard lo había incluido entre los artistas españoles más destacados en su galería², publicada entre 1883 y 1884, meses antes de la presentación del citado grupo escultórico.

Luis Montoto y Pereyra le dedicó un artículo en 1885 y aportó datos sobre la historia material, la ascendencia literaria y las características compositivas de la obra³. Dijo que fue adquirida por Tomás de la Calzada por seis mil reales y aseguró que, sólo un año después de modelada, rechazó una oferta de veinticuatro mil reales y decidió protegerla con una urna de cristal encargada fuera de España. Comparó su prestigio con el que ya habían alcanzado el grupo de tamaño natural *Cervantes en brazos de la Fama*, los relieves modelados para la reina Isabel sobre *San Antonio de Padua* y la *Alegoría de Sevilla*.

El citado autor, señaló los versos de Bernardo López García sobre el *Dos de Mayo* como la fuente literaria de la que partió y tomó la descripción de un artículo publicado en el diario *La Época*, cuyo autor no citó, en el que había aparecido por primera vez el título de la obra. Tuvo en cuenta la torre, que denominó morisca, como eje de una escena con dos grupos, uno con un fraile que invoca el nombre de Dios e incita a la lucha del pueblo español, delante de dos mujeres con los trajes y las mantillas desgarrados, mostrando indignación y

1 Colección Particular, barro, 100 cm de altura; peana 60 cm de ancho x 30 cm de fondo.

2 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 654.

3 MONTOTO Y PEREYRA, L., *Antonio Susillo: obras de este notable escultor*, Sevilla, Círculo liberal, 1885, pp. 13-25.

cansancio, a la vez que arrastran un cañón; el otro con un soldado herido defendido por otro, mientras un niño recoge y se dispone a usar un trabuco. Detrás de ellos, los esqueletos de otras épocas salen de sus tumbas para luchar por la independencia española. No pasó por alto la presencia de un joven tocando las campanas para llamar a la lucha y la presencia del escudo de España en la parte superior. Dejó muy claro que hablaba de un grupo escultórico de bulto redondo.

Joaquín Guichot y Eugenio Sedano incluyeron a Antonio Susillo en sus publicaciones enciclopédicas de 1896; y Alfredo Murga le dedicó un texto necrológico en prensa el día 22 de diciembre de ese año⁴. Esas publicaciones, todavía en época de Antonio Susillo, aportaron textos muy generales, dándole especial importancia al virtuosismo de sus relieves y su estatuaría pública.

Autores como Francisco Cuenca⁵ y Alejandro Guichot y Sierra⁶ se ocuparon de nuevo de Antonio Susillo en la tercera década del siglo XX. Publicaron sus textos en 1923 y 1925, respectivamente, y lo tuvieron en cuenta como un artista importante del pasado más reciente, centrando su atención como los anteriores en su estatuaría monumental y el recuerdo de su habilidad para el relieve. El primero de ellos citó *El grito de Independencia* entre los relieves de Antonio Susillo. No dijo nada más, sólo lo citó, por lo que no sabemos si se refería al grupo comentado por Luis Montoto o a un relieve con el mismo tema.

José Cascales y Muñoz presentó su biografía con datos concretos sobre la relación de Antonio Susillo con la reina Isabel II y la amistad con Romualdo Giedroik, chambelán del zar Nicolás II de Rusia, y su consiguiente viaje y estancia en la *École de Beaux Arts* de París en 1883-1884; la vuelta a Sevilla ese último año; la estancia en Roma becado por el Ministerio de Fomento de España entre 1885 y 1888; los premios nacionales e internacionales que tanto prestigio le reportaron; y circunstancias personales relativas a sus dos matrimonios y su trágica muerte en 1896⁷. Coincidió con los anteriores en el interés por la estatuaría pública y destacó los relieves *La oración de la tarde*, propiedad de Evaristo Zagastizabal, al que mencionó como primer coleccionista de su obra; *La leyenda de Prometeo*; *Dos hojas secas*; *La caída de un ángel*; y *El grito de*

4 GUICHOT, J., *Historia de la ciudad de Sevilla*, t. VI, Sevilla, 1886, pp.323-324 y 554-558. GUICHOT, J., "Suicidio de un gran artista", *El Noticiero Sevillano*, año V, n° 1359, Sevilla, 23-XII-1896, p. 1. SEDANO, E., *Estudio de estudios. Artículos-siluetas de pintores y escultores Sevillanos*, Sevilla, 1896, pp. 44-50. MURGA, A., "Antonio Susillo", *El Porvenir*, año XLIX, n° 15056, Sevilla, 23-XII-1896, p. 3.

5 CUENCA, F., *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923, pp. 363-366.

6 GUICHOT Y SIERRA, A., *El Cicerone de Sevilla*, 2T, Sevilla, 1925, pp. 194-197 y 414-417.

7 CASCALES MUÑOZ, J., *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y cerámica artísticas desde el siglo XIII hasta nuestros días*, 2T, Toledo, 1929, T2, pp. 44-48.

Independencia. Es muy posible que Francisco Cuenca no conociese el grupo original y que tomase la referencia anterior confundiéndolo con un relieve.

A partir de ahí, numerosos autores se ocuparon y dieron noticias sobre Antonio Susillo, sin que ninguno hablase del grupo o diese noticia sobre la existencia de un posible relieve con el mismo tema que justificase la cita del mismo por parte de Francisco Cuenca y José Cascales. José López del Toro aportó la correspondencia de Antonio Susillo con el marqués de Pickman en un artículo del año 1946. Bernardino de Pantorba lo citó en su *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, de 1948. María Elena Gómez Moreno lo hizo en su *Historia de la Escultura española del siglo XIX*, en 1951; y Antonio Muro Orejón habló de un *Retrato de la Infanta María Luisa Fernanda* fechado en 1893-1894, en un artículo del año 1961. Juan Antonio Gaya Nuño lo citó en su libro sobre Arte del siglo XIX del año 1966; y Francisco Collantes de Terán Delorme en su estudio de los monumentos públicos de Sevilla⁸, en 1970. El escultor Antonio Illanes le dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1975⁹, con un trasfondo literario tendente a la prosa lírica y no desde una perspectiva técnica y analítica.

Juan Miguel González Gómez dedicó diversos artículos a Antonio Susillo, el primero publicado por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1978. Dejó pendientes las valoraciones técnicas y formales necesarias para profundizar en sus propuestas creativas. Fue uno de los pocos que citó *El grito de Independencia*; aunque no habló de la obra y ni siquiera citó los datos y la descripción aportada por Luis Montoto y Pereyra. Poco después, en 1981, publicó con Manuel Jesús Carrasco Terriza un artículo sobre imágenes marianas de la provincia de Huelva, entre ellas la que Antonio Susillo modeló para la parroquia de Riotinto¹⁰.

8 CASCALES MUÑOZ, J., *Ibidem*, p. 48. LÓPEZ DEL TORO, J., “Cinco cartas del escultor Susillo al marqués de Pickman”, *Archivo Hispalense*, nº 15, 1946, pp. 77-113. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, García Rama, 1980, p. 487. GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura*, Madrid, 1951, pp. 205-206. MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, p. 120. GAYA NUÑO, J. A., *Arte del siglo XIX*, Madrid, Plus Ultra, 1966, pp. 310-315. COLLANTES DE TERÁN DELORME, F., *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1970, p. 85.

9 ILLANES, A., “Antonio Susillo y su ingente obra”, *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, nº 3, 1975, pp. 11-26.

10 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., “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*, t. II, Valladolid, 1978, pp. 27-29. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.; CARRASCO TERRIZA, M. J., *Escultura mariana onubense*, Huelva, 1981, pp. 141-142.

Desde entonces no hemos tenido más noticias sobre *El grito de Independencia*, y eso que Daniel Pineda Novo aludió a Antonio Susillo en su trabajo sobre la escultura sevillana del año 1981; y Antonio de la Banda y Vargas le dio un sitio preferente en su panorámica del mismo año. Junto a esos estudios generales, autores como José Fernández López y Federico García de la Concha Delgado publicaron artículos sobre relieves concretos en el año 1986, como es lógico con otros objetivos¹¹.

A inicios del siglo XXI el grupo escultórico estaba en paradero desconocido y olvidado. En la década de los noventa, autores como Antonio de la Banda y Vargas; Enrique Pareja López; y María Elena Gómez Moreno, escribieron capítulos dedicados a estudios del contexto artístico sevillano. Juan Miguel González Gómez y José Roda Peña lo hicieron en un libro sobre la imaginería procesional sevillana, en el que remitieron al suceso registrado en prensa del incendio del paso de la *Virgen de la Amargura* y las nuevas manos realizadas por Antonio Susillo en 1893¹². Antonio de la Banda y Vargas en otro texto del año 1997 lo estudió en el contexto de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría¹³.

Fausto Blázquez realizó su tesis doctoral sobre la escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana del año 1929, en la que remontó hasta la escultura de la segunda mitad del siglo XIX. En ese marco situó a Antonio Susillo como el referente para la renovación formal de la escultura sevillana en consonancia con el realismo internacional de Carpeaux y Rodin introducido desde París. Aportó información de la época en la que Antonio Susillo regresó a Sevilla tras su estancia de formación en la *École de Beaux Arts* de París y modeló *El grito de Independencia*, obra que no citó¹⁴.

11 PINEDA NOVO, D., *Escultura e imaginería*, Sevilla, Cosas de Sevilla, 1981, p. 76. DE LA BANDA Y VARGAS, A., “Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX”, *Boletín de Bellas Artes*, nº IX, 1981, pp. 183-218. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “El relieve de Paolo y Francesca de Antonio Susillo”, *Archivo Hispalense*, Nº210, 1986, pp. 127-130. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., “San Antonio de Padua”, *Arte de las Hermandades de Sevilla*, Sevilla, Obra Cultural del Monte de Piedad, 1986, p. 22.

12 DE LA BANDA Y VARGAS, A., *Historia del Arte en Andalucía. De la Ilustración a nuestros días*, Sevilla, 1991, pp. 190-192. PAREJA LÓPEZ, E., “Escultura”, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991, t. I, p. 186. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.; RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992, p. 126. GÓMEZ MORENO, M. E., *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 100-101.

13 DE LA BANDA Y VARGAS, A., “Antonio Susillo. Académico de Bellas Artes”, *Temas de Estética y Arte*, 11, 1997, pp. 69-74.

14 BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, F., *La escultura sevillana en la época de la exposición iberoamericana, (1900-1930)*, Ávila, Diario de Ávila, 1989, p. 112.

Tampoco lo hizo Andrés Luque Teruel, que le dedicó el único texto publicado con motivo del centenario de su muerte. Pese a que lo hizo en un texto reducido, fue el primero en plantearlo con una perspectiva distinta a la académica/literaria con la que había sido tratado hasta ese momento, al dilucidar características morfológicas y formales, detectando dos tendencias en su producción: los relieves con temas relacionados con la historia y la poesía local resueltos con un modelado muy suelto y atento a la incidencia de la luz por influencia directa de escultores como Carpeaux, Barye y Rude; y el modelado potente de sus figuras de tamaño natural, que sin renunciar a los acabados pictóricos también muestra el conocimiento de la escultura clásica y la rotundidad volumétrica de escultores europeos como Wrba, Touaillon y Klinger¹⁵.

En ese momento, *El grito de Independencia* había quedado en el olvido, hasta el punto de que tampoco lo tuvo en cuenta Joaquín Álvarez Cruz, autor que realizó numerosas aportaciones biográficas en un artículo publicado en *Laboratorio de Arte* en el año 1997, obteniendo datos precisos por primera vez del registro civil, recién liberados a dominio público, de manera que confirmó aspectos importantes de su vida y obra. En el mismo número de la revista citada, Juan Miguel González Gómez insistió en la biografía, repitiendo datos, y volvió a hacerlo ese mismo año en otra versión del mismo artículo para una de las revistas de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Teresa Lafita publicó un completo estudio sobre la estatuaria monumental sevillana, en el que, como es lógico, destacaron las aportaciones de Antonio Susillo, y dio a conocer el dibujo con el proyecto de monumento a la infanta María Luisa en el Parque de su nombre en Sevilla, que no llegó a realizarse. Tampoco tuvo en cuenta *El grito de independencia*¹⁶.

Carlos Reyro aportó información sobre el grupo *La primera contienda*, una de las obras fundamentales del catálogo de Antonio Susillo, modelado en Roma en 1885-1887. El tándem formado por Juan Miguel González Gómez y Jesús Rojas-Marcos González, publicó dos artículos, dando a conocer obras inéditas de Antonio Susillo en los años 2011 y 2013; también Jesús Rojas-

15 LUQUE TERUEL, A., "Antonio Susillo en el centenario de su muerte", *Guía Cultural de las Rutas y Autovías del Sur*, Madrid, 1996, págs. 14-15.

16 ÁLVAREZ CRUZ, J., "Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo", *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pp. 523-525. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo", *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pp. 289-318. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Antonio Susillo. Entre el último romanticismo y el primer realismo", *Temas de Estética y Arte XI*, Sevilla, Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1997, pp. 25-67. LAFITA, T., *Sevilla turística y cultural. Fuentes y monumentos públicos*, Madrid-Sevilla, 1998, p. 64.

Marcos González en solitario en el año 2014¹⁷; y Alicia Iglesias Cumplido, dio a conocer una obra inédita de Antonio Susillo en un artículo del año 2019¹⁸.

2. UN DOCUMENTO GRÁFICO FUNDAMENTAL

Entrada la segunda década del siglo XXI, apareció en el mercado artístico una colección de fotografías con la técnica de la albúmina propia de finales del siglo XIX con veinticuatro obras de Antonio Susillo. La mayoría están firmadas por detrás por el fotógrafo Eugenio Gómez¹⁹, establecido en la Calle San Juan de la Palma número 12 de Sevilla (Fig. 2).



Fig. 1 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884.

Fototipia: Eugenio Gómez (dominio público).

17 REYERO HERMOSILLA, C., *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002, pp. 328-331. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., “Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo”, *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011, pp. 391-414. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., “La obra de Antonio Susillo en la Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija”, *Temas de Estética y Arte*, 27, 2013, pp. 177-219. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., “Tres obras inéditas de Susillo. Un ángel y dos relieves pasionistas”, *Laboratorio de Arte*, nº 26, 2014, p. 297.

18 IGLESIAS CUMPLIDO, A., “Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)”, *Laboratorio de Arte*, nº 31, Sevilla, 2019, pp. 693-702.

19 HOLGADO BRENES, J. M.; RAMOS REGÍFE, J., *Historia de la fotografía española: 1839-1950*, Sevilla, Monte de Piedad, 1986.

Son documentos con una gran importancia para la elaboración del catálogo de la obra de Antonio Susillo. Incluye retratos, grupos escultóricos y relieves, varios desconocidos hasta ese momento; uno se puede identificar con el grupo escultórico *El grito de Independencia* según la descripción aportada por Luis Montoto y Pereyra²⁰ (Fig. 1). La fotografía está tomada desde el frente y ligeramente desplazada hacia el ángulo izquierdo de la base, circunstancia que sólo permite identificar el grupo con el soldado abatido sostenido por otro en primer plano, el grupo de ultratumba del lado izquierdo y la victoria alada que desciende desde el tejado de la torre. Por el lado derecho sobresalen la cabeza del fraile junto a la torre y la rueda del cañón que empujan las mujeres.

La fotografía es un documento que permite asegurar la autoría del grupo escultórico de Antonio Susillo tal y como lo había descrito Luis Montoto, y también descartarlo como relieve según apareció citado por Francisco Cuenca y José Cascales. Hubiese sido suficiente para iniciar un primer estudio compositivo, morfológico y formal, si no fuese por la posterior recuperación del propio grupo escultórico en una colección particular, momento en el que se convirtió en un documento imprescindible para la identificación.

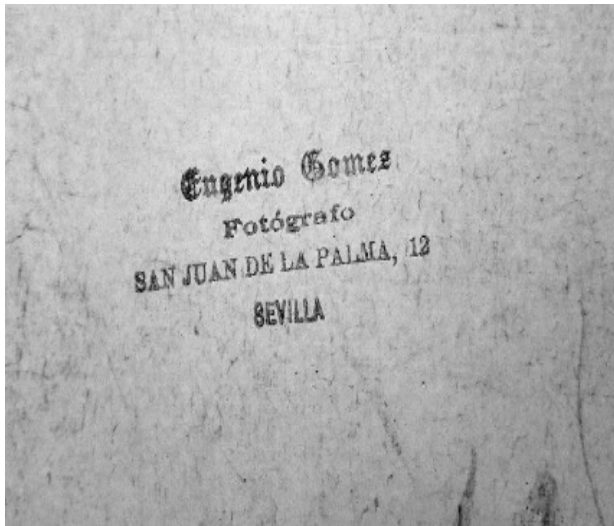


Fig. 2 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884.
Fototipia: Eugenio Gómez (dominio público).

20 MONTOTO Y PEREYRA, L., *Antonio Susillo: obras de este notable escultor*, Op. Cit, pp. 17-20.

3. LOS ANÁLISIS COMPOSITIVO, MORFOLÓGICO Y FORMAL PENDIENTES

La reciente localización de *El grito de Independencia* en una colección particular sevillana no sólo enriquece el catálogo de Antonio Susillo y el patrimonio escultórico sevillano del siglo XIX, sino que además permite hacer el primer análisis morfológico y formal después de ciento treinta y ocho años desde que Luis Montoto y Pereyra publicase el texto con las referencias y la descripción de la estatua. Durante todo ese tiempo se le perdió la pista debido a la privacidad de la propiedad y las herencias con los consiguientes cambios de apellidos, pese a que se mantuvo siempre en la misma familia (Fig. 3).

Una vez localizada, pudimos comprobar que se trata de un grupo escultórico de bulto redondo de un metro de altura, modelado por Antonio Susillo como monumento a la gesta del pueblo español con motivo del alzamiento contra los invasores franceses el día dos de mayo de 1808, bajo el lema *El grito de Independencia*, que le proporcionó el título, como así consta en la inscripción hecha a mano por el propio escultor en el lado derecho de la base. En el lado izquierdo de esta, firmó: *A. Susillo/Sevilla 1884*.

La composición está organizada en función del eje vertical aportado por la torre medieval ligeramente desplazada hacia el lado izquierdo de la base, lo que genera dos espacios laterales con distintas dimensiones. Eso le permitió agrupar escenas con proyecciones espaciales distintas a cada lado y en el frontal, manejando con eficacia el principio de simetría por la compensación de los dos grupos en torno a ese eje y la ruptura del mismo con la adaptación de las figuras a espacios con diferentes características, con mayor proyección horizontal y por lo tanto sujeta a la línea de tierra el del lado derecho con la escena en la que un fraile presenta un crucifijo y arenga al pueblo para que se levante en armas y en conexión con el espectador el subgrupo frontal con los soldados; y más restringido el del lado izquierdo, de manera que la resurrección de los muertos que desplazan las lápidas sepulcrales con escudos nobiliarios provoca un ritmo ascensional con el que aludió a su irrupción desde el otro mundo.



Fig. 3 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Colección Particular.

Fotografía: Alicia Iglesias Cumplido (AIC).

Antonio Susillo mostró unas dotes compositivas excepcionales. El primer grupo es un cuerpo de tierra en el que presentó al personaje religioso como referente para la moral combativa del pueblo. Se proyecta hacia la derecha con dos mujeres que desplazan a duras penas un cañón, dejando claro que serían todos los ciudadanos sin distinciones de género los que se rebelarían contra la situación; e igualmente pasa en sentido contrario con la escena del soldado herido sostenido por otro mientras un joven recoge el tabuco caído y deja claro que también está dispuesto a sumarse a la lucha, invitando a todos los espectadores desde un primer plano frontal. Si tenemos en cuenta que el grupo sobrenatural del lado izquierdo se desplaza justo hacia detrás de la torre, podremos valorar cómo Antonio Susillo dispuso una falsa perspectiva envolvente que multiplicó los puntos de vista del conjunto.

La torre sirvió de eje y por lo tanto es un elemento fundamental que además da altura al monumento con las implicaciones visuales que esto tendría de haberse fundido a mayor tamaño. Esa función, como parte de las relaciones compositivas, no fue la única, también tuvo una importancia indudable en la lectura simbólica y la relación entre los dos grupos representados. Las ventanas de la torre muestran perfiles propios de la arquitectura andalusí, habituales en el amplio período mudéjar que cimenta la tradición cristiana española, paralelismo alegórico de un

momento histórico equiparable. La aparición de dos personajes en distintas caras de la torre y alturas sirve de nexos con cada uno de los grupos, en el lado de los resucitados es otra calavera revestida con armadura la que arenga a ese ejército de ultratumba, mientras que en la cara central y en la vertical sobre los dos soldados que ocupan el frente aparece una victoria alada y coronada blandiendo una espada con la mano derecha y portando la bandera con el escudo de España en la izquierda. En la parte superior y en el interior de la torre, un hombre golpea la campana llamando a la lucha. Este personaje es fundamental en la lectura simbólica del conjunto, pues, aunque ocupa un lugar poco visible y semioculto por la presencia de la victoria que vuela ante la torre, es el responsable de la llamada a la que responde todo el pueblo español representado por su pasado histórico y el valor heroico de los ciudadanos de ese momento.

Los rasgos morfológicos muestran la gran cantidad de registros propios de Antonio Susillo. El análisis permite identificar cinco soluciones distintas que combinadas aumentan las posibilidades formales y expresivas aportadas por los distintos tipos de volúmenes y los contrastes de texturas. En primer lugar, tendríamos que hablar del modelado de bulto redondo de las principales figuras de los dos grupos, planteadas con movimientos decididos, con diagonales en el grupo de tierra y firmeza y verticalidad en el grupo sobrenatural. En esas figuras, el modelado es potente, muy plástico, en el primer caso con sugestivos contrastes entre la volumetría anatómica y los detalles de las ropas, muy representativo el que tiene lugar entre la espalda inclinada de una de las mujeres y el vestido que la descubre. Una segunda solución morfológica es la que refiere a esos detalles, trabajados con una gran soltura, cierto empaste y acabados pictóricos (Fig 4).



Fig. 4 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle. Colección Particular.

Fotografía: AIC.

En relación con esos dos rasgos morfológicos fundamentales, habituales en la obra de Antonio Susillo, debemos tener en cuenta un tercero, igual de característico. Se trata de la introducción de texturas reales, a veces por transcripciones de objetos y en ocasiones debido al vaciado directo de estos. Ese modo de modelar o de introducir moldes obtenidos de objetos reales puede verse en el cañón que se desplaza lateralmente y, sobre todo, en la rueda en primer plano, y también en las armaduras que cubren a los esqueletos del grupo sobrenatural y en detalles concretos de la torre, como la balaustrada de un balcón y la cubierta de tejas que la remata. Esas soluciones contrastan con la plasticidad alternativa de los dos rasgos morfológicos anteriores: la volumetría contundente de los cuerpos de bulto redondo y el decorativismo pictoricista de los detalles complementarios.

Antonio Susillo desarrolló en la base de la torre otra característica morfológica muy personal. El trabajo en bajorrelieve se caracteriza por la completa ocupación de las superficies, con una clara tendencia al *horro vacui* y a los acabados rugosos, táctiles, pictóricos y preciosistas. Este procedimiento puede compararse con el segundo carácter morfológico antes aludido, ahora muy desarrollado y con tanto protagonismo que adquiere otra proyección y aporta otros resultados. Con esos dos rasgos morfológicos puede relacionarse el quinto que identificamos en el modelado de este grupo. Se trata de la masa informal y abstracta que compacta los sepulcros abiertos y sirve de nexa a los esqueletos cubiertos por armadura. De ese modo, Antonio Susillo definió un espacio indefinido y masificado, con un resultado formal complementario y necesario para establecer un ámbito distinto al del cuerpo de tierra. Pese a las analogías en el tratamiento del barro, la intención y los resultados son muy distintos de los obtenidos con los recursos identificados como rasgos morfológicos segundo y cuarto.

Los rasgos formales también muestran una gran cantidad de recursos. Ya hablamos del carácter escultórico de las figuras de bulto redondo y de la importancia de los movimientos en la composición. En el grupo de tierra podemos identificar tres variantes formales, las que aportan el desplome del soldado herido, los desplazamientos diagonales hacia el exterior del fraile y las figuras femeninas que empujan el cañón y la diagonal contraria del joven que recoge el trabuco y gira la cabeza gritando con rabia mientras mira al espectador. La colocación de esta figura es fundamental, pues ocupa una posición intermedia entre esos dos subgrupos generando una nueva perspectiva envolvente, en la que su cuerpo con el torso desnudo y en tensión ocupa el punto de vista más inmediato al espectador. La volumetría de ese cuerpo es comparable a los fragmentos de las encarnaduras visibles de las dos mujeres y completa una relación de movimientos contrarios que contribuye a la gran variedad de formas y las sintetiza.

La volumetría de esas formas está en la antítesis de los acabados pictóricos, resueltos con características morfológicas tan distintas. Mientras en aquellas la definición de los volúmenes es primordial y tiene incluso capacidad para sostener soluciones morfológicas distintas, que aportan otros modos de expresión formal complementarios, ahora los volúmenes se abren y diluyen y el trabajo se agiliza en superficie proporcionando acabados pictóricos unas veces empastados y otras muy sueltos, como dibujos o grabados sobre la superficie de barro fresco.

El equilibrio formal de Antonio Susillo consiste en la utilización de cada uno de esos procedimientos y las soluciones adecuadas de manera que señalan la articulación de las composiciones en distintas zonas y grupos. Aunque las escenas acumulan personajes y parecen abigarradas debido a la multiplicidad de los recursos, estos no se expanden indiscriminadamente, sino que el escultor los ubicó estratégicamente para señalar los límites espaciales y con esto los ámbitos de representación que corresponden a cada uno de los grupos (Fig. 5).



Fig. 5 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle.
Colección Particular. Fotografía: AIC.

Si nos quedamos sólo con las formas correspondientes a cada procedimiento, apreciaremos planteamientos muy distintos. Ya comentamos la sólida volumetría de los fragmentos anatómicos visibles, siempre tendentes a la expresión realista; y también el carácter decorativo y la soltura pictoricista de los complementos de esas soluciones volumétricas. Hay que añadir la definición de los esqueletos cubiertos por sólidas armaduras, cuyas superficies metálicas con texturas lisas aportan acabados muy distintos y con una misma consistencia

volumétrica. Queda advertir las diferencias formales de esos planteamientos realistas con las de los volúmenes obtenidos por emulación o vaciados de objetos reales, más directa y en consonancia con las imágenes nítidas aportadas por la fotografía, gran novedad tecnológica de la época. Por otra parte, las formas sueltas debidas a la morfología decorativa se adaptaron a la ductilidad del barro y mostraron un carácter mixto desde el empaste y los pegotes de barro hasta finos movimientos de palillo de modelar para los grabados en superficie. Eso dio lugar a dos variantes formales, una para cubrir y rellenar espacios; y la otra para aportar información complementaria con leves toques. Esas dos variantes fluctuaron desde el exceso de información hasta el límite de una incipiente abstracción.

La descompensación hacia un extremo o el otro le permitió marcar aún más si cabe la identidad plástica de cada grupo y de los subgrupos que aportan movimiento. La masa informal que sostiene y de la que simulan salir los esqueletos con armaduras cumple una función como soporte, mientras que la composición preciosista de la base de la torre reclama la atención marcando el punto de intercesión que separa al grupo humano representado en el cuerpo de tierra del grupo sobrenatural que sale de ultratumba.

El análisis estilístico permite hablar de una composición compleja por la diversificación de un relato literario en dos ámbitos de representación y también de una dinámica realista propensa a la representación detallada y la integración de distintas subunidades temáticas. La agilidad manual del escultor le permitió resolverlo con soltura y un gran dominio del barro. Puede parecer que el objetivo de Antonio Susillo fue la exhibición virtuosista, de la que sin duda hizo gala; sin embargo, eso sólo fue parte de un relato muy vinculado a la descripción literaria y abierto a las novedades técnicas y estilísticas importadas de la escultura realista europea centralizada en París.

4. ESTUDIO COMPARATIVO

Debido al carácter narrativo y la división en dos grandes escenas, así como a la diversidad morfológica y formal de la estatua, podemos encontrar en ella similitudes con otras obras de la época. No olvidemos el interés que la pintura y la escultura realista europea tenían al inicio del tercer tercio del siglo XX por los relatos literarios y su predisposición a darles formas plásticas, justo antes de que surgiera la representación instantánea del natural, representada por Courbet.

Antonio Susillo se mostró con *El grito de Independencia* en la primera de esas tendencias (Fig. 6). Ya lo reconoció Luis Montoto cuando reconoció que

el escultor había seguido los versos del poeta Bernardo López García²¹. En los análisis antes efectuados, hemos podido comprobar que la descripción temática fue exacta, por lo que podemos confirmar el vínculo literario. Esa tendencia fue común a otros muchos artistas desde la época historicista en la que destacó el pintor sevillano Eduardo Cano²². Según José Cascales, Antonio Susillo lo hizo con un espíritu apasionado postromántico.



Fig. 6 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle. Colección Particular.
Fotografía: AIC.

El vínculo fue sólo temático, puesto que el poema de Bernardo López García no avanzó ninguna cuestión formal ni estilística. Para establecer esos vínculos, debemos tener en cuenta que Antonio Susillo había vuelto de su estancia en París de 1883-1884, y que en 1885 se trasladó a Roma, ciudad en la que permaneció hasta 1888. Mantenía muy fresca la influencia del estilo internacional realista y todavía no había incorporado las notas clásicas que caracterizaron la evolución de su estatuaría monumental a partir de la segunda estancia indicada.

Antonio Susillo ya había modelado los relieves *Bajo la esfinge*, *El último día de una cortesana* y *La madre hebrea*, con los que había triunfado en la Exposición Regional de Sevilla de 1882; y en París los relieves *Un mercado de flores*, *Siempre joven*, *La consulta de la hechicera*, *El campanario*, y los dos de

21 MONTOTO Y PEREYRA, L., *Op. Cit.*, p. 17.

22 FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Excma. Diputación Provincial, Sevilla, 1985, pp. 84-87.

La vida de San Antonio adquiridos por la reina Isabel II, citados por Luis Montoto en 1885. Ya comentamos que la torre mudéjar aporta un eje fundamental en la composición y también la solución realista con transcripción directa de las texturas en el tejado del campanario, características compositivas y soluciones morfológica y formal que tienen un antecedente directo en el relieve titulado *El campanario*, que había modelado en París un año antes.

La victoria alada tiene antecedentes iconográficos en los grupos escultóricos de Auguste Rodin, *Llamada a las armas*²³ del año 1879 y la *Puerta del infierno*²⁴, de 1880-1917; y después en el relieve del *Monumento a Cervantes* modelado por José Piquer²⁵ y en el proyecto de *Monumento a la Infanta María Luisa* dibujado por el propio Antonio Susillo²⁶. La bandera que porta y el modo en el que envuelve a la torre parece derivada de los planteamientos pictoricistas de Agustín Querol en las armas del pedestal del *Monumento a Quevedo*²⁷ en Madrid.

Para el modelado que denominamos preciosista utilizamos un término procedente de la pintura, habitual en Mariano Fortuny, según Carlos Reyero y Mireia Freixa, “el pintor más internacional y cotizado de su tiempo” justo cuando empezaba su carrera Antonio Susillo²⁸. La composición del grupo *El grito de Independencia* coincide con este en la valoración del espacio y la ocupación por distintos grupos que desglosan el relato (Fig. 7). Pese a las diferencias en las direcciones de los movimientos y la multiplicidad visual que permite la tercera dimensión, pinturas de Mariano Fortuny como *La vicaría*, del año 1870, ya muestran una organización parecida en subgrupos. También en el modo de resolver puntos que concentran los intereses decorativos con múltiples motivos de pequeño tamaño, unas veces para precisar detalles y otras con intención abstracta que hace las veces de mediadora entre las partes y rellena los planos anulando la sensación de vacío. En la pintura de Mariano Fortuny, *Desnudo en la playa*²⁹, del año 1874, puede verse una definición volumétrica del cuerpo en relación con el preciosismo con el que interpretó la arena, igualmente comparable con Antonio Susillo en la siguiente década, caso de *El grito de*

23 MARLOW, T., *Rodin*, Madrid, Libsa, 1992, p. 35.

24 NÉRET, G., *Auguste Rodin. Esculturas y dibujos*, Colonia, Taschen, 1997, pp. 26-42.

25 BLÁZQUEZ, F., *Op. Cit.*, p. 307.

26 BLÁZQUEZ, F., *Ibidem*, p. 339.

27 GIL, R., *Agustín Querol*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos., 1910. BLÁZQUEZ, F., *Ibidem*, p. 209.

28 REYERO, C.; FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 190-196.

29 REYERO, C.; FREIXA, M., *Ibidem*, p. 195.

Independencia, del año 1884, y el grupo en miniatura *El sueño de un ángel*³⁰, del año 1885. Son analogías compositivas y coincidencias morfológicas que permiten relacionarlos en una misma tendencia artística, vinculada al inicio del realismo en el arte español del siglo XIX.

Fig. 7 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle.
Colección Particular. Fotografía: AIC.



Los protagonistas del grupo de Antonio Susillo también aparecen en la pintura de Joaquín Sorolla *Dos de mayo*³¹, del año 1884. Nos referimos al soldado que cae desplomado sostenido por otro compañero, al joven que cruza en diagonal detrás de ese grupo con intención de manejar el cañón, la mujer que lo empuja y el militar que arenga a los soldados. Eso sí, la organización es muy distinta, aquí se trata de una sola escena de guerra, Sorolla no incluyó ningún grupo sobrenatural y narró con detalles el dramatismo de la batalla. La nitidez de los protagonistas en primer plano y la fuga velada de esa misma escena están concebidas de un modo muy distinto. El realismo es análogo, los recursos interpretativos no, pues Sorolla no tuvo ningún interés decorativista y resolvió los detalles con una objetividad distinta. Sólo el giro y el medio torso desnudo de uno de los soldados, muestra equivalencias con el de una de las jóvenes que

30 IGLESIAS CUMPLIDO, A., “Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)”, *Op. Cit.*, pp. 699-702.

31 Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 400 x 580 cm.

empujan el cañón en el grupo de Antonio Susillo. Los uniformes militares y la tipología de los cañones, dos en la pintura de Sorolla, son muy similares; no obstante, son reflejos directos de una realidad de época.

Ya señalamos las analogías formales con el grupo del propio Antonio Susillo *El sueño de un ángel*, como vimos consecutivos, en 1884 y 1885, en el breve período sevillano intermedio entre las estancias en París, en 1883-1884; y Roma, en 1885-1888. Otro grupo, *La leyenda de Prometeo* (Fig. 8), muestra tres elementos con similitudes. En primer lugar, la presencia de uno vertical que actúa como eje y vertebrada la composición, asumiendo la distribución de los distintos personajes. En este caso, una figura femenina tumbada levanta un cáliz, girando hacia el lado derecho de ese elemento vertical y dando la espalda al espectador, e interactuando con otra figura femenina que sostiene la soga una vez liberado Prometeo y queda en la parte trasera. En sentido contrario y en el frente, aparece otro grupo con una señora mayor que sujeta a un hombre joven mortalmente herido, que por las cuerdas del brazo derecho es el mismo Prometeo; y en el lado izquierdo del soporte vertical, una victoria alada con una espada corta en la mano derecha. Coinciden en el sentido circular de la composición en torno a ese eje y el desdoble simbólico del relato, pues sobre esa figura remata la composición la del propio Prometeo en el momento en que es atacado por el águila, cuya sangre derrama y es recogida por la figura femenina del grupo inferior en el que aparece su propio cuerpo yacente.



Fig. 8 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle. Colección Particular.

Fotografía: AIC. Antonio Susillo. *La leyenda de Prometeo*.

Fototipia: Eugenio Gómez (dominio público).

Ese eje también aparece en *La venta de una esclava*, grupo dedicado a los marqueses de Casa-Sandoval, en el que la pureza volumétrica de los desnudos es comparable con el realismo de Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla y algunas obras tempranas de Mariano Benlliure, en contraste con esas otras partes modeladas con profusión y un sentido decorativo tendente a la descripción mediante los elementos de bodegón que rodean la base. También coincide la Victoria alada de la parte superior, dispuesta a colocar una corona de laureles sobre los dos militares fallecidos, oficiales de artillería que sirvieron en el cuartel de Montealeón³²: Luis Daoiz y Torres y Pedro Velarde y Santillán.

Hablábamos de tres elementos similares. El segundo alude a las características de ese eje vertical, una masa abstracta e informal análoga a la que sostiene la salida de los esqueletos con armadura en *El grito de Independencia*. La tercera es la decidida volumetría de los tres desnudos principales, los dos de Prometeo, vivo y muerto, y el de la figura femenina que nos da la espalda y presenta el cáliz. La pureza y la fuerza plástica de los cuerpos contrasta con el decorativismo preciosista de los fondos, que incluyen elementos vegetales que cubren las superficies y aportan un nuevo sentido a la masa informal vertical. En conjunto, puede deducirse la ascendencia directa sobre el *Monumento al Dos de Mayo* de Aniceto Marinas, en los Jardines del General Fanjul en Madrid, apuntadas por Carlos Reyero³³ y M. S. Salvador Prieto³⁴.

CONCLUSIONES

El grupo escultórico de Antonio Susillo tuvo un gran reconocimiento en su época, el texto de Luis Montoto y Pereyra así lo confirma. La publicación de un artículo monográfico y la comparación que hizo el periodista con algunas de sus esculturas más conocidas hasta ese momento pueden considerarse hechos relevantes que pusieron el punto de mira en el grupo. Es cierto que el tema fue muy apreciado a finales del siglo XIX; no obstante, la intención de Luis

32 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 21-41. LACARRA DUCAY, M. del C.; y GIMÉNEZ NAVARRO, C. (coordinadoras): *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2003, pp. 41-62. REYERO HERMOSILLA, C., *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 153-172.

33 REYERO HERMOSILLA, C., *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París. 1850-1900*, Madrid, UAM, 2004, pp. 158-159.

34 SALVADOR PRIETO, M. S., *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1900, pp. 133-143.

Montoto fue la de destacar y exaltar la composición de Antonio Susillo, cuyo prestigio se vio elevado y quedó situado muy por encima de cualquier otro escultor de su tiempo en la ciudad. Eso coincidió con su reconocimiento a nivel nacional y con la vuelta de su estancia en París, determinante en la evolución que lo llevó a ocupar un lugar destacado en la tendencia realista internacional de la que pronto surgió el Impresionismo en París.

En el texto de Luis Montoto quedó muy claro que se trataba de un grupo escultórico, y aunque no utilizó el término *original* debemos identificarlo así, puesto que sería la propuesta a escala para una obra monumental. En ningún momento puede hablarse de boceto, concepto que se refiere a la fijación o apunte de una idea, a un leve esbozo en el plano o con la materia de barro, y nunca a una obra perfectamente definida y acabada. El tamaño del grupo escultórico, de un metro de altura, la factura cuidada de la composición, la definición de todas las figuras, incluida la torre, y el rico contraste de texturas permiten afirmarlo y reconocerlo como un grupo escultórico acabado y a escala para un posible monumento de mayores dimensiones. Ese fue un procedimiento habitual en Antonio Susillo, el trabajo creativo en proporciones académicas con vistas a la réplica definitiva en bronce en tamaño mayor del natural, como puede comprobarse con los dos estados del grupo *La primera contienda*, *El fluir de la vida* y el *Crucificado de las Mieles*. Del primero de estos se conserva un original de aproximadamente un metro de altura en la casa de la Condesa de Lebrija en Sevilla, y la fotografía del modelo intermedio en yeso para la escultura definitiva, depositado en su día en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, que lo duplica en altura.

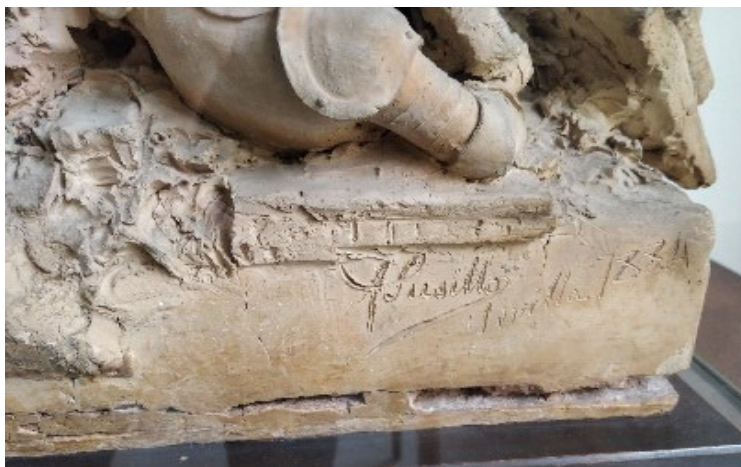


Fig. 9 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle. Colección Particular.
Fotografía: Alicia Iglesias Cumplido (AIC).

La compra por parte de un particular la mantuvo oculta durante muchas décadas, hasta el punto de que autores como Francisco Cuenca y Manuel Cascales tuvieron constancia del título y no de las características de la obra, lo que los llevó a confundirla con un relieve. La monotipia del fotógrafo Eugenio Gómez permitió clarificar esta cuestión, pues se ve con claridad que se trata de un grupo escultórico, como describió Luis Montoto, y no de un relieve como dijeron estos autores. La identificación del grupo escultórico en una colección particular sevillana lo ha corroborado.

Una de las cuestiones que se ha podido comprobar comparando el texto de Luis Montoto con la escultura es el trasfondo literario que siempre se le ha reconocido a la obra de Antonio Susillo. Hasta el momento podía suponerse por las características de las composiciones y el contenido temático de muchos relieves; ahora, con la propuesta del poema de Bernardo López García por parte de Luis Montoto y una vez analizada la composición, puede asegurarse y establecerse la relación con precisión.

La composición mediante grupos enfrentados u opuestos muestra ya los criterios de madurez de Antonio Susillo. Esto es importante, pues debido a la fecha que manejamos indica que la última etapa de la formación del escultor debe fijarse en la *École de Beaux Arts* de París, y no en Sevilla ni en Roma, siendo la estancia en esta segunda ciudad determinante en su evolución. El realismo descriptivo y expresivo de Carpeaux, decisivo también en la formación de Rodin, supuso todo un punto de partida a partir del cual Antonio Susillo pudo darle un toque personal a los relatos literarios que exigían la mayor parte de los comitentes de la segunda mitad del siglo XIX y, con esa personalidad, renovar la escultura sevillana de su tiempo.

El modelado de Antonio Susillo mostraba ya en 1884 los rasgos morfológicos que lo distinguieron de los escultores formados en la tradición sevillana y lo vincularon por una parte con Agustín Querol y por otra con el joven Mariano Benlliure. Desde ese momento fueron frecuentes las combinaciones de elementos definidos y abocetados, de volúmenes firmes y contundentes y acabados pictoricistas complementarios, y también el énfasis de ese pictoricismo en elementos o zonas secundarias, que tanto pueden aportar una gran cantidad de detalles como resolverse de un modo intuitivo y cercano a la indefinición. La estancia en Roma propició después la evolución formal con la incorporación de composiciones y desnudos clásicos, que determinaron un progresivo predominio del volumen sobre los efectos decorativos, que nunca quedaron descartados en la obra de Antonio Susillo y proliferaron en figuras complementarias o detalles descriptivos de los grupos, estatuas y relieves.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín, “Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997.
- BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en la época de la exposición iberoamericana, (1900-1930)*, Ávila, Diario de Ávila, 1989.
- CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y cerámica artísticas desde el siglo XIII hasta nuestros días*, 2 t, Toledo, 1929.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco, *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1970.
- CUENCA, Francisco, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, Rambla, Bouza y CA., 1923.
- DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, “Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX”, *Boletín de Bellas Artes*, nº IX, 1981.
- DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, *Historia del Arte en Andalucía. De la Ilustración a nuestros días*, Sevilla, 1991.
- DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: “Antonio Susillo. Académico de Bellas Artes”, Sevilla, *Temas de Estética y Arte*, nº 11, 1997.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1985.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, JOSÉ, “El relieve de Paolo y Francesca de Antonio Susillo”, Sevilla, *Archivo Hispalense*, nº 210, 1986.
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, “San Antonio de Padua”, *Arte de las Hermandades de Sevilla*, Sevilla, Obra Cultural del Monte de Piedad, 1986.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arte del siglo XIX*, Madrid, Plus Ultra, 1966.
- GIL, R., *Agustín Querol*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos., 1910.
- GÓMEZ MORENO, María Elena, *Breve historia de la escultura*, Madrid, Dosat, 1951.
- GÓMEZ MORENO, María Elena, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Dos esculturas de Antonio Susillo en la Iglesia Parroquial de la Granada de Ríotinto (Huelva)”, *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte: el Arte del siglo XIX*, Valladolid, 1978.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Antonio Susillo. Entre el último

- romanticismo y el primer realismo”, *Temas de Estética y Arte XI*, Sevilla, Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1997.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, *Escultura mariana onubense*, Huelva, 1981.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; RODA PEÑA, José, *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, “Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, “La obra de Antonio Susillo en la Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija”, Sevilla, *Temas de Estética y Arte*, nº 27, 2013.
- GUICHOT, Joaquín, *Historia de la ciudad de Sevilla*, tomo VI, Sevilla, 1886.
- GUICHOT, Joaquín, “Suicidio de un gran artista”, *El Noticiero Sevillano*, año V, nº 1359, Sevilla, 23-XII-1896.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *El Cicerone de Sevilla*, 2 t; Sevilla, 1925.
- HOLGADO BRENES, José Manuel; RAMOS REGÍFE, Justo, *Historia de la fotografía española: 1839-1950*, Sevilla, Monte de Piedad, 1986.
- IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia, “Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº31, 2019.
- ILLANES, Antonio: “Antonio Susillo y su ingente obra”, *Boletín de Bellas Artes*, 2º época- nº3, 1975.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen; GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina (coordinadoras), *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2003.
- LAFITA, Teresa, *Sevilla turística y cultural. Fuentes y monumentos públicos*. Madrid-Sevilla, ABC, 1998.
- LÓPEZ DEL TORO, José, “Cinco cartas del escultor Susillo al marqués de Pickman”, Sevilla, *Archivo Hispalense*, nº 15, 1946.
- LUQUE TERUEL, Andrés, “Antonio Susillo en el centenario de su muerte”, Madrid, *Guía Cultural de las Rutas y Autovías del Sur*, 1996.
- MARLOW, Tim, *Rodin*, Madrid, Libsa, 1992.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996.
- MONTOTO Y PEREYRA, Luis, *Antonio Susillo: obras de este notable escultor*, Sevilla, Círculo liberal, 1885.
- MURGA, Alfredo, “Antonio Susillo”, Sevilla, *El Porvenir*, año XLIX, nº

- 15056, Sevilla, 23-XII-1896.
- MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.
- NÉRET, Gilles: *Auguste Rodin. Esculturas y dibujos*, Colonia, Taschen, 1997.
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.
- PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, García Rama, 1980.
- PAREJA LÓPEZ, Enrique, “Escultura”, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*; Sevilla, 1991.
- PINEDA NOVO, Daniel, *Escultura e imaginaria*, Sevilla, Cosas de Sevilla, 1981.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París. 1850-1900*, Madrid, UAM, 2004.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos; FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, “Tres obras inéditas de Susillo. Un ángel y dos relieves pasionistas”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 26, 2014.
- SALVADOR PRIETO, María del Socorro, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1900.
- SEDANO, Eugenio, *Estudio de estudios. Artículos-siluetas de pintores y escultores Sevillanos*. Sevilla, 1896.

Alicia Iglesias Cumplido

Dpto. de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-3299-2521>
aicumplido@us.es