

EL FLUIR DE LA VIDA Y FAUNO Y NINFA SOSTENIENDO UN JARRÓN, DOS GRUPOS ESCULTÓRICOS DE ANTONIO SUSILLO EN EL PALACIO DE LAS DUEÑAS DE SEVILLA

EL FLUIR DE LA VIDA AND FAUNO Y NINFA SOSTENIENDO UN
JARRÓN, TWO SCULPTURAL GROUPS BY ANTONIO SUSILLO
IN PALACE OF THE DUEÑAS IN SEVILLE

ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO*

RESUMEN: El artículo presenta dos grupos escultóricos de Antonio Susillo, uno del que se conocía el original modelado en barro por antiguas fotografías, actualmente en paradero desconocido, y del que se ignoraba la existencia de réplicas en bronce, como la que aquí se ofrece, inédita; el segundo vaciado en bronce y del que no había ninguna noticia hasta este momento, por lo tanto, inédito también. Esos dos grupos escultóricos en bronce, *El fluir de la vida* y *Fauno y Ninfa sosteniendo un jarrón*, presentan nuevas relaciones en la obra del escultor, con una variación decisiva de los modelos griegos clásicos, lo cual es importante como acto previo a la introducción de las nuevas tendencias classicistas iniciadas en París con el cambio de siglo. Esto ilustra distintas etapas en la producción de Antonio Susillo y permite apreciar a un escultor abierto a la evolución en contacto con las nuevas tendencias internacionales de finales del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: escultura, Susillo, siglo XIX, realismo, Sevilla

ABSTRACT: This article presents two sculptural groups by Antonio Susillo. One, the original clay model, known from old photographs, is currently missing. Bronze replicas, such as the one offered here, were unknown. The second, a bronze cast, was unknown until now and is therefore unpublished. These two bronze sculptural groups, *El fluir de la vida* and *Fauno y Ninfa sosteniendo un jarrón*, present new relationships in the sculptor's work, with a decisive departure from classical Greek models. This is important as a precursor to the introduction of the new classicist tendencies that began in Paris at the turn of the century. This illustrates different stages in Antonio Susillo's production and allows us to appreciate a sculptor open to evolution in contact with the new international trends of the late 19th century.

KEYWORDS: Sculpture, Susillo, Alba, XIXth Century, Realism, Seville

Recibido: 16.01.25. Aceptado: 08.10.25.

* Doctora en Historia del Arte. Profesora de la Universidad de Sevilla, Sevilla, España. Correo electrónico: aicumplido@us.es. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3299-2521>.



Bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional,
puede ser usado gratuitamente, dando los créditos a sus autores.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

LAS DOS OBRAS DE Antonio Susillo fundidas en bronce y conservadas en el Palacio de las Dueñas de Sevilla, el grupo *El fluir de la vida* y la estatua *Fauno y Ninfa sosteniendo un jarrón*, son muy representativas de Antonio Susillo y de la escuela realista que forjó en Sevilla, en el último cuarto del siglo XIX. Al carecer el escultor de un catálogo específico, ninguna de las dos fue estudiada antes, por lo que hasta este momento su presencia en la bibliografía artística es mínima en el primer caso e inexistente en el segundo. Es un hecho sorprendente si tenemos en cuenta la amplia repercusión que tuvo la obra de Antonio Susillo en la prensa de su época y la de inicios del siguiente siglo.

Manuel Ossorio y Bernard incluyó a Antonio Susillo entre los artistas españoles más destacados en su galería (Ossorio y Bernard, 1883, p. 654), publicada entre 1883 y 1884. Luis Montoto y Pereyra le dedicó un artículo en 1885 (Luis Montoto, 1885, pp. 13-25), en el que se centró en una obra concreta, *El grito de Independencia*, muy importante en su tiempo y olvidada hasta su reciente recuperación. Estos documentos fueron fuentes directas que aportaron datos importantes para conocer pormenores biográficos, la ascendencia literaria y las características compositivas de la obra de Antonio Susillo. Gracias a ellos tenemos noticias de obras que hoy se encuentran sin identificar con las que el artista adquirió un elevado prestigio nacional, tales como el grupo de tamaño natural *Cervantes en brazos de la Fama*, los relieves modelados para la reina Isabel con temas dedicados a *San Antonio de Padua*, y la entonces muy popular y celebrada *Alegoría de Sevilla*. Por el último de los citados tuvimos noticias de la relación del escultor con el poeta Bernardo López García, muy importante porque demuestra la correspondencia tantas veces aludida de su escultura con las referencias literarias contemporáneas.

Otros autores como Joaquín Guichot (1896, pp. 323-324 y 554-558; 1896, p. 1) y Eugenio Sedano (1896, pp. 44-50) incluyeron a Antonio Susillo en sus publicaciones enciclopédicas de 1896. Ninguno de los citados estudió las características plásticas de sus obras de un modo amplio y pormenorizado, como tampoco se citó de modo concreto las que presentamos en este texto. El valor de sus aportes se encuentra en su referencia a fuentes directas, capaces de extraer características generales a partir de un reducido número de esculturas y de contextualizar al escultor, lo que aporta una serie de claves para la interpretación de su obra. Con ellos tenemos que

citar a Alfredo Murga, quien le dedicó un texto necrológico en prensa al día siguiente de su fallecimiento, el día 22 de diciembre de ese año (Murga, 1896, p. 3).

Todas esas publicaciones de época sobre Antonio Susillo, las fuentes directas a las que aludimos son textos muy generales, que no aportan análisis formales. Los autores solo citaron algunas de sus obras y establecieron desde un principio un doble rango: por una parte, reconocen el virtuosismo de sus relieves y, por otra, destacan la estatuaria pública, sobre todo el *Monumento a Daoiz*, el *Crucificado de las Mieles*, la *Galería de Personajes Ilustres* del Palacio de San Telmo, el *Monumento a Velázquez* y el *Monumento a Cristóbal Colón*, todo esto en Sevilla capital. En este segundo caso, hay que destacar que las fuentes directas destacaron sobre todo los grupos y estatuas vaciados en bronce o en piedra artificial, en su tamaño y versión definitiva; a la vez que ignoraron y dejaron en el olvido a la mayoría de las obras que quedaron en la versión original modelada en barro o en modelos intermedios en yeso.

Pasaron algo más de veinte años hasta que autores como Francisco Cuenca (1923, pp. 363-366) y Alejandro Guichot y Sierra (1925, pp. 194-197, pp. 414-417) se ocuparon de nuevo de Antonio Susillo, ya en 1923 y 1925, respectivamente. Los autores tuvieron en cuenta su importancia, incluso como renovador de la escultura sevillana al introducir el realismo internacional; no obstante, mantuvieron la dualidad en la consideración de sus relieves modelados y el distinto valor de su estatuaria monumental. De esa forma, estatuas como *El fluir de la vida* y *Fauno y Ninfa* quedaban sistemáticamente excluidas.

El primero en presentar una biografía y la correlación de obras que conocía fue José Cascales y Muñoz (1929, p. 44), que aportó los datos concretos sobre la formación de Antonio Susillo con el pintor José de la Vega y Marrugal en 1875-1876, la influencia de los escultores Antonio Peña y Manuel Castellanos y su participación en la exposición regional del año 1882 y su relación 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. Con esa aportación se comenzó a explicar la procedencia del vínculo con el realismo internacional derivado de Carpeaux y la posible relación personal con Bonaumax en la citada escuela. Este estudio también aclaró las circunstancias de su vuelta a Sevilla ese último año, debido a la grave enfermedad de su padre; 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, como la medalla de bronce en la Exposición Universal de París del año 1889, con el grupo *La raza latina*, y la medalla de plata en la Exposición Nacional de 1890 con el relieve *El beso de Judas*, junto con aspectos de la vida personal de Antonio Susillo, relativos a sus dos matrimonios y su trágica muerte en 1896. José Cascales y Muñoz incluso dio el nombre de uno de los primeros coleccionistas de la obra del escultor, Evaristo Zagastizabal. Como los anteriores estudiosos, mostró un claro interés por los relieves modelados, tales como *La oración de la tarde*, *La leyenda de Prometeo*, *Dos hojas secas*, *La caída de un ángel* y *El grito de Independencia*, que probablemente confundió con el grupo escultórico con el mismo título. Siguiendo la misma línea, los distinguió de su estatuaria pública vaciada en bronce o piedra artificial.

En las siguientes décadas hubo más autores interesados en Antonio Susillo. José López del Toro aportó su correspondencia con el marqués de Pickman en un artículo del año 1946 (López, 1946, pp. 77-113). María Elena Gómez Moreno lo tuvo en cuenta en su *Historia de la escultura española del siglo XIX* (Gómez Moreno, 1951, pp. 205-206), publicada en 1951, y Juan Antonio Gaya Nuño en la suya del año 1958 (Gaya, 1956, pp. 310-315); no obstante, fueron textos sintéticos que venían a resumir lo que ya se sabía del escultor, cuya obra iba quedando en el olvido, muchas veces oculta en colecciones particulares. Autores como Antonio Muro Orejón dieron la noticia de obras concretas, como el *Retrato de la Infanta María Luisa Fernanda*, fechado en 1893-1894, que estuvo en el Palacio de San Telmo, en un artículo del año 1961 (Muro, 1961, p. 120).

El primero en centrarse en los monumentos públicos de Antonio Susillo en Sevilla fue Francisco Collantes de Terán Delorme (1970, p. 85). Por su parte, el escultor Antonio Illanes le dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, aún con un trasfondo literario heredado de la mayoría de las fuentes citadas y sujeto a la prosa lírica, tan alejada de la perspectiva técnica y analítica propia de la historiografía artística contemporánea (Illanes, 1975, pp. 11-26). Juan Miguel González Gómez dedicó diversos artículos a la obra de Antonio Susillo, el primero de ellos sobre las imágenes sacras de la iglesia de Río Tinto, publicado por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (González, 1978, pp. 27-29).

Daniel Pineda Novo destacó a Antonio Susillo en su trabajo sobre la escultura sevillana (Pineda, 1981, p. 76); Antonio de la Banda y Vargas le dio un sitio preferente en su panorámica del mismo año, una de las más completas editadas hasta la fecha (Banda y Vargas, 1981, pp. 183-216), y Juan Miguel González Gómez y Manuel Jesús Carrasco Terriza publicaron un artículo en el que estudiaron una serie de imágenes marianas Antonio Susillo conservadas en la provincia de Huelva, las principales que modeló para la iglesia parroquial de Riotinto (González y Carrasco, 1981, pp. 141-142). Seguían siendo textos con un discurso derivado de los de décadas anteriores, siempre con un carácter amplio y genérico. Poco después, otros autores como José Fernández López (1986, pp. 127-130) y Federico García de la Concha Delgado (1986, pp. 17-18) publicaron artículos sobre relieves concretos de Antonio Susillo, del año 1986, de esa manera comenzaba a profundizarse en las claves plásticas del escultor con un punto de vista más analítico.

La consideración de Antonio Susillo en la última década del siglo XX era la de un escultor renovador falto de un estudio monográfico que permitiese conocerlo con amplitud y profundidad. Autores como Antonio de la Banda y Vargas (1991, pp. 190-192), Enrique Pareja López (1991, p. 186), Juan Miguel González Gómez y José Roda Peña (1992, p. 126) –que trabajaron sobre la imaginería procesional sevillana y citaron el suceso registrado en prensa del incendio del paso de la *Virgen de la Amargura* y las nuevas manos realizadas por Antonio Susillo en 1893– y María Elena Gómez Moreno (1996, pp. 100-110) escribieron textos panorámicos del contexto artístico sevillano. Antonio de la Banda y Vargas lo estudió en el contexto de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en otro texto del año 1997 (Banda y Vargas, 1997, pp. 69-74).

La Tesis Doctoral del escultor Fausto Blázquez, dedicada a la escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana del año 1929, partió de la escultura nacional del siglo XIX, en la que situó a Antonio Susillo y Mariano Benlliure como referentes del realismo internacional y la renovación de la escultura sevillana y nacional (Blázquez, 1989, pp. 112-113). En su trabajo no citó ni el grupo *El fluir de la vida* ni el de *Fauno y Ninfa sosteniendo un jarrón* del Palacio de las Dueñas de Sevilla.

El texto de Andrés Luque Teruel con motivo del centenario de la muerte de Susillo fue el primero en desechar el academicismo con el que se le había

tratado hasta ese momento. Es un artículo con extensión reducida, en el que el autor dilucidó características morfológicas y formales, con las que detectó dos tendencias en su producción: una con modelado muy suelto y atento a los valores de las texturas y la incidencia de la luz por influencia directa de escultores como Carpeaux, Barye y Rude, muy habitual en los relieves y en las zonas comunes de los grandes grupos monumentales, y otra con modelado potente en figuras de tamaño natural, en las que supeditó los acabados pictóricos al conocimiento de la escultura clásica, en sintonía con la rotundidad volumétrica de otros escultores europeos como George Wrba, Louis Touaillon y Max Kling (Luque Teruel, 1994, pp. 14-15).

Joaquín Álvarez Cruz realizó numerosas aportaciones biográficas en un artículo publicado en *Laboratorio de Arte* el año 1997, en el que presentó datos obtenidos por primera vez del registro civil -recién liberados a dominio público- de manera que confirmó aspectos importantes de su vida y obra (Álvarez Cruz, 1997, pp. 523-525). Juan Miguel González Gómez publicó varios artículos más sobre Antonio Susillo, el primero en *Laboratorio de Arte* (González, 1997a, pp. 289-318) y el segundo publicado por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en el que hizo el recorrido más completo hasta ese momento por su vida y producción. En estos compiló datos y dejó una amplia relación de obras. En el segundo de esos artículos fue citado por primera vez el grupo escultórico *El fluir de la vida*, cuyo original reprodujo en las láminas finales (González, 1997b, pp. 40 y 65). Solo dijo que lo modeló para los marqueses de Casa-Sandoval y que tiene un intencionado acento clasicista, lo dio por perdido y no habló de ninguna réplica en bronce; tampoco realizó valoraciones técnicas y formales concretas, más allá de un trato genérico en relación con otras obras de la época, en una cronología próxima a 1888-1890.

Los autores citados no hablaron del grupo *Fauno y Ninfa sosteniendo un jarrón*. Tampoco lo hicieron Juan Miguel González Gómez y Jesús Rojas-Marcos González en dos artículos en los que presentaron obras inéditas de Antonio Susillo (González y Rojas-Marcos, 2011, pp. 391-414; González y Rojas-Marcos, 2013, pp. 177-219) publicados en los años 2011 y 2013; ni Jesús Rojas-Marcos González en solitario en el año 2014 (Rojas-Marcos, 2014, pp. 297); Andrés Luque Teruel, que relacionó en el tiempo a los escultores Antonio Susillo, Antonio Castillo Lastrucci y Jesús Méndez Lastrucci (Luque Teruel, 2015, pp. 11-15); Alicia Iglesias Cumplido en dos artículos en los que también dio a conocer una obra inédita y otra perdida de Antonio Susillo (Iglesias Cumplido, 2019, pp. 693-702; Iglesias Cumplido, 2023,

pp. 323-346), en 2019 y 2023; y Leticia Azcue Brea (2022, pp. 229-261), que dio a conocer otras tres obras inéditas, conservadas en el Museo del Prado y el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

A esto hay que añadir la aparición en el mercado artístico, entrada la segunda década del siglo XXI, de una colección de fotografías con la técnica de la albúmina propia de finales del siglo XIX, en la que se reproducen veinticuatro obras de Antonio Susillo, la mayoría firmadas por detrás por el fotógrafo Eugenio Gómez, establecido en la Calle San Juan de la Palma número 12 de Sevilla. Son documentos gráficos muy importantes para establecer el futuro catálogo razonado de la escultura de Antonio Susillo, pues incluye retratos, grupos escultóricos y relieves, muchos de ellos desconocidos hasta ese momento; aunque en este caso no nos aporta información sobre las obras que estudiamos.

CLASICISMO Y SIMBOLISMO MODERNISTA EN EL GRUPO *EL FLUIR DE LA VIDA*

Como quedó expuesto, el original de este grupo escultórico modelado en barro por Antonio Susillo fue dado a conocer mediante una fotografía publicada por Juan Miguel González Gómez (1997b, p. 65). En su breve referencia, el historiador solo dijo que lo modeló para los marqueses de Casa-Sandoval y no hizo ninguna alusión a la existencia de réplicas en bronce. Por lo tanto, no sabemos si les entregó el original modelado en barro, como hizo con otros encargos o una réplica en bronce y tampoco si solo vació un ejemplar en bronce o varios, ni si el que aquí presentamos tiene algo que ver con los citados marqueses o fue una compra directa de la casa de Alba. En cualquiera de estos casos, el grupo escultórico permanecía inédito hasta su localización en el palacio de las Dueñas y su identificación está justificada con la firma del escultor en la base: A. SUSILLO (fig. 1).



Figura 1. *El fluir de la vida*. Bronce. Antonio Susillo, ca. 1890. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

Un aspecto apenas insinuado de la obra de este escultor es el que trata de su acercamiento a la mitología greco-romana, tanto en sí misma como en lo que puede considerarse fuente del nuevo simbolismo modernista del último cuarto del siglo XIX. Es importante tenerlo en cuenta, pues esa relación puede explicar cierta variante evolutiva en su obra y lo muestra como un escultor inquieto, abierto a las posibilidades intelectivas del arte y, también, como un hombre culto, buen conocedor de la cultura clásica y su alcance en

diversas tendencias internacionales de su tiempo. Eso permite vincularlo con el panorama previo al surgimiento de nuevas tendencias que fluctuarán entre la tradición mediterránea y la modernidad con el cambio de siglo.

En el grupo *El fluir de la vida*¹ (Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, n.º 75 de 20-04-2010), la figura principal soporta sobre su espalda el enorme peso de un jarrón de gran tamaño, equivalente a la bóveda celeste, como corresponde al dios griego Atlas según la descripción de Juan Humbert (1993), que lo citó como hijo del Titán Japeto y de Clímene, una de las hijas del Océano y Thetis y, por lo tanto, hermano de Prometeo y Epimeteo (Humbert, 1993, p. 118). Robert Graves lo llamó Atlante y lo interpretó como el que se atreve o sufre (Graves, 2022, p. 803). Para ambos autores, Atlas (o Atlante) cuidaba del Jardín de las Hespérides (Graves, 2022, pp. 551-559), en el que se encontraban las manzanas de oro de Hera, protegidas por un dragón con siete cabezas que jamás cerraba los ojos (Humbert, 1993, pp. 118-120 y 124). Habiendo sido advertido, según Juan Humbert, por Prometeo (Humbert, 1993, p. 118), y según J. C. Escobedo, por Temis (Escobedo, 1985, p. 68) de un futuro robo, edificó el alto y potente muro que lo protegía y él mismo custodiaba (Escobedo, 1985, p. 68). Pese a esa obligación, fue uno de los que participó en la rebelión de los Titanes contra Zeus, por lo que fue castigado por este obligándolo a sostener sobre su espalda la bóveda celeste, con la que cargaría siempre (Escobedo, 1985, pp. 68-69). En esa situación de esfuerzo penoso y continuado tuvo que seguir cuidando del jardín cuando llegó Hércules para cumplir con uno de sus famosos trabajos. Atlas consiguió engañar a Hércules, al que encomendó esa tarea mientras entraba por las manzanas de oro; sin embargo, este le devolvió el penoso encargo con la misma estratagema. Después, según Humbert, fue convertido en montaña por Perseo (Humbert, 1993, p. 134) (fig. 2).

¹ Palacio de las Dueñas, Sevilla. Bronce, 84 x 37 x 38 cm. Catálogo General del Patrimonio Histórico Español, reseñado como Hombre sustentando un ánfora con ayuda de una mujer, n.º 102.



Figura 2. *El fluir de la vida*. Bronce. Antonio Susillo, ca. 1890. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

El grupo de Antonio Susillo no describe con exactitud la escena mitológica, sino aprovecha el alcance simbólico de Atlante y lo equipara a una persona que tiene que soportar un enorme peso. Es un peso genérico, el que pueda introducirse en tan voluminoso recipiente. Para calcular quién es ese hombre, es necesario relacionar la figura asociada a Atlas con la figura femenina que lo acompaña y se muestra a su lado. Forman un grupo escultórico con tres elementos, las dos figuras citadas y el jarrón que, por su enorme tamaño, adquiere una cierta autonomía debido a su considerable presencia plástica. Comparten una misma base cuadrangular, decorada

con grecas que ya indican la raíz griega de la que proceden las figuras mitológicas reconvertidas (fig. 3).



Figura 3. *El fluir de la vida*. Bronce. Antonio Susillo, ca. 1890. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

El desnudo masculino que carga el pesado jarrón con forma griega clásica está modelado con un sentido naturalista muy acusado. La desnudez del torso permite ver la anatomía, en tensión y ajustada al peso que recibe y las cargas y empujes que afectan al cuerpo. La asimilación a un dios mitológico justifica la fuerza para superar la situación, el hecho de su paso al frente decidido y firme. El sentido itinerante contrasta con la verticalidad de la figura femenina que lo acompaña, situada a su izquierda, cuyo potente desnudo asume el contraposto propio de las mujeres griegas del siglo V

a. C, muy remarcado en su movimiento y el desplazamiento pélvico que oculta la caída de la túnica que se interpone entre ambos. Con su gesto, femenino y contundente a la vez, parece marcarle el camino, señalarle hacia dónde debe ir y bajo qué directrices. La contundencia de la anatomía refuerza el sentido naturalista y aporta un toque clásico, nada reconocido en la producción de Antonio Susillo y muy frecuente a partir de este momento en su producción, como puede verse en los desnudos femeninos simbólicos del pedestal del monumento a Cristóbal Colón en Valladolid, auténticos trasuntos de Venus clásicas, reinterpretadas con originalidad en sus nuevas posiciones sedentes.

La acción representada por Antonio Susillo y la relación de los movimientos de las dos figuras es crucial para acceder al significado del grupo escultórico. No olvidemos ni el movimiento pélvico antes indicado, lo que ofrece con su acercamiento, decidido y directo hacia el hombre que parece pasar de largo, ni el título, *El fluir de la vida*, circunstancias que unidas vienen a hablarnos del modo en el que es posible desde la perspectiva humana con la que los griegos representaron a sus dioses. El trasfondo mitológico que aporta una información susceptible de ser interpretada genéricamente queda humanizado con ese nuevo sentido que asume la alegoría desde un punto de vista humano (fig. 4).

Es muy evidente que esa forma de vida viene del encuentro sexual entre un hombre y una mujer, insinuado por el desplazamiento pélvico femenino, sensual y erótico, no vamos a insistir en algo de sobra conocido, lo que sí es necesario es tener en cuenta cómo puede producirse ese encuentro en la sociedad de finales del siglo XIX y qué consecuencias pueden tener las condiciones sociales para que pueda producirse. En una época en la que los enamorados estaban obligados a mantener las apariencias y las mujeres jóvenes tenían que conocer a sus pretendientes acompañadas de algún miembro femenino de su familia, muy cercano y de máxima confianza, lo que se llamaba una carabina, para llegar al acto sexual que permitiese que la vida fluyera era imprescindible la formalización de una familia a través de una boda.

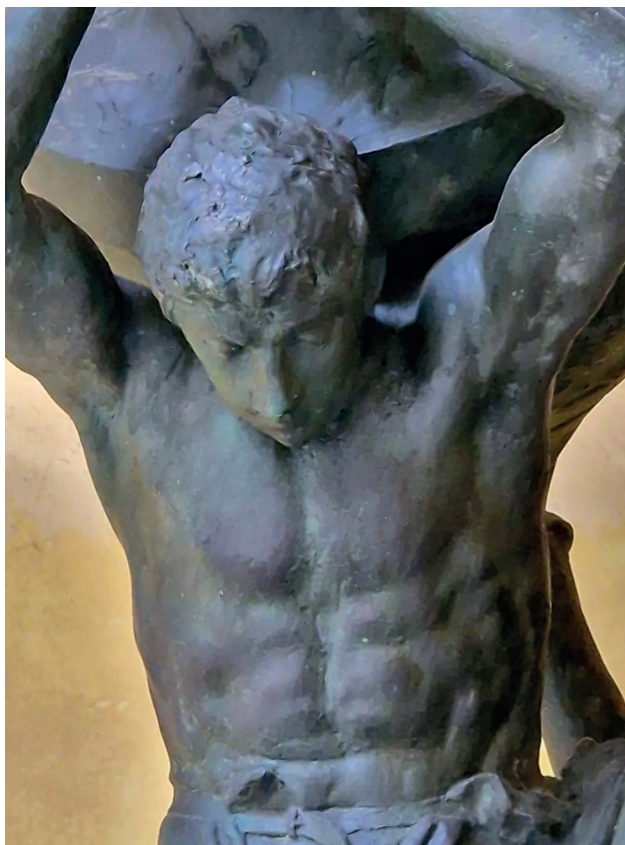


Figura 4. *El fluir de la vida*. Bronce. Antonio Susillo, ca. 1890. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

Quizás ese fuese el peso con el que carga la figura masculina asociada a Atlas, para que fuese posible ese fluir natural: había que aceptar un compromiso que podía cambiar el modo de vida, camino que le marca la figura femenina y en el que media como estímulo su gran belleza. En ese caso, sería una alegoría del matrimonio, de la pesada carga que supone, como sacrificio necesario para poder disfrutar de la belleza femenina y del privilegio de dotar una nueva vida; no de modo particular, sino en el sentido genérico del fluir múltiple.

Si lo interpretamos de este modo, veremos que el hombre, pese a todo, puede con el peso de la responsabilidad y la convivencia, siempre compleja y en aquella época muchas veces obligada por los convencionalismos sociales, más que deseada por convicciones personales. Esto pudiera tener un paralelismo con la propia vida de Antonio Susillo, con los dos matrimonios que vivió en condiciones muy particulares y nada gozosas. Un fuerte contraste en la concepción de las dos figuras pudiera aportar una información adicional para la interpretación de la alegoría.

El desnudo masculino, parcial, pues de cintura para abajo está cubierto por una especie de delantal, cuya disposición recuerda los que dispuso el escultor belga Constantin Meunier en las estatuas *Hammerman* (Forjador), del que se conserva una réplica en bronce en el Museo Nacional de Arte de Cataluña del año 1884, y *De puddeler*, de 1886. No hay que pensar en ninguna relación entre ambos, simplemente los dos lo tomaron del natural y eran habituales en esos oficios. Eso permitiría ver a este Atlas humanizado como un artesano de su tiempo, debido a su trabajo y condicionado por la responsabilidad social que representa la figura femenina. El movimiento los relaciona y separa a la vez, pues la insinuación de la mujer no altera el esfuerzo del hombre, que muestra la anatomía según las relaciones orgánicas del cuerpo en una situación extrema de carga. La composición incentiva el orden estructural sobre los pormenores y el modelado se muestra más preciso y atento a los detalles en el original que en la réplica, en la que el escultor ha aprovechado ciertas impurezas del procedimiento de vaciado para derivar hacia un acabado más tosco. Es una decisión técnica consciente con la que pudo huir del virtuosísimo académico y mantener un desnudo muy humano, y cercano y potente a la vez (fig. 5).

El desnudo femenino muestra un contrapuesto clásico un tanto marcado con el desplazamiento de los hombros hacia atrás para evidenciar la aproximación pélvica hacia el hombre, al que no llega a tocar por la intermediación de la túnica o manto que sostiene con una mano delante del cuerpo, también a modo de delantal. El movimiento favorece la posición de los brazos en balancín, el izquierdo sosteniendo una jarra griega apoyada con delicadeza en la cadera; el derecho dirigido hacia la espalda del hombre. El desnudo está dotado con un sentido de la monumentalidad que se basa en el orden estructural, tomado del conocimiento de la escultura griega clásica. Aquí Antonio Susillo sí optó por el virtuosísimo en el modelado, por la depuración anatómica del cuerpo femenino como contraste y gran diferencia con la aparente tosquedad del desnudo masculino. El contraste es muy fuerte entre los dos desnudos, tanto como la dureza de la vida la-

boral masculina y la belleza seductora femenina, que se presenta como un símbolo de rango superior, por este motivo tan dispuesta hacia su cometido como un tanto distante.

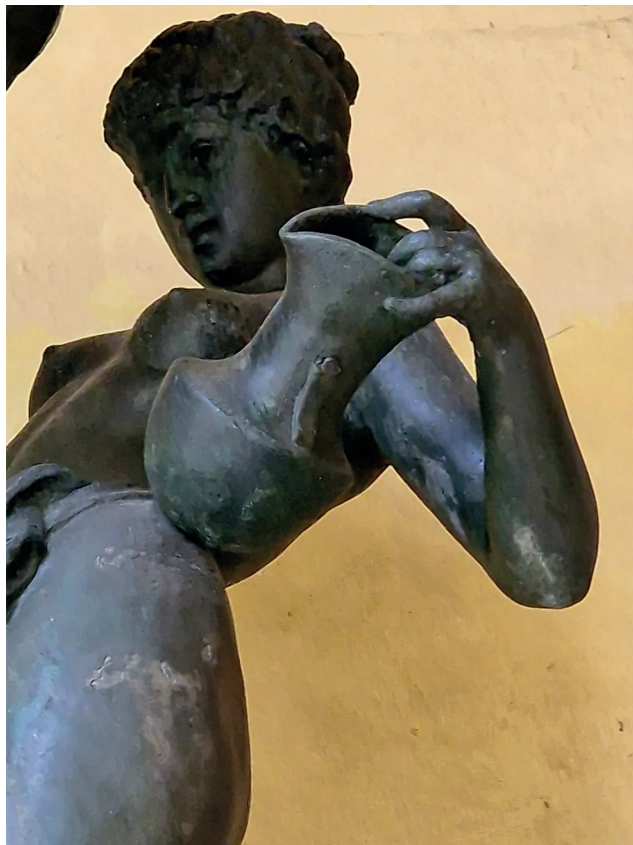


Figura 5. *El fluir de la vida*. Bronce. Antonio Susillo, ca. 1890. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

En general, los niveles de acabado concuerdan con la evolución de la escultura parisina desde tiempos de Carpeaux, con la que es previsible se relacionaría la producción de Bonaumax, con el que Antonio Susillo completó su formación en aquella ciudad. Pese al tamaño académico, las dos figuras parecen presentar retratos o al menos modelos locales, que interpretó en más de una ocasión. El hombre muestra unos rasgos muy juveniles, que contrastan con la potencia hercúlea del cuerpo, cuya musculatura muy de-

sarrollada es la de otro con más edad. El femenino ofrece rasgos típicos de las mujeres jóvenes sevillanas de finales del siglo XIX, en concordancia con los que vemos en pinturas de José y Luis Jiménez Aranda, José Villegas y Virgilio Mattoni. El tratamiento de los cabellos es similar al que vemos en grupos de Rodín como *Primavera eterna*, del año 1884 y *Los burgueses de Calais*, de 1886-1888, a base de pequeños pegotes de barro sobre una base informal, casi abstracta, y ágiles movimientos de palillos y con los dedos (Marlow, 1992, pp. 50-55 y 66).

Es preciso detenerse en los dos jarrones, pues el de mayor tamaño deriva de las formas griegas del siglo VI a. C (Boardman, 1991, p. 81; Blanco, 1990, pp. 192-193), por ejemplo, las de los grandes recipientes de Andócides y otros ceramistas atenienses, en la variante de las hidrias con la base del cuello aplanado como los ejemplares anónimos de *Herakles dando muerte al faraón Busiris* y la *Ceguera de Polifemo* (Siebler, 2007, pp. 48-49), ambas conservadas en el Kunsthistorisches de Viena, fechables hacia 520 a. C. Antonio Susillo incluyó en la base del cuello un friso en bajorrelieve en vez de las pinturas habituales en la cerámica de la Antigüedad. El friso alinea figuras con un orden y una limpieza poco frecuentes en su obra. La raíz clásica se impone, entre otras cosas porque es importante para mantener el hilo conductor con la iconografía básica original. Esas formas y las grecas del basamento del grupo complementan la adaptación indicando las fuentes. La jarra que porta la mujer recuerda modelos griegos más tardíos, como el de la que aparece pintada en la *Lápida sepulcral de Metrodoro de Quíos*, fechada por John Boardman en el siglo II a. C. (Boardman, 1991, p. 219); si bien, en este caso, parece que hay una cierta adaptación a los modelos procedentes de los alfares de Triana a finales del siglo XIX.

Pudiera ser indicativo de cómo vio Antonio Susillo la situación que representó de modo alegórico, situándose como hombre en el lugar de la imposición social con cuanto conllevaba de responsabilidad, frente a la consistencia de la institución cuyo camino marcaba con su gesto la figura alegórica femenina. Las soluciones plásticas irían, pues, en consonancia con el discurso narrativo del grupo. La evolución en comparación con los relieves de salón y con grupos anteriores como *El grito de independencia*, del año 1884, muestra el paso gradual del escultor desde los afanes matéricos y los acabados pictoricistas conseguidos con el modelado del barro, hasta la fuerza volumétrica y la incorporación gradual de las estructuras clásicas que en poco más de una década darían lugar al nacimiento de una

nueva tendencia, el Clasicismo Mediterráneo, que no se introduciría en Sevilla hasta la llegada del escultor valenciano Francisco Marco Díaz Pintado, en 1917.

UN GRUPO ESCULTÓRICO INÉDITO, *FAUNO Y NINFA* *SOSTENIENDO UN JARRÓN*

El segundo grupo escultórico de Antonio Susillo conservado en el palacio de las Dueñas de Sevilla, de tamaño académico como el anterior, también está fundido en bronce. Allí está rotulado como *Dos figuras sosteniendo tres jarrones*, sin mención expresa a cada una de ellas y dividiendo en tres el objeto que portan como si fuesen atlantes afrontados; en realidad se trata de *Fauno y Ninfa sosteniendo un jarrón*² (Boletín Oficial de la Junta de Andalucía n.º 75 de 20-04-2010), La identidad del fauno es clara y el género femenino de la otra figura y el trabajo compartido también, hecho que nos lleva a la identificación de una ninfa.

Juan Humbert citó a Fauno como hijo de Pico y la ninfa Canente, acogido por los habitantes de Lacio por su valor y sabiduría y asociado una vez fallecido a los dioses campestres (Humbert, 1993, p. 88), su iconografía está ligada a la del dios griego Pan, con las piernas de macho cabrío, la nariz chata, la cabeza con cuernos y el pelo y la barba alborotadas. Robert Graves lo citó como el que favorece (Graves, 2022, p. 810) y J. C. Escobedo confirmó su procedencia itálica como dios de los rebaños y los bosques (Escobedo, 1985, p. 193). Este último añadió a las descripciones anteriores su cuerpo peludo y lo consideró una divinidad benéfica, según dedujo de su nombre derivado del verbo latino Faveo, capaz de hacer crecer los rebaños y la vegetación. Una de sus actividades preferidas era perseguir y seducir bellas ninfas y era capaz de prevenir el porvenir (Escobedo, 1985, p. 194). Casado con Bona Dea, tenía su propio oráculo y con su contacto podía convertir a las mujeres estériles en fecundas; no debe confundirse con los sátiros que acompañaban a Baco, estos tocaban la flauta y la gaita (fig. 6).

² Palacio de las Dueñas, Sevilla. Bronce, 78 x 45 cm. Catálogo General del Patrimonio Histórico Español, reseñado como *Vaso sustentado por dos figuras masculinas*, n.º 100.



Figura 6. *Fauno y Ninfa*. Bronce. Antonio Susillo, ca. 1890. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

Homero representó a las ninfas como hijas de Zeus, si bien hay otros mitos posteriores que las señalan como nodrizas del dios. Hesíodo indica otras variantes dentro de las Alseidas, como Las Melíades, las siete hijas de Atlante convertidas en estrellas (Hesíodo, 1990, p. 172). Juan Humbert las identificó con Las Náyades, ninfas que vivían en las cuevas cercanas al mar y en las orillas de los ríos o los bosques y llevaban coronas realizadas con cañas (Humbert, 1993, pp. 99-100). Robert Graves también se centró en Las Náyades y las calificó como ninfas del agua (Graves, 2022, p. 817), que acompañaron al rey Belos de Quemis (Tebas) y sus herederos (Graves,

2022, p. 60). J. C. Escobedo las presentó como divinidades intermedias entre los dioses del agua y los de la tierra y las consideró deidades secundarias relacionadas con la naturaleza y las fuerzas naturales, con ascendencia directa en los movimientos vitales y reproducción (Escobedo, 1985, pp. 347-350). Homero reconoció la paternidad de Zeus y Temis o a los ríos como su madre. Las ninfas eran vírgenes muy bellas que habitaban en la naturaleza, cultivaban árboles, plantas y flores y bailaban para la diosa Artemis; estas eran potencias benéficas que protegían la vegetación.

En el grupo de Antonio Susillo *Fauno y Ninfa sosteniendo un jarrón*, los dos protagonistas están igualados como atlante y cariátide. Ambos están vencidos por el peso del jarrón, arriñonados y dando un paso adelante. El contraste entre las dos figuras es parecido al de *El fluir de la vida*, con un modelado más rudo en el caso del fauno, fomentado por la pelambre, la posición de las patas de cabra que sustituyen a las piernas y la constitución rugosa del torso; y un procedimiento mucho más fino en la anatomía femenina, de nuevo con una ascendencia griega que nos lleva a las figuras alegóricas del *Monumento de Cristóbal Colón de Valladolid*. Como en grupos y relieves suyos desde 1880, hay un elemento clave: el nivel de acabado rugoso de la piel de cabra que sale de los cuartos traseros del Fauno, reforzada por un tronco en la base y ascendiendo por su torso, donde apoya la cabeza con la cornamenta, que sobresale en el costado derecho, y a la vez rodeando la cintura de la Ninfa, introduciéndose en la zona pélvica entre las piernas, con una clara intencionalidad erótica. Esa piel adquiere una fisonomía informal con los barridos y las incisiones y oquedades con acentuados claros-curos y decididos movimientos, como sucede en los fragmentos abstractos que intervienen en las zonas intermedias de las obras aludidas. La factura es tan escultórica como pictórica y resulta idónea como enlace de las dos figuras principales. Tiene, por lo tanto, una función plástica principal, no es un simple adorno o complemento, sino parte activa de la composición que además completa aquí la carga de sentido con la doble proyección que relaciona a las dos figuras (fig. 7).



Figura 7. *Fauno y Ninfa*. Bronce. Antonio Susillo, ca. 1890. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

Antonio Susillo acudió también a tipos físicos locales para dar forma al tema mitológico adaptado. La anatomía masculina es de nuevo corpulenta y contrasta con la juventud de los rasgos faciales. La elevación del brazo derecho ajustado a la forma semiesférica del jarrón le aporta un movimiento acompasado y grácil, que viene a suavizar la violencia expresiva de los cuartos inferiores y la contundencia anatómica. El contrapuesto de la mujer es muy femenino. Apunta una leve línea serpentinata, acompasada y natural, que equilibra con el movimiento superior de los brazos, dispuesto en ángulo como soporte del jarrón. El sutil encogimiento de la pelvis indica el efecto que le produce el roce de la piel de macho cabrío que se introduce entre sus piernas y las traspasa, cubriendo por completo su sexo (fig. 8).



Figura 8. *Fauno y Ninfa*. Bronce. Antonio Susillo, ca. 1890. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

Dos argumentos las diferencian de los modelos del grupo anterior: en el caso del Fauno, la aceptación de su animalidad frente a la humanidad de Atlas cargado, además de la división del peso frente al esfuerzo personal de éste y un modelo físico distinto, sobre todo en el posible retrato. En la Ninfa, el sometimiento del bello desnudo al pesado trabajo, que deja a la anatomía en un segundo plano, relegada por el esfuerzo; aunque los rasgos faciales sean parecidos y pudiera tratarse del mismo modelo. Al igual que en *El fluir de la vida*, las texturas y sobre todo el modo de trabajar el pelo, con simplificaciones y movimientos del barro muy sueltos e informales recuerdan a los de Rodin.

La fuerte presencia del jarrón y la simetría en el reparto de los movimientos y los esfuerzos limitan a los desnudos a un papel decorativo que no se dio en absoluto en *El fluir de la vida*. La equivalencia en los desplazamientos contrarios aporta el equilibrio necesario para la estabilidad del jarrón. En esta composición son elementos con una función, parte de una composición cuyo objetivo parece más decorativo; no obstante, el tema mitológico está presente y la equiparación de figuras vuelve a poner la atención en el ciclo reproductor, en la capacidad vital del Fauno y en la virginidad de la bella Ninfa (fig. 9).



Figura 9. *Fauno y Ninfa*. Bronce. Antonio Susillo, ca. 1890. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

CONCLUSIONES

La identificación de los dos grupos escultóricos de Antonio Susillo permite deducir conclusiones que pueden ayudar a la catalogación de su producción y también a establecer pautas evolutivas desde un punto de vista plástico; estos son dos niveles que aún no se han establecido de un modo conjunto.

En el Catálogo General del Patrimonio Histórico Español, recogido en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, n.º 75, de 20-04-2010, los dos grupos aparecen registrados con títulos incorrectos, como *Hombre sustentando un ánfora con ayuda de una mujer* y *Vaso sustentado por dos figuras masculinas*, cuando el primero de esos grupos aparece en la fotografía de finales del siglo XIX, publicada por Juan Miguel González Gómez como *El fluir de la Vida*; y el segundo puede identificarse a simple vista como *Fauno y Ninfa sosteniendo un jarrón o vaso*. En dicho registro aparece un tercer grupo, identificado como *Vaso sustentado por una mujer y un niño*³ (Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, n.º 75 de 20-04-2010), que no hemos localizado en el lugar indicado, el patio principal del palacio de las Dueñas, en el que se encuentran los dos anteriores. Queda, por lo tanto, pendiente de identificación y estudio.

No sabemos la procedencia de ninguno de estos dos grupos escultóricos, identificados por la firma del escultor, autenticada en ambos casos y sin fecha y, por supuesto, por la concordancia de los rasgos formales y morfológicos con su obra segura. De ese modo, esa carencia en la secuencia de la historia material de las dos obras queda pendiente de futuras aclaraciones, circunstancia que no afecta a la importancia de la identificación de dos obras inéditas y fundamentales para el análisis y estudio de la personalidad creativa y la evolución del escultor.

Entre las primeras debemos destacar la identificación de una réplica en bronce de uno de los grupos que se conocía por fotografías antiguas y al que se le había perdido la pista, *El fluir de la vida*, por lo que estaba considerado como obra en paradero desconocido, situación que habría que seguir aplicando al original modelado y anunciado y ya no a la obra en sí y en lo relativo a sus diferentes estados. También es conveniente destacar que con esta aportación –y aunque el original de momento solo podamos verlo en fotografía– es desde ahora una de las pocas obras de Antonio Susillo en las

³ Palacio de las Dueñas, Sevilla. Bronce, 79 x 45 cm. Catálogo General del Patrimonio Histórico Español, reseñado como *Vaso sustentado por una mujer y un niño*, n.º 101.

que podemos compararlo con su réplica, hecho muy interesante y revelador del proceso y de las condiciones de trabajo. Desde este prisma, también hay que destacar la identificación del grupo *Fauno y Ninfa sosteniendo un jarrón*, pues supone una nueva aportación al catálogo del escultor.

La elaboración de un primer catálogo razonado de la obra de Antonio Susillo (aún por hacer) contará con el problema de la alternancia de un amplio grupo de obras solo conocida por fotografías antiguas, por lo que la paulatina aportación de estatuas y grupos recientemente identificados tendrá un valor singular y permitirá ampliar los análisis y los estudios morfológicos y formales. Por otra parte, hay que destacar también el valor de las dos piezas dentro de la colección de la casa ducal de Alba, en la que también hay que citar obras importantes de escultores neoclásicos, Mariano Benlliure y otros de finales del siglo XX.

Por otra parte, la adaptación de los temas mitológicos a preocupaciones de su tiempo, indican el carácter culto del escultor y su capacidad para superar los relatos románticos, generando alegorías de su tiempo. El lenguaje subliminal llevó a Antonio Susillo a planteamientos simbólicos que hasta ahora no se le han reconocido. Este nuevo vínculo permite fechar los dos grupos cerca de 1890, esto es, en la última etapa de la producción del escultor. En realidad, no difieren tanto de la poética narrativa, tanto de corte historicista como de fondo costumbrista, de otras obras; no obstante, muestran un interés por los lenguajes europeos de su tiempo y una voluntad intelectual superior.

A esto hay que añadir la novedad de los grupos aquí presentados. El análisis plástico de los dos grupos también permite sacar conclusiones. En relación con lo hasta ahora publicado, una de las más relevantes es el conocimiento, por parte de Antonio Susillo, tanto de la mitología clásica como de los simbolismos europeos más recientes. Era bien conocida su tendencia literaria, que ahora habría que matizar en un contexto distinto, en otra dirección de las letras románticas con las que hasta ahora se le relacionaba casi exclusivamente. Ese vínculo mitológico y la posible utilización del mito como base de la alegoría moderna lo llevaron también hacia la escultura clásica, como se aprecia en la figura femenina de *El fluir de la vida* y, de modo simultáneo, hacia el realismo que afrontaba nuevos caminos desde el norte de Europa con Meunier.

La integración de objetos reales como los jarrones con figuras modeladas es un rasgo de modernidad que en la época aún era discutido y rechazado; por lo tanto, se puede considerar toda una transgresión que además permite intuir la independencia del artista y su posición en el contexto de la

escultura sevillana, cuyos parámetros comenzaba a dictar de modo personal. Esa natural asimilación de fuentes llevó a Antonio Susillo hacia nuevos parámetros formales y expresivos, en los que desarrolló vías alternativas que en ningún momento llegaron a acaparar su producción, diversificada a partir de 1890 con una gran amplitud de miras y múltiples posibilidades formales y estilísticas.

Todo esto manteniendo rasgos morfológicos identificables, establecidos desde antes de su partida a Roma en torno a 1880. El clasicismo de las figuras femeninas de los dos grupos ofrece un contraste a los acabados táctiles habituales y la articulación que ofrecían en obras anteriores, sobre todo en los relieves. Su ascendencia griega, muy ostensible, queda transformada con la humanización de sus acciones y los movimientos orgánicos derivados, de manera que ofrecen cargas de sentidos actualizadas, muy distintas a las que podríamos establecer en las esculturas de la Antigüedad. La humanización es pareja a las de las figuras masculinas de los mismos grupos; aunque la distinta raíz de éstas parece hacerlas muy diferentes. Antonio Susillo mostró con esos recursos una personalidad artística distinta o, al menos, muy matizable de la que hasta ahora se había admitido.

REFERENCIAS

- Álvarez Cruz, J. (1997). Notas biográficas sobre el pintor Antonio Susillo. *Universidad de Sevilla: Laboratorio de Arte*, 10, 521-538.
- Azcue Brea, L. (2022). Tres obras inéditas del Bécquer de la escultura en Madrid: Antonio Susillo en el Museo del Prado y en el Instituto Valencia de Don Juan. *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla: Temas de Estética y Arte*, XXXIII, 229-261
- Banda y Vargas, A. (1981). Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX. *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla: Boletín de Bellas Artes*, 9, 183-218.
- Blanco Freijeiro, A. (1990). *Arte griego*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Blázquez, F. (1989). *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana (1900-1930)*. Diario de Ávila.
- Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, n.º 75. (20 de abril de 2010).
- Bordman, J. (1991). *El arte griego*. Thames and Hudson, Londres, 1967. Destino.
- Cascales y Muñoz, J. (1929). *Las Bellas Artes plásticas. La pintura, la escultura y cerámica artísticas desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Toledo.
- Collantes de Terán Delorme, F. (1970). *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Ayuntamiento de Sevilla.

- Cuenca, F. (1923). *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*.
de la Banda y Vargas, A. (1991). De la Ilustración a nuestros días. En *Historia del Arte en Andalucía* (pp. 190-210).
- de la Banda y Vargas, A. (1997). Antonio Susillo. Académico de Bellas Artes. *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla: Temas de estética y arte*, 11, 69-7.
- Escobedo, J. C. (1985). *Diccionario enciclopédico de la mitología*. Editorial de Vecchi.
- Fernández López, J. (1986). El relieve de Paolo y Francesca de Antonio Susillo. *Diputación de Sevilla: Archivo Hispalense*, 210, 127-130.
- García de la Concha Delgado, F. (1986). San Antonio de Padua. *Arte de las Hermandades de Sevilla. El Correo de Andalucía*, 17-18.
- Gaya Nuño, J. (1956). *Arte del siglo XIX*. Plus Ultra.
- Gómez Moreno, M. E. (1951). *Breve historia de la escultura*. Editorial Universidad de Jaén.
- Gómez Moreno, M. E. (1996). *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. Espasa Calpe.
- González Gómez, J. M. (1978). Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de la Granada de Río Tinto (Huelva). En *actas del II Congreso Internacional de Historia del Arte de Valladolid* (pp. 27-29).
- González Gómez, J. M. (1997a). Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo. *Universidad de Sevilla: Laboratorio de Arte*, 10, 289-318.
- González Gómez, J. M. (1997b). Antonio Susillo. Entre el último romanticismo y el primer realismo. *Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y Real Maestranza de Caballería de Sevilla: Temas de Estética y Arte*, XI, 25-68.
- González Gómez, J. M; y Carrasco Terriza, M. J. (1981). *Escultura mariana onubense*. Diputación Provincial de Huelva.
- González Gómez, J. M; y Roda Peña, J. (1992). *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Editorial Guadalquivir.
- González Gómez, J. M; y Rojas-Marcos González, J. (2011). Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo. *Universidad de Sevilla: Laboratorio de Arte*, 23, 391-414.
- González Gómez, J. M; y Rojas-Marcos González, J. (2013). La obra de Antonio Susillo en la casa palacio de la condesa de Lebrija. *Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Temas de Estética y Arte*, 27, 177-219.
- Graves, R. (2022). *Los mitos griegos*. Gredos.
- Guichot y Sierra, A. (1925). *El Cicerone de Sevilla*. Álvarez.
- Guichot, J. (1896). Suicidio de un gran artista. *El Noticiero Sevillano*, 1359.
- Hesíodo. (1990). *Teogonía/Trabajos y días*. Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en el siglo VI a. n. e.).
- Humbert, J. (1993). *Mitología griega y romana*. Gustavo Gili.
- Iglesias Cumplido, A. (2019). Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El

- sueño de un ángel (1885). *Universidad de Sevilla: Laboratorio de Arte*, n.º 31, 693-702.
- Iglesias Cumplido, A. (2023). Un grupo escultórico recuperado de Antonio Susillo, El grito de independencia (1884). *Universidad de Cáceres: Norba-Arte*, XLIII, 323-346. <http://hdl.handle.net/10662/20699>.
- Illanes Rodríguez, A. (1975). Antonio Susillo y su ingente obra. *Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla: Boletín de Bellas Artes*, 3, 11-26.
- López del Toro, J. (1946). Cinco cartas del escultor Susillo al marqués de Pickman. *Diputación de Sevilla: Archivo Hispalense*, 15, 77-113.
- Luque Teruel, A. (1994). Antonio Susillo en el centenario de su muerte. *Guía cultural de las rutas y autovías del Sur, Madrid: Autovía de Andalucía*, n.º 8, 14-15.
- Luque Teruel, A. (2015). Sobre la relación en el tiempo de tres grandes escultores. En Méndez Lastrucci, J (autor). *El poeta del barro* (11-15).
- Marlow, T. (1992). *Rodín*. Libsa.
- Montoto y Pereira, I. (1885). *Antonio Susillo: obras de este notable escultor*. Círculo Liberal.
- Murga, A. (1896). Antonio Susillo. *El Porvenir*, XLIX, 15056.
- Muro Orejón, A. (1961). *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.
- Ossorio y Bernard, M. (1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Imprenta de Moreno y Rojas.
- Pareja López, E. (1991). *Escultura*. Museo de Bellas Artes de Sevilla, T. I. Editorial Escudo de Oro.
- Pineda Novo, D. (1981). *Escultura e imáginería*. Cosas de Sevilla. Grupo Andaluz de Ediciones.
- Rojas-Marcos González, J. (2014). Tres obras inéditas de Susillo. Un ángel y dos relieves pasionistas. *Universidad de Sevilla: Laboratorio de Arte*, n.º 26, 285-299.
- Sedano, E. (1896). *Estudio de estudios. Artículos-siluetas de pintores y escultores sevillanos*. Nabu Press.
- Siebler, M. (2007). *Arte griego*. Taschen.