

NUEVAS APORTACIONES A LA OBRA RELIGIOSA DE ANTONIO CASTILLO LASTRUCCI

NEW CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF CASTILLO LASTRUCCI'S RELIGIOUS WORKS

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ
Universidad de Sevilla

JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967) puede considerarse como el introductor del lenguaje neobarroco en la imaginería sevillana del Novecientos. A pesar de su magnífica producción escultórica de temática profana, que alcanza la primera mitad de su vida, siguiendo la estética impuesta por su maestro Antonio Susillo, su gran popularidad se debe, sin embargo, a su faceta como imaginero. En el presente trabajo ponemos de manifiesto una serie de obras de temática religiosa, realizadas en distintos materiales y técnicas, que ratifican esta particularidad. Todas ellas están expuestas cronológicamente.

Palabras clave: Escultura religiosa, imaginería, Sevilla, Castillo Lastrucci, siglo XX.

Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967) can be considered the introducer of the neo-baroque language in the imagery of Seville of the Twentieth century. Despite its magnificent secular-themed sculptural production, which reaches the first half of his life, following the aesthetic set by his teacher Antonio Susillo, his popularity is due to its side as sculptor of imagery. In this study we identified a number of religious-themed works, made in different materials and techniques, which confirm the above. All of them are exposed chronologically.

Keywords: religious sculpture, imagery, Seville, Castillo Lastrucci, century XX (Twentieth century).

Gracias a nuestra labor investigadora, se sabe que Antonio Castillo Lastrucci vino al mundo el 20 de febrero de 1878, en Sevilla, en el barrio de la Feria o de la Alameda Vieja de Hércules. Concretamente, nació, en el seno de una familia acomodada, en el número treinta y cuatro de la calle Quesos, hoy Antonio Susillo¹. Era hijo de Eduardo Castillo del Pino, natural de Alahurín el Grande (Málaga), y de su esposa Araceli Lastrucci del Castillo, nacida en Sevilla. El primero regentaba una industria dedicada a la sombrerería, mientras que la segunda era ama de casa. Sus hermanos fueron cinco:

1 Registro Civil de Sevilla, *Sección 1.ª*, tomo 25/2, f. 346v, Certificado de nacimiento de D. Antonio Castillo Lastrucci, Sevilla, 22 de febrero de 1878.

Amalia, Eduardo, Adolfo, Arturo y Manuel, aunque, de ellos, Adolfo y Arturo fallecieron a una corta edad.

Estudió en el Colegio San Luis Gonzaga.² No obstante, contó con profesores particulares que acudían a su domicilio para complementar sus enseñanzas. Sin embargo, se ignora completamente el grado académico que llegó a alcanzar y el momento en el que decide abandonar los estudios para dedicarse por completo a la actividad artística. Su maestro fue Antonio Susillo, uno de los escultores españoles más reconocidos de la segunda mitad del siglo XIX, siendo, por tanto, discípulo de Viriato Rull, Fernando de la Cuadra, Joaquín Gallego, Miguel Sánchez-Dalp y Calonje de Guzmán, Gustavo Luca de Tena, Joaquín Bilbao Martínez y Lorenzo Coullaut Valera.

Al mediar la década de los noventa, y, quizás, incentivado por Susillo, Antonio Castillo Lastrucci ingresa en la sección de Bellas Artes de la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Sevilla, situada en el Museo de Pinturas de la ciudad, sito en la Plaza del Museo, y ex Convento de la Merced Calzada. Fue alumno, entre otros, de Francisco Marco, en Modelado y Escultura; del escultor Pedro Domínguez (1861-1905), en Ensamblado y Vaciado; de Gonzalo Bilbao (1860-1923), en Colorido y Composición y José María Rodríguez de Losada. Junto a él, tiene como discípulos a los escultores Agustín Sánchez Cid y Enrique Pérez Comendador. Por estos años recibe la influencia pictórica del célebre Virgilio Mattoni (1842-1923), con quien mantendrá relaciones artísticas cuando, en 1938, se distribuyan las figuras del *Misterio de Nuestro Padre Jesús de la Sentencia* de la Hermandad de La Macarena de Sevilla.

Al suicidarse Susillo, nuestro artista instala su primer taller en la calle Quesos, en unas dependencias de la industria sombrerera de su padre³. Aquí permanecerá hasta 1923, cercano al obrador que en su día tuvo su maestro. De lo que empezarán siendo meras lecciones sobre modelado, Castillo cultivó durante gran parte de su vida los rasgos y recursos técnicos, la temática (sobre todo en sus primeros cuarenta años), las composiciones, los arquetipos y las características del estilo susillesco. Éste será fiel, tanto en el campo de la escultura como en el de la imagería, al realismo historicista del siglo XIX, inspirándose en la pintura de historia y desarrollando sus obras con la máxima claridad narrativa. Del mismo modo, se verá influenciado en sus primeros años por las corrientes románticas y costumbristas.

En sus primeras obras artísticas pueden apreciarse, aunque tímida y esporádicamente, rasgos modernistas. De hecho, con el título de ‘Modernismo’ se denominó y clasificó la primera etapa del escultor⁴. En este primer periodo, influenciado además

2 ROSA MATEOS, Antonio de la, *Castillo Lastrucci: su obra*, Edita Hermandad del Silencio de Almería, Almería, 2004, p. 34.

3 TOBAJA VILLEGAS, Manuel, “XXV Aniversario de la muerte de Castillo Lastrucci” (I), en *ABC*, Sevilla, 30 de marzo de 1992, p. 48.

4 TOBAJA VILLEGAS, Manuel, “XXV Aniversario de la muerte de Castillo Lastrucci” (II), en *ABC*, Sevilla, 31 de marzo de 1992, Sevilla, p. 64.

por el perfil romántico de Susillo, Castillo Lastrucci realiza obras de carácter profano, fundamentalmente, en relieves, grupos escultóricos, bustos, retratos, sepulcros y monumentos públicos. Con todos estos formatos, aunque sobre todo con los últimos, participa en los certámenes y concursos públicos para la adjudicación de los mismos. Entretanto, compagina sus estudios en la Escuela Industrial de Artes y Oficios, circunstancia que se refleja en los matices academicistas de estas piezas.

Así, el 14 de abril de 1915, la Comisión Permanente de la Diputación Provincial de Sevilla le concede una beca o pensión para que durante ese año y el siguiente, 1916, pudiese realizar estudios más allá de nuestras fronteras. En concreto, se trataba de “un donativo mensual de 250 ptas., desde mayo próximo, para perfeccionar estudios en el extranjero. En el presupuesto próximo se incluye una pensión vitalicia de 3.000 ptas. anuales”⁵.

Sin duda, Castillo Lastrucci tuvo la oportunidad de conocer, en primera persona, las obras maestras del Arte universal, ya que con la ayuda pretendía dirigirse hacia París y Roma. Sin embargo, el inicio de la Primera Guerra Mundial le impide llegar a la Ciudad Eterna, deseo inicial del escultor, por lo que permanecería una larga temporada en la ciudad del Sena. En la espléndida capital de Francia debió conocer los principales monumentos, museos y pinacotecas, además de inundarse de las florecientes vanguardias que, por estos años, acaparaban el panorama artístico parisino. Según Cascales Muñoz, Castillo, al ver que la situación bélica empeoraba y se dilataba, decidió abandonar París para viajar a territorio español, concretamente Madrid⁶. En la capital de España, más que con las vanguardias artísticas, debió emplear su tiempo en conocer de primera mano las obras de los grandes pintores españoles del siglo XVII.

Sin embargo, Castillo Lastrucci permaneció arraigado al realismo decimonónico, siguiendo las pautas y los esquemas del estilo desarrollado por su insigne maestro Antonio Susillo. Es más, el escultor llegará a emplear el estilo neobarroco cuando comience su andadura profesional en el mundo de la imaginería policroma procesional, a partir de 1922. Ese año será clave en su producción artística, ya que recibió sus primeros encargos para Semana Santa, circunstancia que determinaría para siempre su quehacer artístico. Fueron, concretamente, la Hermandad de La Bofetá de Sevilla y la Cofradía de La Humildad de Málaga quienes en primer lugar acudieron al artista. Es entonces cuando comienza el segundo periodo de su trayectoria profesional que se ha denominado ‘Ecléctico’, ya que compatibiliza la labor escultórica anterior con las importantes innovaciones que inserta en la imaginería procesional, campo que, por aquellos años seguía un camino estilístico diferente⁷.

Al año siguiente, en 1923, abrió un taller en la calle San Vicente n.º 52, trasladándose desde su primer obrador en las oficinas de la empresa sombrerera de su

5 TOBAJA VILLEGAS, Manuel, Ob. cit., 30 de marzo de 1992, p. 48.

6 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el S. XII hasta nuestros días*, Toledo, 1929, tomo II, pp. 80-81.

7 TOBAJA VILLEGAS, Manuel, Ob. cit., 31 de marzo de 1992, p. 64.

padre, situadas en la calle Quesos. A la postre, el nuevo taller pasará por ser el de mayor producción de imágenes procesionales que haya existido en la ciudad de Sevilla. Por entonces se produce el cambio de una etapa a otra en la vida profesional de Castillo Lastrucci. Desde la perspectiva temporal, quedan perfectamente matizadas y diferenciadas. Es decir, parece ser que se trata de un primer periodo como escultor profano y dedicado a obras civiles, y un segundo como imaginero, realizando obras para hermandades y cofradías; una primera etapa gris y anónima y una segunda exitosa y de reconocimientos.

Pero, sin duda, será a partir de 1936 cuando se entregue definitivamente a esta labor, empezando, de este modo, su tercera y última etapa profesional. Por ello es, quizás, el periodo más conocido y fecundo del artista. Estilísticamente pertenece al gusto neobarroco. Las primeras obras de este momento merecen un reconocimiento individual por su valor y calidad. En este sentido, destaca la imagen del *Cristo de la Buena Muerte* (1938) de la Hermandad de La Hiniesta de Sevilla, cuya buena factura se inspira en las tallas que realizaran Martínez Montañés, con el *Cristo de la Clemencia* de la Catedral, y Juan de Mesa, con el *Cristo de la Buena Muerte* de la Hermandad de los Estudiantes de la misma ciudad.

Como reconocimiento a su ingente labor artística, entre otras condecoraciones, el 17 de julio de 1967, le concedieron la Medalla al Mérito en el Trabajo, cuya imposición estaba prevista para el 8 de diciembre⁸. Sin embargo, Antonio Castillo Lastrucci moría, según la partida de defunción, el 29 de noviembre de 1967, a los ochenta y nueve años.⁹ Sus restos reposaron en la calle San Antonio del cementerio sevillano, concretamente en la sepultura número cuarenta y dos. No mucho tiempo permanecerían allí, pues, el 18 de enero de 1993, el cardenal Amigo Vallejo concedió licencia para que fueran transportados hasta la Iglesia parroquial de San Julián. El traslado tuvo lugar el 9 de noviembre de 1995. Desde entonces yacen en la nave de la Epístola, junto a los pies de la iglesia¹⁰. Allí reposan, pues, bajo la imagen de una *Piedad*, gubiada por el artista en 1949.

Las obras que a continuación analizamos ratifican cuanto expuesto queda sobre la formación, el estilo y la evolución plástica que experimentó Antonio Castillo Lastrucci como escultor e imaginero a lo largo de su dilatada labor profesional. Gracias a dicho trabajo, en la actualidad, es considerado como uno de los máximos exponentes de la escultura neobarroca sevillana.

8 TOBAJA VILLEGAS, Manuel, Ob. cit., 31 de marzo de 1992, p. 63.

9 Archivo Parroquial de San Vicente Mártir de Sevilla, *Libro de Defunciones n.º 32. Septiembre de 1961 y siguientes*, f. 137r.

10 Diario *ABC*, Sevilla, 10 de noviembre de 1995, p. 10.

1. EL BESO DE JUDAS

Relieve en barro cocido.

0,36 x 0,65 m.

Año 1911.

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: “A. Castillo / Sevilla 1911”.

Inscripción en la zona central inferior: “el Beso de Judas”.

Sevilla. Colección particular.

Como se sabe, Castillo Lastrucci consagró mayoritariamente su quehacer profesional a la imaginería a partir de 1922, momento en el que recibe sus primeros encargos para la ejecución de misterios procesionales. Como consecuencia de ello, sus temas pasarán a ser, por tanto, principalmente religiosos. Esto no quiere decir que, antes de esa fecha, el artista no cultivara en su labor plástica los temas sagrados.

Un buen ejemplo puede encontrarse en la obra que estudiamos. Se trata del relieve en barro cocido que representa *El Beso de Judas* (Figura 1), firmado por el propio autor y fechado en 1911. Aunque se tenían noticias periodísticas¹¹ y bibliográficas¹² de esta pieza, no se conocían reproducciones de la misma que la dieran a conocer. Actualmente en una colección particular sevillana, se hallaba al menos hasta los años treinta del siglo pasado, en la de Eduardo Fedriani, como así se desprende de la publicación de 1930 con las obras realizadas por Antonio Castillo Lastrucci.

De formato rectangular y apaisado, este relieve sigue indiscutiblemente las maneras y el estilo llevados a cabo por el quehacer plástico de Antonio Susillo, maestro de Castillo Lastrucci, cuyas técnicas y procedimientos escultóricos marcaron el desarrollo profesional del discípulo. Así, más allá de la imaginería que le dio la celebridad, el relieve escultórico se muestra como una de las disciplinas artísticas más sugestivas de la obra de Castillo Lastrucci.

El Beso de Judas representa el momento en el que el apóstol traidor entregó a Jesús en Getsemaní (Mt. 26, 47-49; Mc. 14, 43-45; Lc. 22, 47-48). La escena se divide en dos mitades fundamentales. En la de la izquierda, aparece el bullicioso y tumultuoso grupo que, como una turba sin freno, se agolpa en búsqueda del Mesías. El Hijo de Dios es besado por Judas casi en la zona central del relieve. En la mitad de la derecha, se representan, ya despiertos, los apóstoles Pedro, Santiago y Juan. Como se sabe, estos tres discípulos fueron los que acompañaron a Jesús a orar al Monte de los Olivos, árboles que a su vez los cubren y engloban en el relieve.

Del grupo de la izquierda, numeroso y abigarrado, pueden distinguirse soldados romanos y sayones entre los nueve personajes representados en total. Dos de ellos, en primer término, dan la nota narrativa y anecdótica, señalando a Cristo mientras se

11 A.S.G., “Artistas sevillanos. Antonio Castillo”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 14 de septiembre de 1911, p. 1.

12 *Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.

disponen a prenderlo con una soga. Su presencia adelanta *El Prendimiento* de Cristo. La pormenorización de los personajes permite identificar sin contemplaciones a los buenos y a los malos en la historia del Hijo de Dios, reforzando aún más la claridad de los hechos. De este modo, expresa ya el maniqueísmo que utilizará en sus futuros grupos de misterio. Y, además, manifiesta su especial habilidad para crear personajes secundarios únicos y originales. En este caso, la fealdad y lo maligno a la izquierda; la belleza y la bondad a la derecha, con los apóstoles. De los tres, Pedro, situado casi en el centro, está preparado para desenvainar su espada, atacando a la multitud.

En el centro se hallan Jesús y Judas. El primero, impasible, se deja besar por el traidor. Mientras, Judas, al tiempo que identifica a su maestro ante la soldadesca con un beso, ilumina la escena con una antorcha. Ambos personajes recuerdan, especialmente, el mismo grupo que formaban en el *Misterio de Nuestro Padre Jesús del Prendimiento*, realizado por Castillo Lastrucci en 1925 para la Hermandad del Prendimiento de Málaga (destruidos en 1931). Indudablemente, la técnica suelta y pictórica empleada por el artista en el barro contribuye a crear con mayor naturalidad una atmósfera más sugerente y dinámica que en la composición de madera policromada.

2. SAN JUAN EVANGELISTA

Escultura en madera policromada.

Año 1922 ó 1923.

Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima del Socorro.

La Palma del Condado (Huelva). Ermita de Nuestra Señora del Valle.

Destruída en la Guerra Civil española.

Los relatos apócrifos de la Pasión alumbran la representación plástica de la Virgen acompañada de San Juan Evangelista en la *Via dolorosa*. En las *Actas de Pilato* se puntualiza que fue precisamente este joven apóstol quien comunicó a María, en la mañana del viernes, que su Hijo había sido apesado, juzgado y sentenciado injustamente a muerte. De inmediato, la Madre, acompañada por el Discípulo Amado y por las Santas Mujeres, se dirigió al encuentro con Jesús.¹³ Sobre este pasaje abunda el Padre La Puente, en 1878, al decir: “Se ha de considerar, cómo, según piadosamente se cree, la Virgen Santísima, oída la nueva triste de la condena de su Hijo a muerte, salió con San Juan y la Magdalena y otras devotas mujeres en su busca”.¹⁴

Cuando el Evangelista acompaña a la Dolorosa responde, con pequeños distingos, al mismo modelo iconográfico impuesto por Juan de Mesa con el San Juan que realizó para la Hermandad del Gran Poder de Sevilla, en 1620. Se trata, pues, de una imagen de vestir, de aspecto convencional y arbitrario muy distinto, sin duda, del que tuvo en

13 *Los evangelios apócrifos*. Recensión de Aurelio de Santo Otero, Madrid, 1985, p. 421, nota 35.

14 P. LA PUENTE, *Meditaciones*, 1978, tomo IV, p. 232.

realidad el hijo del Zebedeo, a juzgar por las noticias transmitidas por los Libros Santos. En Sevilla, su indumentaria se compone de túnica verde y mantolín rojo.¹⁵

La literatura, como es de suponer, ha contribuido decididamente a fijar la fisonomía del Discípulo Amado. Buena prueba de ello nos la facilita, entre otros, Benito Pérez Galdós en sus famosos *Episodios Nacionales*. Al describir a uno de sus personajes lo hace en los siguientes términos: “Salvadorcillo Monsalud era un joven de veintinueve años, de estatura mediana y cuerpo airoso y flexible. Su rostro moreno asemejábase un poco al semblante convencional con que los pintores representan la interesante persona de San Juan Evangelista, barbilampiño y un poco calenturiento, con singular expresión de ansiedad inmensa o de aspiración insaciable en los grandes ojos negros”.¹⁶

Los imagineros sevillanos, desde el siglo XVI hasta nuestros días, han optado por representar a la Virgen con San Juan itinerantes, en sacra conversación. La tradición se remonta al último tercio del Quinientos, pues en el capítulo 20 de las Reglas de la Hermandad del Gran Poder de Sevilla, aprobadas en 1570, se prescribe ya la salida del evangelista acompañando a la Dolorosa titular.¹⁷

Documentalmente se sabe que Antonio Castillo Lastrucci ejecutó una imagen de San Juan Evangelista, tallada en madera policromada, entre 1922 y 1923, para la Hermandad de Ntro. P. Jesús Nazareno y María Stma. del Socorro de La Palma del Condado (Huelva)¹⁸. Dicho simulacro, muy respetuoso con la iconografía tradicional del tema, desapareció en los lamentables sucesos de 1936. Pero, por suerte, se conserva la fotografía que reproducimos en estas páginas. Gracias a ello, observamos cómo la Dolorosa y el Evangelista, en sacra conversación, itineran bajo palio por la calle de la Amargura. El Discípulo Amado, de aspecto juvenil, señala, pues, a la Virgen del Socorro el camino a seguir (Figura 2).

Esta efigie, de acertada estética neobarroca, debe ser la primera que realizó tan afamado imaginero sevillano. Es obvio que guarda evidentes similitudes con el San Juan que el propio artista hizo para acompañar a *María Santísima del Dulce Nombre*, de la popular hermandad sevillana de La Bofetá, firmado y fechado en la zona escapular dorsal: “A. Castillo Lastrucci. Sevilla 1924”.

15 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Iconografía procesional de San Juan Evangelista en Sevilla”, en *Temas de Estética y Arte VIII*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1994, p. 35.

16 PÉREZ GALDÓS, Benito, *El equipaje del rey José. Episodios Nacionales II*, Madrid, 1993, p. 15.

17 MARTÍN DE LA TORRE, Antonio, “La imagen de San Juan en las cofradías sevillanas”, en revista *Macarena*, Sevilla, 1949, s.p.; PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, *Las Virgenes en la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1983, p. 72 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla”, en *Las cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Sevilla, 1985, p. 142.

18 Antonio Castillo Lastrucci. *Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.

3. SANTA TERESA DE LISIEUX O DEL NIÑO JESÚS

Escultura en madera policromada.

1,14 m de alto, más 0,14 m de la peana.

Hacia los años 1928-1929.

Sevilla. Iglesia del Sagrado Corazón (Padres Jesuitas).

Santa Teresa de Lisieux fue monja carmelita descalza, como Santa Teresa de Jesús. Nació en Aleçon en 1873. Ingresó muy joven, a los quince años, en el convento carmelita de Lisieux, en Normandía (Francia). En dicho cenobio murió de tuberculosis, en 1897, a los veinticuatro años de edad. Su vida, tan efímera, fue de total renuncia y entrega generosa a Dios. Ofreció, siempre, sus penosas enfermedades por el éxito de las Misiones.¹⁹ Antes de morir escribió su autobiografía, titulada *Histoire d'une âme*. Su primera edición es de 1898 y en 1955 se publicó un facsímil del texto original.²⁰

Esta santa carmelita solía decir “Haré llover rosas” tras mi fallecimiento, es decir, mercedes o gracias celestiales. Fue beatificada por Pío XI en 1923 y, dos años después, en 1925, canonizada. Es patrona de las carmelitas. Los misioneros la tienen como especial protectora, haciendo *pendant* con San Francisco Javier. En Lisieux se le consagró una gran basílica que se convirtió, después de Lourdes, en el lugar de peregrinación más popular del país. Y en 1945 fue proclamada, al igual que Juana de Arco, patrona de Francia.²¹

Afortunadamente se conservan algunas fotografías y pinturas de la santa con valor de retrato, como el que hizo su hermana Celina, difundidas en estampas hasta la saciedad. Como era de esperar, todo ello ayudó a concretar y definir la iconografía de tan popular personaje femenino.

En la versión que nos facilita Antonio Castillo Lastrucci, la santa, joven y bella, viste, como de costumbre, el hábito carmelitano de las descalzas, de color castaño al igual que el escapulario (Figura 3). Se complementa con toca blanca, velo negro y amplio manto de lana blanca abrochado ante el pecho y sandalias. Entre sus manos sostiene un simbólico manojillo de rosas, alusivo a sus frecuentes milagros. En esta ocasión, se omite o se ha perdido el crucifijo que suele completar el repertorio iconográfico de la santa. Por último, un nimbo circular sobre su cabeza insiste plásticamente en la sacralidad de la figura.

Esta escultura, de grácil formato y acertado dibujo, carece de firma, aunque documentalmente consta que es obra de Castillo Lastrucci.²² Desde el punto de vista morfológico nos remite al tratamiento de los paños y a la expresiva plástica que dicho artista presenta en la escultura de *Santa Teresa de Jesús* de esta misma iglesia jesuita de

19 FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos*, Ediciones Omega, Barcelona, 1950, p. 257.

20 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*, tomo II, volumen 5, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, p. 263.

21 *Ibidem*.

22 Antonio Castillo Lastrucci. *Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.

Sevilla, que aparece firmada y fechada por el autor en 1928. Razón por la que datamos esta pieza entre 1928 y 1929.

4. SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

Escultura en madera policromada.

1,25 m de alto.

Hacia los años 1928-1929.

Firmado en el lateral derecho de la base: "A. Castillo Lastrucci".

Sevilla. Convento de la Orden de las Hermanas de la Cruz.

La devoción al Corazón de Jesús arranca de época medieval. Su germen está en las obras espirituales de Santa Matilde y Santa Gertrudis. Abundan sobre el particular, en el siglo XIV, los escritos y predicaciones de Santa Catalina de Siena y del Beato Enrique Susón.²³ El verdadero iniciador de su culto litúrgico fue el normando P. Jean Eudes, fundador de los euditas, que compuso en 1668 el *Oficio del Sagrado Corazón* y en 1670 editó *La dévotion au coeur adorable de Jésus*.²⁴

Esta devoción, como expiación y consagración del amor de Jesús ultrajado, nació en tiempos del jansenismo. Fue el propio Jesucristo quien dio a entender que su Divino Corazón es prenda segura de salvación para todos los creyentes y remedio eficaz para todos los males del mundo, al aparecerse a Santa Margarita María de Alacoque, un día de la octava del *Corpus*, el 16 de junio de 1675.²⁵

Esta nueva devoción, auspiciada por la Compañía de Jesús, fue consagrada oficialmente en 1685. Gracias a ella, el catolicismo, ante protestantes y jansenistas, proclamaba el amor de Dios hacia todos los hombres sin excepciones. Por tanto, en 1765, fue aprobada por Clemente XIII. Durante el siglo XIX, experimentó un auge desmesurado. Así, Pío IX, el 23 de agosto de 1856, extendió la fiesta del Sacratísimo Corazón a la Iglesia Universal. Y León XIII elevó su rito a doble de primera clase. En el siglo XX, la tónica se mantiene sostenida, entre otros, por el cardenal Pedro Segura y Sáenz, que gobernó la Archidiócesis de Sevilla entre 1937 y 1957.²⁶

Esta efigie del Corazón de Jesús, realizada por Antonio Castillo Lastrucci entre 1928 y 1929, ha sido documentada por nosotros como la primera imagen del autor hasta el momento de esta iconografía.²⁷ Responde al modelo tradicional del tema que,

23 MONTALBÁN, Francisco J., *Historia de la Iglesia Católica. Edad Moderna (1648-1951)*, B.A.C., tomo IV, Madrid, 1953, pp. 384-385.

24 RÉAU, Louis, Ob. cit., *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo I, volumen 2, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, p. 53.

25 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, "Escultura e iconografía de los siglos XIX y XX en Écija", en *Écija en la Edad Contemporánea*, Écija (Sevilla), 2000, p. 26.

26 ROS, Carlos, *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*, Ediciones Anel, Sevilla, 1986, pp. 282-296.

27 Antonio Castillo Lastrucci. *Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.

a diferencia del de la Inmaculada Concepción de María, no ha producido ninguna obra maestra en el arte sacro contemporáneo. Por lo general, estas figuraciones proceden de la efigiada por el danés Thorvaldsen († 1844) para la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague. Suelen ser imágenes descafeinadas e insípidas.²⁸

La figura cristífera que nos ocupa se expone sobre una sencilla peana facetada y dorada (Figura 4). En su delantera campea el escudo de España sobre la bandera, sugiriendo la especial protección del Corazón de Jesús sobre toda la nación. Cristo, de pie, con suave *contrapposto*, se alza sobre una nube, entre dos querubines. Viste túnica blanca con áurea estampación vegetal anudada a la cintura con un fajín a juego. Desde su hombro derecho resbala por la espalda en sesgo un manto rojo, ricamente estofado en oro, que cae libremente por el costado derecho. La entonación de las telas alude sin más a la pureza y al amor misericordioso del Salvador. Por el borde inferior del vestido, de marcado carácter caligráfico, asoma descalzo el pie derecho. La disposición de las manos, llagadas, subraya la mansedumbre del personaje. Con la diestra indica, en el centro del pecho, conforme a la iconografía que analizamos, un corazón llameante rodeado por una corona de espinas. Y con la otra, extendida, sugiere la dispensación de bienes y favores. Su cabeza se inclina dulcemente hacia su derecha.

El rostro, dotado de serena belleza, acentúa su virilidad gracias al tratamiento del cabello, bigote y barba, así como a las cálidas carnaciones que refuerzan su expresividad. Su belleza, pues, responde al salmo 45, 3: “Eres el más hermoso de los hijos de los hombres; / en tus labios la gracia se ha derramado; / por eso te bendijo Dios para siempre”. Sobre la cabeza despunta el nimbo cruciforme, su atributo constante, al que sólo Él tiene derecho en la iconografía. Dicho aditamento metálico, labrado con minucia, manifiesta su carácter salvífico.

Afortunadamente, esta obra escultórica, a diferencia del *Sagrado Corazón de Jesús* y de la *Inmaculada Concepción* que se conservan en la sevillana colección particular de Mercedes Arenas González, está firmada en el lateral derecho de la base: “A. Castillo Lastrucci”.

5. VIRGEN DOLOROSA

Imagen de candelero para vestir.

0,57 m de alto.

Hacia los años 1929-1930.

Huelva. Colección particular de María Teresa Bulnes Segura.

María Santísima de la Amargura de Sevilla, obra anónima de la primera década del siglo XVIII, refleja la plástica roldanesca de la época.²⁹ Su belleza formal, su expresión

28 RÉAU, Louis, Ob. cit., *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo I, volumen 2, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, p. 54.

29 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José, *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, pp. 125-126.

dolorosa y su aspecto maternal no dejan indiferente a los espectadores. Ha despertado, siempre, una gran devoción popular entre propios y extraños. Por consiguiente, ha sido reproducida en reiteradas ocasiones por diferentes escultores y pintores. Entre ellos podemos citar al reputado artista sevillano Antonio Castillo Lastrucci, que desde muy joven se dejó seducir por la singular hermosura del simulacro mariano.

Un bello ejemplo de cuanto expuesto queda es la imagen de la Virgen de la Amargura que realizó Castillo Lastrucci hacia 1929, conservada hoy en la colección particular de María Teresa Bulnes Segura de Huelva (Figura 5). Se trata de una imagen de candelero para vestir, que luce la típica indumentaria sevillana de progenie barroca: saya azul y manto rojo. Ambas prendas están profusamente bordadas en oro. El tocado de tul, propio de la época, enmarca el rostro de María, transido de dolor. Una áurea corona, al gusto sevillano, acentúa la realeza de la Madre de Dios. La Virgen ostenta en su mano derecha un delicado manípulo. Este fino pañuelo de encaje, con el que enjuga sus lágrimas, es la expresión paralela de la patena, en la que el sacerdote presenta la ofrenda del santo sacrificio. De esta forma, María es la Virgen Oferente durante toda la Pasión, sufriendo profundamente con su Divino Hijo y asociándose a la inmolación del mismo para la redención del género humano.

Las joyas que salpican su atuendo responden a una doble motivación: al gusto cortesano de los comedios del Ochocientos y al valor simbólico que las identifica con verdades espirituales. Con ese sentido, y no con otro, se colocaban en el pecho del gran sacerdote de Jerusalén.³⁰

En definitiva, estas reproducciones de pequeño formato, trabajadas en madera o barro cocido y policromado, responden al carácter intimista y entrañable de las devociones privadas. Y es que hoy como ayer, según Federico García Lorca: “La estética de las cosas pequeñas ha sido nuestro fruto más castizo, la nota distintiva y el más delicado juego de nuestros artistas. Y no es obra de paciencia, sino obra de tiempo; no obra de trabajo, sino obra de una pura virtud y amor”.³¹

6. AMAOS LOS UNOS A LOS OTROS

Grupo en barro cocido.

Anterior al año 1930.

Inscripción en la peana de la figura de Jesús: “AMAOS LOS UNOS / A LOS OTROS”.

Sevilla. Antigua colección particular de José Piedrabuena.

Al igual que lo comentado anteriormente en relación al relieve *El beso de Judas*, la obra *Amaos los unos a los otros* (Figura 6) es también un ejemplo religioso del quehacer de Castillo Lastrucci anterior al *Misterio de Nuestro Padre Jesús ante Anás*,

³⁰ *Ibidem*, p. 38.

³¹ GARCÍA LORCA, Federico, *Impresiones. Granada (Paraíso cerrado para muchos)*, Obras completas, Ediciones Aguilar, Madrid, 1960, p. 5.

de la Hermandad de la Bofetá de Sevilla. Como el citado relieve, esta pieza sólo es conocida a través de esta reproducción fotográfica, ya que se desconoce su paradero actual. No obstante, su presencia en la relación de obras del artista que se publicó en 1930 permite fecharla antes de ese año.³² Gracias a este documento se sabe que estuvo un tiempo en la colección particular de José Piedrabuena, en Sevilla.

La pieza se divide, en altura, en tres partes perfectamente estructuradas y definidas. Cada una de ellas contempla la presencia de una o varias figuras en cada estamento, acompañadas de símbolos iconográficos que las identifican y ayudan a reforzar su mensaje particular y el significado general de la obra.

Aun siendo un tema religioso, *Amaos los unos a los otros* posee un carácter ético y moral en su mensaje, estando además en relación con los grupos escultóricos decimonónicos civiles. Sobre todo, por su formato ascendente y vertical, con los proyectos para monumentos urbanos. También, respecto a su contenido y a su significación. Ciertamente es que, por una parte, la presencia de Jesucristo en la zona superior del conjunto evidencia su supremacía espiritual. Además, el título de la obra, inscrito en la peana de la figura de Cristo, recuerda al anunciado por Moisés en el Sinaí de amar al prójimo como a uno mismo y alude, sin más, al evangelio de San Juan. Concretamente al pasaje en el que el Mesías dice a sus discípulos: “Os doy un mandamiento nuevo: Amaos los unos a los otros. Que como yo os amé, así también vosotros os améis mutuamente” (Jn. 13, 34). Es el amor divino.

Pero por otro lado, los dos cuerpos restantes del grupo, aun participando con sus figuras del mensaje de amor de Jesús, son más propios de la estética simbólica y secular del estilo decimonónico. En el plano intermedio, bajo la divinidad, aparece una figura alegórica inspirada en algunos modelos de Antonio Susillo. Se trata de una mujer con el cabello suelto que mira hacia lo alto con los brazos abiertos y extendidos. En el izquierdo sujeta una bandera. Lleva los pies descalzos y una túnica lisa y transparente que moldea su cuerpo, pues ha sido tratada por Castillo Lastrucci con la técnica de los paños mojados. Bajo ella y a su izquierda se yergue la figura de un león, símbolo del poder y la victoria. A su derecha, una cartela en la que aparecen escritas las palabras “LIBERTAD”, “PATRIA” y “RELIGIÓN”. La idea de Amor que, a través de la libertad y el mensaje divino, supera las fronteras, traspasando las naciones.

En el cuerpo inferior de la pieza, a modo de base, se han representado cinco personajes divididos en dos grupos bien diferenciados. En la izquierda dos hombres se miran y dialogan con afecto, pasándose amable y amistosamente los brazos por el hombro. Sus vestimentas y los atributos que los identifican muestran que son de clases sociales diferentes. Uno, rico y acomodado, viste de chaqueta y corbata portando una bolsa de la que se desprende gran cantidad de monedas; otro, con indumentaria de jornalero o campesino, lleva en su mano izquierda un azadón que apoya relajadamente en el suelo.

32 Antonio Castillo Lastrucci. *Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.

El amor al prójimo. Al otro lado, un hombre ve cómo su supuesta mujer, sentada, da el pecho a su hijo, mientras ambos miran con ternura al niño. El amor materno.

Son tres cuerpos donde, para expresar el mensaje de amor entre los hombres, se representa lo terrenal, lo simbólico y lo divino. Por ello, la idea de amor extiende su significado más allá del amor cristiano, aunque encuentra en la figura de Jesús su exponente más claro.

Una vez más, la técnica suelta y grácil de Castillo Lastrucci para el empleo del barro permite el detallismo y la gracia particular de cada una de las figuras. Además, la perfecta y equilibrada estructuración de los tres planos en vertical de la pieza resuelve satisfactoriamente la lectura y el contenido narrativo de la misma.

7. LA ORACIÓN EN EL HUERTO

Grupo en barro cocido.

0,46 x 0,40 x 0,20 m.

Año 1960.

Firmado y fechado en la base: "A. Castillo Lastrucci / SEVILLA 1960".

Sevilla. Colección particular.

El grupo que representa *La Oración en el Huerto* (Figura 7) demuestra el fuerte apego que Antonio Castillo Lastrucci sintió por el modelado en barro a lo largo de toda su trayectoria profesional. Como él mismo comenta, dicho material fue el elemento que fomentó su futura dedicación al arte: "Yo, no me explico cómo me entró la afición por la escultura, pero el caso es, que, de chiquillo siempre tenía las manos llenas de barro".³³ Así, hasta llegar a ejemplos como éste en el que el autor firma y fecha la obra en 1960, siete años antes de morir.

Se trata de un bello ejemplar en el que Castillo Lastrucci modela con finura el barro para representar con delicadeza este dramático pasaje de la Pasión de Cristo. Como en la mayoría de las obras en terracota, sigue las formas y el estilo de Antonio Susillo. En este caso, más que en la técnica, se inspira en los modelos y las composiciones susillescas, como lo demuestra el relieve de *La Oración en el Huerto* realizado por su maestro en 1895, conservado en una colección particular sevillana.

Al igual que este ejemplo, en el grupo de Castillo se halla, a la derecha, Jesús arrodillado e inclinado hacia el ángel confortador, representado de forma grácil y esbelta sobre una nube en la parte izquierda del conjunto. Jesucristo extiende sus manos hacia el mensajero divino, mostrando así la agonía sufrida tras la oración a la que se había entregado. Su gesto y rostro plasman la tensión espiritual a la que el Mesías se vio sometido, circunstancia que le hizo sudar sangre.

Es entonces cuando el ángel aparece para confortarlo, portando el cáliz de la salvación. En este caso, Castillo Lastrucci se ha centrado en la condición humana de Cristo,

33 RUFINO, Ricardo, "El imaginero Castillo Lastrucci", en *Archivo Hispalense*, tomo 44, n.º 140, Sevilla, 1966, p. 91.

en el momento en el que el mensajero de Dios, sin la cruz redentora, lo apacigua tras la hematidrosis. “Padre, si es posible, que pase de mí este cáliz. Pero no se haga mi voluntad, sino la tuya” (Mt. 26, 36-46; Mc. 14, 32-42; Lc. 22, 29-46).

Es una obra narrativa y pormenorizada, como demuestra la atención que Castillo Lastrucci otorga a las plumas de las alas, los volúmenes de los cabellos de ambos personajes, la expresividad de las manos, la filigrana del cáliz o la distinción táctil de los elementos situados en la parte inferior del barro, como la nube, la vegetación o las calidades textiles de la ropa que lleva Jesús. La indumentaria, sin duda, da movilidad y contraste lumínico al conjunto. El dinamismo de la pieza, de progenie barroca, también está acentuado por el propio formato ovalado de la misma, por la disposición diagonal que conforman ambos personajes y por la contraposición de volumetría en la base y gracilidad de la figura celeste.

Todo ello invita a ver la escultura desde múltiples puntos de vista, merced a la aparente sencillez del conjunto elaborado por la técnica manual y escenográfica de Castillo Lastrucci. El artista, como se sabe, realizó imágenes y creó grupos sobre esta misma iconografía durante su carrera profesional. Así lo prueba el *Señor de la Oración en el Huerto* de la Archicofradía de la Vera-Cruz de Huelva (1937, destruido en 1976), las figuras de *San Juan*, *San Pedro* y *Santiago* para el *Misterio de la Sagrada Oración en el Huerto de la Hermandad* de Montesión de Sevilla (1948), el *Ángel confortador* copia del de Salzillo de la Cofradía de la Oración en el Huerto de Málaga (1949), el *Misterio de la Oración en el Huerto* de la hermandad alicantina del mismo nombre (1955) y las figuras de *Jesús Orante* y el *Ángel confortador* que aparecen en la escena de la Oración en el Huerto de la Hermandad del Nazareno de Posadas (Córdoba).

8. PEDID CON FE

Grupo en madera sin policromar.

0,45 x 0,21 x 0,18 m.

Fecha indeterminada.

Firmado en el lateral izquierdo de la base: “A. Castillo Lastrucci”.

Inscripción en la parte delantera de la base: “PEDID CON FE”.

Inscripción en el lateral izquierdo de la base: “Boceto”.

Sevilla. Colección particular.

Pedid con fe es, como se indica en el lateral izquierdo de la base de la pieza, un boceto preparativo de una gran obra del artista. Por el momento se desconoce si dicha obra se llegó o no a realizar, ignorándose asimismo la fecha de ejecución de este proyecto.

Se trata de un grupo de pequeño tamaño formado únicamente por dos figuras en madera sin policromar. Una de ellas, en pie, es Jesucristo quien, con túnica lisa y descalzo, mira con ternura a un hombre postrado junto a Él. Con su mano derecha lo consuela amorosamente. La otra figura del grupo es este individuo arrodillado ante Jesús. Lleva el torso desnudo y porta en su mano derecha un azadón, propio

del campesinado. Levantando su rostro hacia el Mesías, busca sosiego, paz y alivio a la desesperación que muestran sus ojos y su boca entreabierta. Se trata, evidentemente, de un desdichado que parece representar al pobre y al desfavorecido, al que no encuentra solución a sus problemas. El grupo tiene, por su propia morfología y por la sencillez y lo contundente de su mensaje, un evidente carácter religioso y catequético.

Parece inspirado directamente en el mensaje de la *Epístola de Santiago*, escrito atribuido a Santiago el Justo, individuo que, unas veces, ha sido identificado con Santiago el Menor, otras, con Santiago el Mayor. En él se debate insistentemente sobre la necesidad de las obras para la fe del cristiano, quien en la pasividad no hallará respuesta a sus problemas:

“Si alguno de vosotros necesita sabiduría, pídala a Dios, que a todos da liberalmente –con simplicidad y sin recriminación– y le será dada. Pero pídala con fe, sin ninguna vacilación, porque el hombre que vacila se asemeja a la ola de mar levantada por el viento y agitada de un lado a otro” o “Hermanos míos, ¿de qué aprovechará si alguno dice que tiene fe y no tiene obras? ¿Podrá la fe salvarlo? Y si un hermano o una hermana están desnudos y tienen necesidad del mantenimiento de cada día, y alguno de vosotros les dice: “Id en paz, calentaos y saciaos”, pero no les dais las cosas que son necesarias para el cuerpo, ¿de qué aprovecha? Así también la fe, si no tiene obras, está completamente muerta”. (*Epístola de Santiago*, 1, 2-8 y 2, 14-17).

Técnicamente, Castillo Lastrucci deja la obra aparentemente inconclusa, *non finita*, o, nunca mejor dicho, esbozada. No hay en ella esa gracia, finura y agilidad propias de la maleabilidad y el carácter improvisado y pictórico del barro. Lo dinámico ha desaparecido, centrando la atención de la pieza en el lema que le da título y en la mirada que el Hijo de Dios y el hombre postrado ante Él se intercambian. La figura de Jesús ocupa todo el volumen de la obra, siendo su indumentaria la que da pesadez y equilibrio a su marcada verticalidad.



Figura 1. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *El beso de Judas*. Relieve en barro cocido. Año 1911. Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: “A. Castillo / Sevilla 1911”. Inscripción en la zona central inferior: “el Beso de Judas”. Sevilla. Antigua colección particular de Eduardo Fedriani.

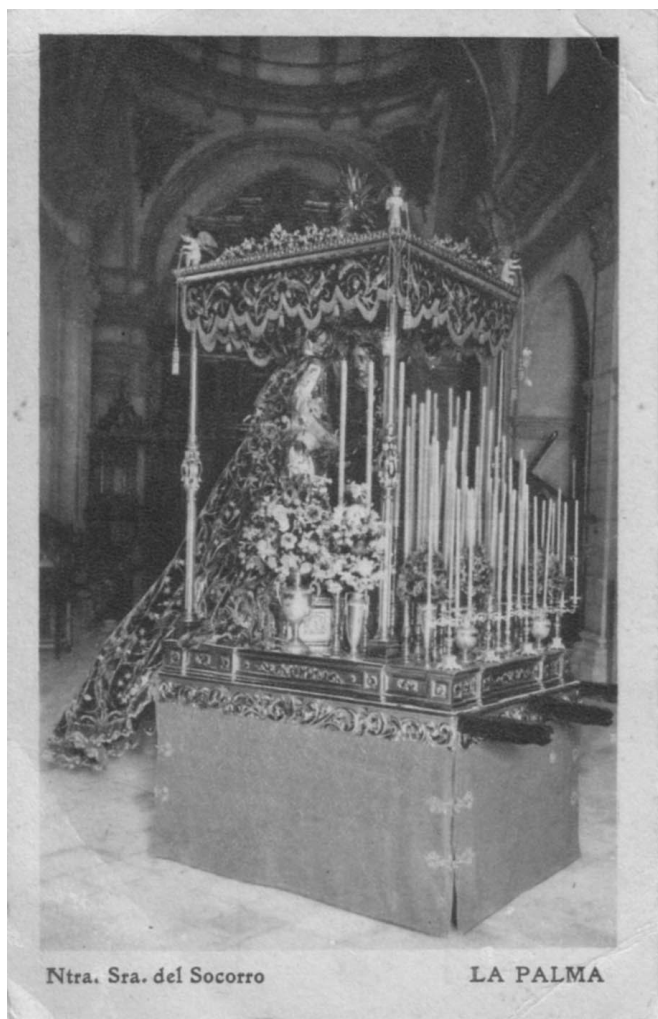


Figura 2. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *San Juan Evangelista*. Escultura en madera policromada. Año 1922 ó 1923. Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima del Socorro. La Palma del Condado (Huelva). Ermita de Nuestra Señora del Valle. Destruída en la Guerra Civil española.



Figura 3. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Santa Teresa de Lisieux o del Niño Jesús*. Escultura en madera policromada. 1,14 m de alto, más 0,14 m de la peana. Hacia los años 1928-1929. Sevilla. Iglesia del Sagrado Corazón (Padres Jesuitas).



Figura 4. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Sagrado Corazón de Jesús*. Escultura en madera policromada. 1,25 m de alto. Hacia los años 1928-1929. Firmado en el lateral derecho de la base: "A. Castillo Lastrucci". Sevilla. Convento de la Orden de las Hermanas de la Cruz.

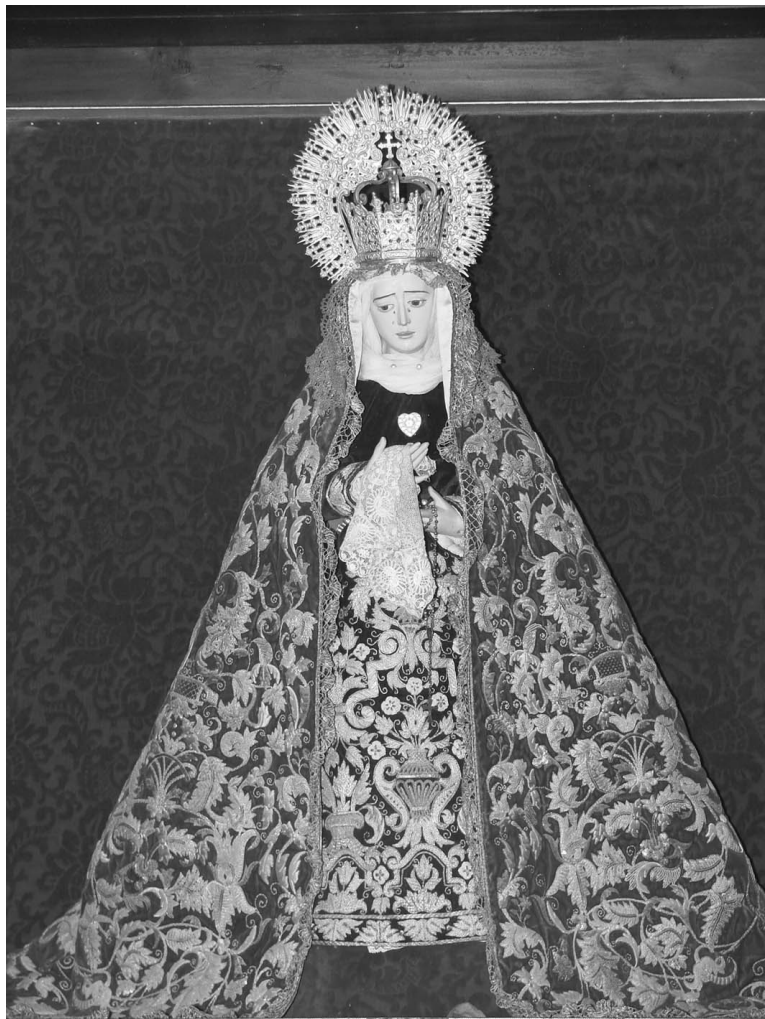


Figura 5. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Virgen Dolorosa*. Imagen de candelero para vestir. 0,57 m de alto. Hacia los años 1929-1930. Huelva. Colección particular de María Teresa Bulnes Segura.

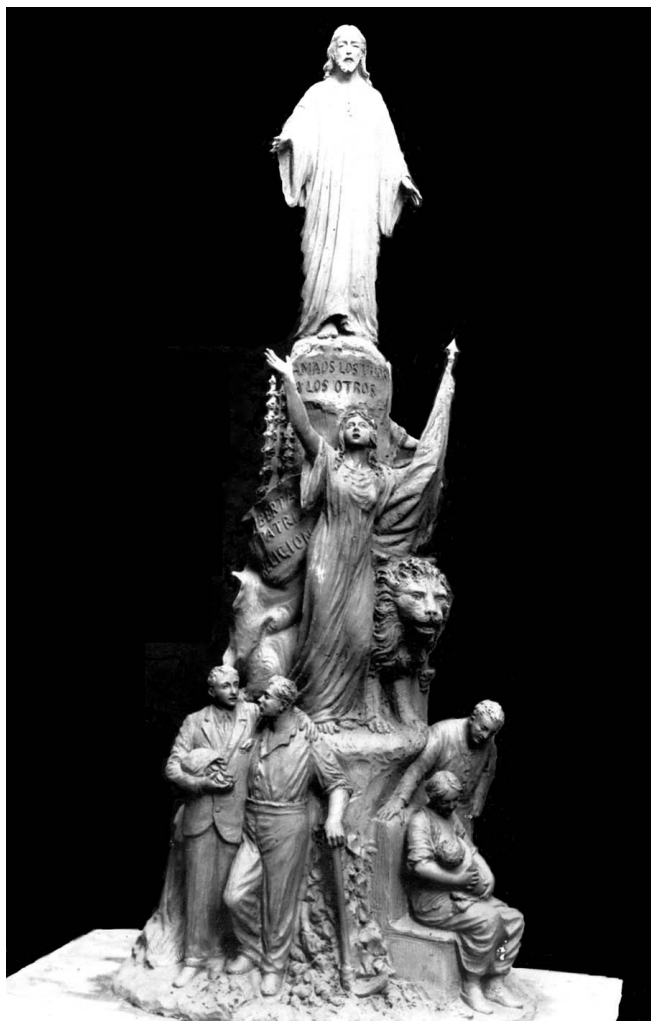


Figura 6. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Amaos los unos a los otros*. Grupo en barro cocido. Anterior al año 1930. Inscripción en la peana de la figura de Jesús: “AMAOS LOS UNOS / A LOS OTROS”. Sevilla. Antigua colección particular de José Piedrabuena.



Figura 7. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *La Oración en el Huerto*. Grupo en barro cocido. 0,46 x 0,40 x 0,20 m Año 1960. Firmado y fechado en la base: "A. Castillo Lastrucci / SEVILLA 1960". Inscripción en la zona central inferior: "el Beso de Judas". Sevilla. Colección particular .



Figura 8. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Pedid con fe*. Grupo en madera sin policromar. 0,45 x 0,21 x 0,18 m Fecha indeterminada. Firmado en el lateral izquierdo de la base: "A. Castillo Lastrucci". Inscripción en la parte delantera de la base: "PEDID CON FE". Inscripción en el lateral izquierdo de la base: "Boceto". Sevilla. Colección particular.