

MIGUEL GARCÍA DELGADO (GEA). LA ESCULTURA DEL MAUSOLEO DE MANOLO GONZÁLEZ. DOCUMENTACIÓN DEL PROCESO CREATIVO

POR ANDRÉS LUQUE TERUEL

El primer contacto de GEA con el proyecto del mausoleo del matador de toros Manolo González se produce cuando el pintor y también escultor, Juan Suárez, uno de los artistas que, junto a José Ramón Sierra y Gerardo Delgado, determina¹ en los años sesenta la renovación formal de las plásticas sevillanas mediante el desarrollo de tendencias abstractas inéditas en la ciudad, le ofrece, en la primavera de 1990, la posibilidad de plantear y realizar un programa escultórico figurativo y simbólico en sintonía con la modernidad mas en función de un diseño arquitectónico determinado. Partiendo de los apuntes y de los bocetos que aquí damos a conocer, GEA procede con libertad y en consonancia con los conceptos escultóricos propios, acordes con la revisión teórica alentada por el pensador Julio Paleteiro, en la que también participa la pintora María Roldán, cuyo fundamento es la visualización de la realidad como experiencia teórica y práctica basada en el concepto sónico que permite plantear la sustancialidad del Nuevo Arte figurativo en la búsqueda de sus raíces, ya los periodos iniciales de la escultura egipcia, griega y romana, ya la compleja dualidad conceptual del primer barroco andaluz representado por Velázquez, método con que se oponen a las recuperaciones historicistas del realismo decimonónico y se instalan en la postmodernidad². No obstante, la evolución y las transformaciones sucesivas del proyecto determinan, como se verá mediante la documentación correspondiente, la

1. Véase Delgado, Gerardo y Lleó Cañal, Vicente: Juan Suárez. Pinturas de Madrid. Galería Juana Mordó, Madrid, 1977. También Martín Martín, Fernando: "Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla". En Pintores de Sevilla, 1952-92. Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992 y El Monte. Sevilla, 1992. Pág. LXXV y sigs. Y más reciente, Yñiguez, José Antonio: La pintura abstracta sevillana, 1966-82. Fundación El Monte. Sevilla, 1998. Págs. 21-35 y 48.

2. Martín Martín, Fernando: Op.cit. pág. XCII y XCIII.

necesaria adecuación del programa escultórico, cuya simbología ofrece, en cada caso, soluciones formales acordes a los planteamientos espaciales.

La idea inicial corresponde a tres dibujos de Juan Suárez³ en la parte superior de la fotocopia de la página de un libro moderno en que se reproduce una de las xilografías con que Francesco Colonna ilustra su *Hypnerotomachia Poliphili*, en concreto la titulada Monumento a Adonis⁴ (Fig. 1). Esta historia de amor, redactada en 1467, según está reseñado al final del libro segundo, es, tal indica Schlosser⁵, un claro ejemplo de la poesía didáctica derivada de Dante y Bocaccio, en que el símbolo esconde a la realidad. Colonna no escribe ni de perspectiva ni de anatomía. Presenta un modelo teórico alternativo en que estimula al lector mediante la búsqueda de significados ocultos⁶ en las acciones de Polia, la ninfa tentadora de la belleza que protagoniza el relato. Las xilografías, que ayudan a descifrar esos mensajes, muestran jardines y estructuras tales diseñadas por arquitectos lombardos y venecianos. Ellas forman parte del símbolo.

Una de estas estructuras, la rectangular y abovedada con cabecera semicircular que aparece en la xilografía citada, es el motivo que dibuja Juan Suárez en planta, sección y alzado que incluye la ubicación de una estatua, con variantes relativas al estudio espacial sobre que propone trabajar a GEA. Pero, por qué esa estructura y no otra. Es preciso aclararlo antes de analizar el primer programa del escultor. El motivo es frecuente en las tendencias asociadas a los movimientos humanistas, viene, pues, de antiguo, pervivencia que no se explica si no es por un valor simbólico consistente.

En el mosaico El sueño del Faraón, en el baptisterio de la catedral de Florencia, en 1200-1250, ya aparecen figuras enmarcadas por elementos vegetales que sustituyen a los arquitectónicos. Esto se repite en una tradición distinta, es el caso de los vicios y las virtudes de los tondos de la copa del Cáliz Kaiserpokal, en el Ayuntamiento de Osnabrück, fechado hacia 1300. Stefano de Verona utiliza una estructura vegetal definida, aunque abierta, en la Madonna de la Rosaleta, en el Museo de Verona, hacia 1420. Botticelli alinea y fuga dos hileras de naranjos a modo de paramentos que cierra con un arbusto que emula a una exedra, o, incluso, al ábside propio de la disposición longitudinal de una basílica romana, en La primavera, hacia 1478. Las xilografías de Francesco Colonna se pueden fechar entre 1467 y 1499. Mantenga utiliza una estructura similar a la de Colonna en Triunfo de la Virtud; y el mismo pintor la desarrolla hasta otorgarle categoría de retablo, en La Virgen de la Victoria, obra del año 1496. Sea

3. Archivo de Miguel García Delgado. Sevilla. Carpeta del Mausoleo de Manolo González. Folio 1.

4. Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Venecia, Aldo, 1499. Folio Z VII recto. Los grabados se pueden apreciar en el ejemplar de la edición princeps de la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, que procede de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús. Una edición facsímil es la de Methuen, Londres, 1904. Otra, más accesible, y con introducción, notas y traducción de Pilar Pedraza, es la de Galería Yerba, Murcia, 1981.

5. Schlosser, Julius: *La literatura artística*. Madrid, Cátedra, 1993. Pág. 133.

6. Mitchel, C: "Archaeology and Romance in Renaissance Italy". En *Renaissance studies: a tribute to the Late Cecilia M. Ady*. Londres, 1960. Págs. 463-465.

con las formas simples que aún mantiene Colonna o con las complejas de Mantenga, que son equiparables a los ábsides de fábrica de las pinturas de Piero della Francesca, la estructura vegetal tiene un sentido análogo a los dibujos sobre la construcción de casas primitivas de Filarete, en que Panofsky⁷ aprecia, en consonancia con Ovidio, los valores prístinos de la vida primitiva, vinculada a la dignidad y la alegría.

Esos principios, dignidad y alegría, son los fundamentos sobre que procede GEA en su primer proyecto. Mas no en el sentido de la complacencia que deriva de Ovidio, sino en consonancia con el pensamiento de la modernidad que vincula el ser del hombre con las particularidades innatas que definen su condición personal⁸. GEA concibe un grupo simbólico centrado en la estatua del torero sobre un alto pedestal cilíndrico liso (Fig. 2), que ubica bajo la estructura vegetal y, por tanto, calada, dispuesta por Juan Suárez en bronce. La entrada a la cripta funeraria queda justo en el tramo rectangular y la estatua de Manolo González bajo la bóveda de un cuarto de esfera, mirando hacia abajo, en dirección a dicha entrada, y con los brazos abiertos ofreciendo el recogimiento interior que alude a su ser persona en tanto que condición de torero. Dos elementos menos visibles completan el significado. La esfera que pende de la bóveda y determina un eje potencial sobre la cabeza de Manolo González, tal Piero della Francesca en su Virgen con ángeles, santos y Federico de Montefeltro, en 1469-72, es el símbolo de la vida. Pero no ya del origen de la vida en el sentido del huevo de la pintura de Piero, sino de la Vida en su concepción más amplia. Vida que, en el caso de Manolo González, significa como torero, desde el principio a que alude la totalidad de la esfera, hasta el fin cuyo límite está en la tapa del acceso a la cripta, en este caso figurada para representar el segundo de los elementos, una piel de toro extendida, cuya cabeza establece un nuevo eje que lleva desde el nivel del suelo hasta la mirada contenida e interiorizada del torero.

De este modo, Manolo González no está representado por la pureza de su toreo, ni por su capacidad lidiadora ni por el valor extremo que lo caracterizaron como torero, tampoco por aspectos trágicos vinculados a la muerte; en el mausoleo está presente su ser, la vida concebida como torero desde el principio hasta el fin. GEA no alude a cualidades de una actividad, representa el ser que es en la actividad misma; no una dedicación, configura el ser que no es concebible dedicado a otra cosa. Ello fundamenta el desarrollo formal del modelo, estático y recogido en sí y sometido a una depuración formal que, superando lo anecdótico, no rechaza el natural pero tampoco se complace de sus accidentes. Es el pensador contemplativo⁹, como Hombre herido y Joven de Ofiussa nº1, esculturas que no son nada más que bellos cuerpos desnudos, ni simples realidades carnales, como éstas refleja el natural pero lo idealiza¹⁰ y mediante el

7. Panofsky, Erwin: Estudios sobre iconología. Madrid, Alianza, 1992. Págs. 75-80.

8. Ortega y Gasset, José: "La reviviscencia de los cuadros". En Revista Leonardo, año II, vol. XIII, Barcelona, 1946. También en Papeles sobre Velázquez y Goya, Madrid, Revista de Occidente, 1950. Pág. 60 y sigs.

9. Dánvila, José Ramón: "Testimonio de un humanista". En Miguel García Delgado, relieves. Galería Raquel Ponce y Galería Fausto Velázquez. Madrid y Sevilla, 1994. Págs. 5-8.

10. Río, Francisco del: "La tarea". En Ídolos, esculturas. Galería Fausto Velázquez. Sevilla, 1996. Págs. 3-4.

símbolo representa una identidad. Así plantea una dimensión estética atemporal y acorde con la modernidad y remite a monumentos anteriores como el de la Niña de la Puebla, en Puebla de Cazalla.

Los primeros dibujos de Juan Suárez están acompañados por otros¹¹ que amplían las posibilidades. Uno muestra un apunte del Pabellón de Sesostris I, segundo faraón de la XII dinastía, en Karnak, aunque lo relaciona con Amenofis I, segundo faraón de la dinastía XVIII. En la parte inferior de la misma hoja, llama la atención la adaptación del pabellón como mausoleo moderno (Fig. 3), pues ello implica que Suárez tiene en cuenta otras opciones y calcula los impedimentos espaciales para la ejecución del primer proyecto. Y así sucede. El lugar acordado con el Ayuntamiento de Sevilla, una parcela de tránsito en la calle San Teófilo del cementerio de San Fernando, en vez de la inicial frente al mausoleo de Paquirri y junto a los Caídos por España, señalada en otro dibujo de Suárez, no es acorde a sus características. La reforma y la definición de otro proyecto en un dibujo de la misma hoja que el pabellón de Sesostris I, en que éste queda cubierto por los arcos procedentes de la estructura inspirada en Colonna, determina la improcedencia del primer programa escultórico de GEA. Junto a este dibujo aparecen anotaciones de Juan Suárez relativas a la utilización de un catafalco morado; placas de mármol; una montera en el suelo; un estoque; un baldaquino o palio del que deja bocetos; vaciados de encinas y piedras de Aracena; y varales que representan a la Esperanza.

Los arquitectos Antonio Julio Herrero Elordi y Rafael Casado Martínez, firman el proyecto definitivo¹² junto a Juan Suárez, que figura con la misma categoría. Ahora parten de motivos definidos, los dibujos iniciales de Suárez, los dos diseños o ideas documentadas y de segura procedencia. Sobre la base casi tumultiforme y de planta rectangular de la estructura derivada del Pabellón de Sesostris I, proyectada en mármol y que alberga la entrada a la cripta, se levanta el alzado en bronce de la estructura vegetal tomada de Colonna, aunque sin cubierta y adaptada a la planta rectangular, esto es, sin la cabecera absidial que acogía a la estatua de Manolo González. La correcta adecuación a las necesidades espaciales llega con la supresión de los arcos, reducidos al arranque de los primeros juncos, que hacen las veces de varas o varales de la Esperanza, de la vida que nace. Esto, recogido en el proyecto definitivo (Fig. 4), equilibra el desarrollo longitudinal del mausoleo con una nueva y contenida proyección vertical, cuyo impacto visual es mínimo y el significado máximo.

GEA firma contrato¹³ y se compromete a realizar en un plazo de dieciocho meses dos relieves en bronce con “motivo tauromáquico” y “finca con toros”, de 1,92 x 0,92 metros, y una escultura alegórica en bronce de un niño, de 0,80 metros de altura, que sustituye a la ya inadecuada del matador de toros del primer proyecto. Ello obliga

11. Archivo de Miguel García Delgado. Sevilla. Carpeta del Mausoleo de Manolo González. Folios 4, 5 y 6.

12. Colegio de arquitectos. Sevilla. Número de registro 2532/90 nº1. Visado el día dos de julio de 1990.

13. Archivo de Socorro Sánchez-Dalp. Sevilla. Carpeta del Mausoleo de Manolo González. Se trata de un contrato privado firmado por la viuda de Manolo González y Miguel García Delgado el día treinta y uno de julio de 1990.

a la definición de un nuevo programa en que GEA también da soluciones formales a la representación de la Vida como fundamento del ser. La obligación contractual plantea dificultades que el escultor resuelve con criterios de unidad.

Si los primeros dibujos de Juan Suárez son un documento excepcional para demostrar el uso de la estampa aun en los talleres contemporáneos; y la reinterpretación del Pabellón de Sesostris I, por el mismo Suárez, prueba las posibilidades de las variantes formales recontextualizadas en el seno de la modernidad, situaciones de sobra conocidas en otros momentos históricos y artísticos; el contrato¹⁴ firmado por GEA para realizar la escultura del segundo proyecto muestra la relatividad de los documentos, pues el proceso creativo implica una serie de cambios que no se reflejan en la documentación. Por ejemplo, el tema de uno de los relieves, relativo a la lidia, es descartado y sustituido por otro que le permite reconstruir el planteamiento simbólico inicial con las nuevas unidades de volumen. Otra variante importante en el proceso de producción es la medida definitiva de la escultura infantil, contratada en 0,80 metros y modelada y fundida en 1,05. En sentido contrario, el contrato no alude a la montera, el estoque y el mantón de Manila de las anotaciones de Juan Suárez, elementos que, cambiando el mantón por un capote y añadiendo una partitura musical, componen la naturaleza muerta que cierra el alzado y sustituye al paramento de fondo tras los relieves.

La cronología del proceso¹⁵ es la siguiente: dibujos preparatorios para el relieve con la Vanitas que sustituye a la escena taurina, en 1990-92; dibujos del relieve de Manolo González en su finca, que es la versión definitiva del paisaje con toros, aunque prescinde de éstos, en 1992-93; dibujos del natural para la estatua infantil alegórica, en 1992-93; modelado de la estatua infantil, en 1993-94; modelado y fundición del relieve de Manolo González, en 1993-97; modelado y fundición de la naturaleza muerta, en 1997; instalación del mausoleo en el cementerio¹⁶, en 1997, a falta de la colocación de los dos relieves en los laterales de la estructura y de las varas en bronce en la parte superior (Fig. 5); modelado del relieve con la Vanitas, en 1993-99; modelado y fundición de una partitura musical, que se añade a la naturaleza muerta, en 1999; y fundición de la Vanitas, en 2000.

Es curioso que los arquitectos disponen el mausoleo de modo que presenta la parte trasera al espectador que gira desde la avenida principal. Éste debe invertir la posición para verlo de frente. La figura infantil, situada en el ángulo derecho de la plataforma, ante el acceso a la cripta e independiente de la estructura arquitectónica, adquiere protagonismo. Y no sólo por su presencia física, por el excelente desnudo tomado del natural de uno de los nietos del torero, Manolo, hijo de Socorro González, sino por su significado (Fig. 6). Aunque lo parece, no es un simple desnudo naturalista, siéndolo, trasciende tal condición y es un complejo símbolo que otorga significado a todo el programa escultórico. Es una iconografía inédita en que confluyen los polos

14. Según la ley 22/1987 de once de noviembre de Propiedad Intelectual. Cláusula 9.

15. Archivo de Miguel García Delgado. Sevilla. Carpeta de gastos. Capítulo de Manolo González. Folios 5-10.

16. Ayuntamiento de Sevilla. Cementerio de San Fernando. Expediente nº 13.800/97. Con fecha de diecisiete de diciembre de 1997.

en apariencia opuestos de la vida y de la muerte. Con la mano izquierda sostiene un estoque que apoya en el poliedro situado a sus pies, símbolo de la Vida, del origen de la vida y de la vida misma. El dedo índice de la mano derecha señala al cielo y su proyección confluye con la de la mirada alzada. Representa la vida y la muerte como planteamiento cíclico que no concluye en la particularidad física, por ello es, a la vez, un conductor de almas que se complace con los secretos del ser específico que desaparece como corporeidad pero permanece en tanto que entidad. Ello explica la enigmática sonrisa, que no corresponde a un niño pues posee la complejidad expresiva de los adultos. No hay desajustes formales y produce una extraña inquietud entre quienes admiran la perfección anatómica vista desde el dorso y, al girar, comprueban, atónitos, la inocencia perdida que se manifiesta en los recursos expresivos del rostro. GEA invierte los términos y, a la imagen vacía de significado de muchas apariencias mitológicas modernas¹⁷, opone el indubitable peso del contenido y de la carga de sentido que, tal sucede con Velázquez, se apropian de otras identidades para expresarse de modo oculto, soterrado en una doble lectura supeditada a los conceptos escultóricos propios.

Con esta escultura infantil, símbolo de la Vida y cómplice en el traslado de las almas a un nivel superior a que sólo accede el ser, GEA plantea al hombre y su vida entendida en el discurrir cotidiano como condición de paso. Ello motiva la reflexión sobre las necesidades interiores que constituyen la identidad de la persona, y, con ello, sobre el ser persona de Manolo González, que se realiza y se complace y se manifiesta como torero. El niño que simboliza la Vida y es cómplice en la conducción de almas, es, ad valorem, conductor de almas y cómplice en el origen de la vida que nunca acaba y en la que informa sobre el derecho natural del hombre, que es la Vida, y sobre el derecho circunstancial de la persona, que en Manolo González es ser torero.

Los primeros dibujos del relieve de la Vanitas, en 1992, constituyen otro documento de interés¹⁸ para aclarar el proceso creativo (Fig. 7), pues prueban la existencia de la segunda idea de Juan Suárez, previa al proyecto definitivo. Las figuras femeninas que forman la Vanitas quedan insertas en la luz de los arcos de medio punto de la estructura diseñada en sus primeros dibujos. Arcos que desaparecen en la definitiva reforma del proyecto para evitar la asociación de la composición con otro tipo de diseños de uso cotidiano. El bajorrelieve representa a la viuda de Manolo González concentrada en su dolor y enfrentada a las Parcas. En la parte inferior y centrando la composición, un equilibrado bodegón muestra los dulces típicos de las fiestas sevillanas, los pestiños y las torrijas. La llama de la vela que separa al grupo y a la viuda alude a la vida que reclaman y quieren cortar las Parcas y, en un segundo significado, al fuego que junto al agua del vaso que lleva una de ellas constituyen los dos elementos naturales que representan la condición femenina. Las cuatro mujeres están tomadas

17. Gadamer, Hans-Georg: *Mito y razón*. Barcelona, Paidós, 1997. Pág. 47 y sigs.

18. Archivo de Miguel García Delgado. Sevilla. Carpeta del Mausoleo de Manolo González. Folio 25 y boceto a tamaño natural. También un dibujo sobre tabla de su propiedad.

del natural. Son auténticos retratos. GEA las modela primero en bulto redondo, con sobrias simplificaciones en los volúmenes y acertados estudios expresivos, todos alusivos a la introspección personal ante la muerte. Ésta pone fin a la vida pero no al ser que permanece. El dolor es soledad, interioridad, recuerdo, revivir del ausente que es pese a no estar; nunca desgarró, olvido. El realismo se mantiene en el relieve (Fig. 8), resuelto con soltura pictoricista mas manteniendo valores volumétricos; sin embargo, se impone el valor simbólico del grupo, que asume la conclusión de la actividad física del difunto, y, en la distancia del aislamiento psíquico que lo separa de los espectadores, se complace de la inmortalidad del ser.

En el otro relieve representa a Manolo González sentado y fumando, con el torso desnudo y cubierto por una toalla, acompañado por su perro. La figura remite a las de los patricios romanos de la Antigüedad, según la reelaboración signica que fundamenta Julio Paleteiro y comparte con María Roldán. Los primeros dibujos¹⁹ muestran el paisaje con toros especificado en el contrato, aunque relegado al fondo de la figura que debe asumir la carga de sentido. Para potenciarla, GEA prescinde del paisaje y deja a Manolo González ante la soledad de un fondo neutro que comparte con su pastor alemán. Para compensar la composición en la relación volumen vacío, recurre a estudios por ordenador (Fig. 9). La intimidad del acto simboliza la vida física del torero. Que, realizada como tal, como torero, muestra ese ser, su ser, incluso en la inactividad. La vida y la muerte, la presencia y la ausencia, en los dos relieves, son consecuencias y consecuentes del ser y de la Vida representado en la escultura infantil. GEA retrata a Manolo González a partir de fotografías, en un amplio estudio que origina un busto a tamaño natural²⁰ (Fig. 10) y una edición a escala de ocho ejemplares. También dos grupos escultóricos en tamaño académico, en los que sólo varía la posición de la mano que sostiene el cigarro y la ubicación y la raza del perro (Fig. 11). El relieve es trasunto a tamaño natural de uno de ellos.

Juan Suárez complementa el significado de los relieves con unos versos de Jacobo Cortines, pendientes de colocar:

(Bajo la Vanitas)

“Oh tenso instante.

Oh delicado esfuerzo.

Oh sabia precisión tan deseada”.

(Bajo Manolo González)

“Oh feliz abandono de la lucha,
vencida ya la muerte en el reposo”.²¹

19. Archivo de Miguel García Delgado. Sevilla. Carpeta del Mausoleo de Manolo González. Folio 31.

20. Colección de Socorro Sánchez-Dalp.

21. Archivo de Miguel García Delgado. Sevilla. Carpeta del Mausoleo de Manolo González. Ficha sin numerar.

Finalmente, la naturaleza muerta de fondo está formada por las esculturas de bulto redondo de un capote, las zapatillas de torear, la funda vacía del estoque y la partitura de su pasodoble. La composición, equilibrada, reposada y a la vez plástica y mística, se debe a la feliz colaboración de Carmen Laffón y GEA en la disposición del capote. Alude al abandono de la actividad, a la falta de vida y al ser objeto del objeto²² que, pese a todo, no pierde su condición y remite al fundamento del ser de Manolo González. Ser que permanece en el recuerdo, fuera de los límites del tiempo, en el misterio del dodecaedro.

22. Heidegger, Martin: El origen de la obra de arte. Madrid, Alianza, 1988. Pág. 57.

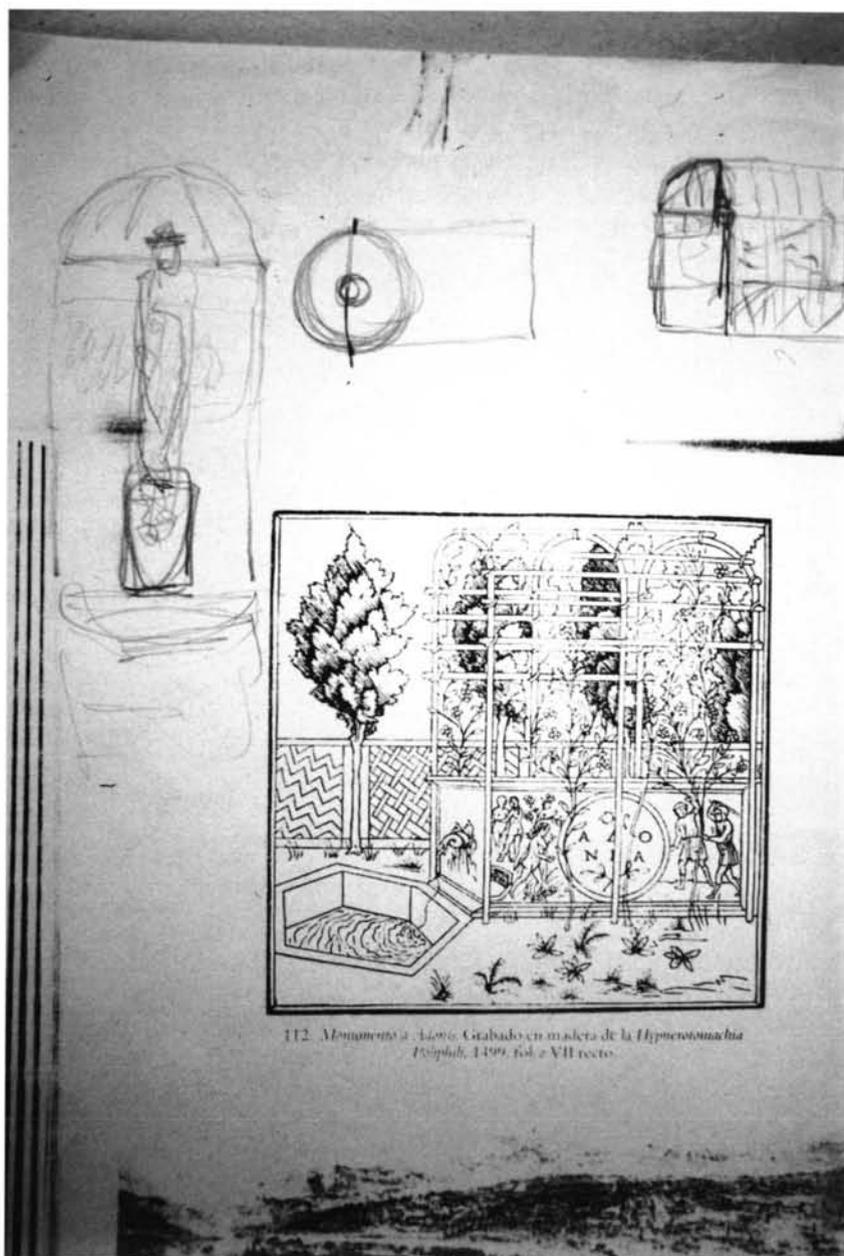


Figura 1. Mausoleo de Manolo González. Primer proyecto de Juan Suárez sobre una xilografía de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499).



Figura 2. Estatua de Manolo González. GEA (1990).



Figura 3. Mausoleo de Manolo González. Cementerio de Sevilla. Herrero Elora, Rafael Casado, Juan Suárez y GEA. Carmen Laffón colabora en la composición de la naturaleza muerta de fondo (1990-2000).



Figura 4. Mausoleo de Manolo González. Escultura infantil.
Modelo intermedio en yeso. GEA (1993-1994).



Figura 5. Mausoleo de Manolo González. Vanitas. Retrato de Socorro Sánchez Dalp. GEA. (1993-1999).

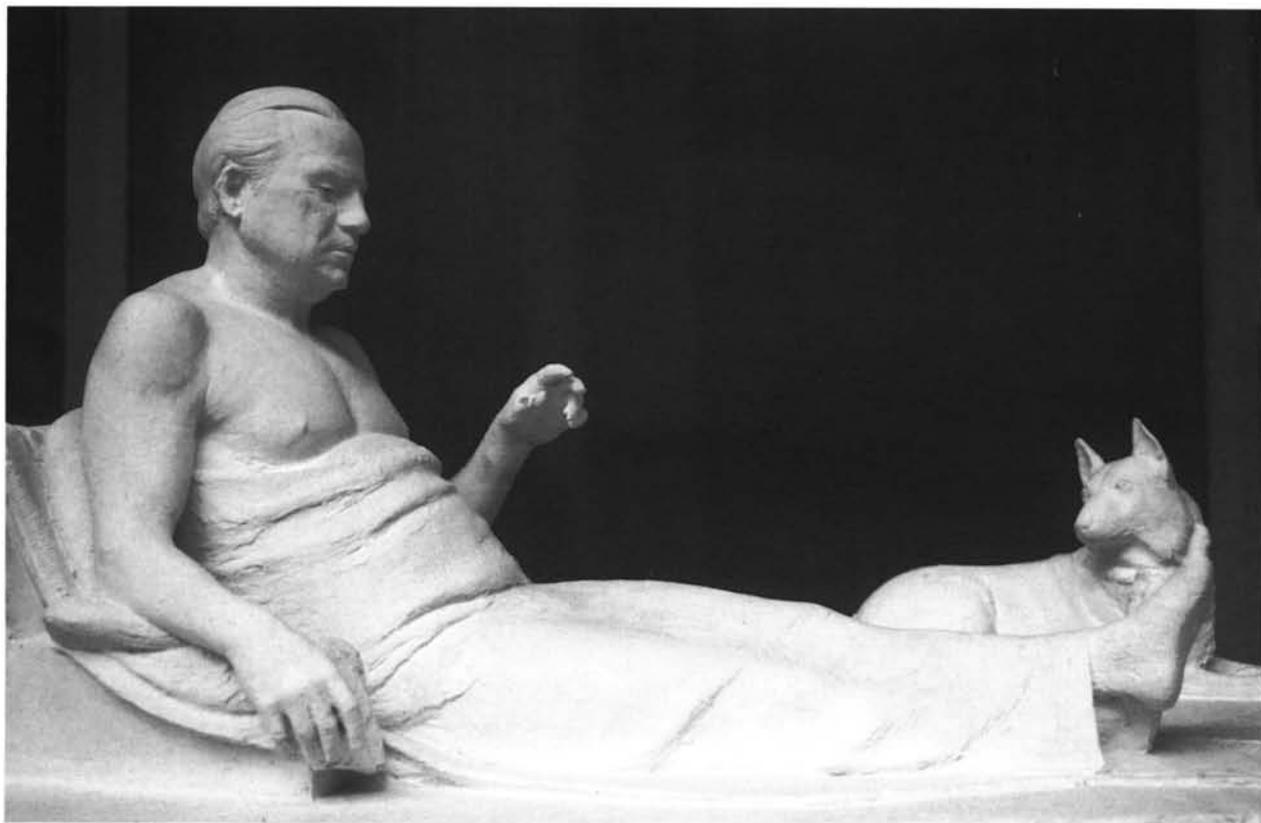


Figura 6. Relieve de Manolo González. GEA (1993-1997).