

**MIGUEL GARCÍA DELGADO (GEA), LA ESTATUA Y EL MONUMENTO ECUESTRE DE SU ALTEZA REAL DOÑA MARÍA DE LAS MERCEDES DE BORBÓN Y ORLEÁNS, CONDESA DE BARCELONA, EN EL PALACIO DE LA ZARZUELA, EN MADRID; Y LA REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA DE SEVILLA, EN 1999 A 2002 Y 2008.**

Andrés LUQUE TERUEL\*

**RESUMEN**

El artículo plantea el proceso creativo de la estatua ecuestre de la Condesa de Barcelona, obra de Miguel García Delgado, de la que proceden las réplicas en bronce del Palacio de la Zarzuela y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, en 1999 a 2002; y la fundición en bronce de la estatua ampliada para el monumento ante la sede de esta corporación, en 2008. El procedimiento en ésta, complejo, contó con la participación de un eficiente grupo de colaboradores, dirigidos por el propio escultor, entre ellos, Manuel Molero, Jesús Iglesias y Ana Gutiérrez Pizarraya.

**Palabras clave:** GEA, Escultura, Monumentos, Figuración, Postmodernidad, Patrimonio Real.

**ABSTRACT**

This article is about the creative process of the Condesa de Barcelona equestrian statue, by Miguel García Delgado, original for the Zarzuela Palace and the Royal Dockyard Mount of Sevilla bronze reproduction in 1999 to 2002; and the amplification bronze monumental statue derivative in the face of that corporation house, in 2008. This process is very complex and the sculptor guided and efficient group formed by Manuel Molero, Jesús Iglesias y Ana Gutiérrez Pizarraya.

**Keywords:** GEA, Sculpture, Monuments, Figurative Art, Post-Modernity, Royal Inheritance.

---

\* Universidad de Sevilla.

## I El encargo inicial, en otoño de 1999

Juan Maestre, pintor y asesor artístico de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, le propuso a Miguel García Delgado (GEA), en nombre de la entidad, la realización de una estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, en otoño del año 1999. Sería una estatua en bronce, de unos noventa o noventa y cinco centímetros de altura (GEA, 2007, Pág. 50).

El continuo contacto entre ambos artistas, fomentado por la proximidad de los estudios, el del escultor en la calle Cristo del Buen Fin; el del pintor, compartido con Concha Ybarra, en aquella época en la calle Santa Ana, facilitó las conversaciones y el acuerdo.

Éste fue ratificado por el Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Manuel Roca de Togores, Conde de Luna, que, una vez admitidos los bocetos previos y concretadas las características del original, encargó dos réplicas, una como presente para su Majestad el Rey; la otra para que presidiese uno de los salones de la sede corporativa de la propia institución.<sup>1</sup>

El presupuesto definitivo para la realización de esa escultura fue firmado el día siete de febrero de 2000.

El documento fijó como condiciones:<sup>2</sup>

*Dos originales singulares de noventa centímetros aproximadamente, sobre peana, también de bronce, de una altura de 9 cm. con inscripciones a estudiar, según elaboración de los bocetos presentados a esa entidad.*

Debajo, en una nota a pie de página quedó especificado lo siguiente:

*El importe estimativo de la fundición es de seiscientas mil pesetas, que se abonarán directamente al fundidor.*

El plazo aproximado estipulado fue de ocho meses desde la firma del proyecto. El importe de cada escultura fue fijado en dos millones y medio de pesetas, lo que hizo un total de cinco, eso sin contar el importe de la fundición que, según la cláusula fijada en el contrato, quedó fuera de las obligaciones contraídas entre el escultor y la corporación.

---

<sup>1</sup> Archivo Miguel García Delgado (AGEA). Contrato Privado de ejecución de obra. Carpeta de Contratos, 1999 y 2000.

<sup>2</sup> AGEA. Carpeta de presupuestos, 2000.

El abono fue estipulado en dos pagos, el primero por un importe del cuarenta por ciento del total, esto es, de dos millones de pesetas, a satisfacer a la firma del contrato; el segundo, por el importe restante, tres millones de pesetas, en fecha a convenir. GEA presentó la primera factura<sup>3</sup> el día nueve de marzo de 2000; y entregó las dos estatuas, en bronce, según lo convenido, en julio de 2002.

## **II El antecedente de *Acteón*, a principios de los años noventa del siglo pasado**

Los bocetos presentados por GEA a la Real Maestranza como modelos aproximados de la futura escultura, aludidos en la firma del contrato, fueron dibujos basados en la interpretación de una fotografía de la Condesa de Barcelona aportada por la entidad, en la que aparece montada sobre el caballo franco germano *Vive le roi*, en función de los conceptos y las cualidades volumétricas propias, desarrollados en una pequeña estatua ecuestre, titulada *Acteón*.

Esa escultura antecede a la serie de desnudos masculinos *Jóvenes de Ofiussa*, modelada a principios de los años noventa del siglo pasado.

GEA la definió así (GEA, 2007, Pág. 52):

*No, nunca había hecho nada de esto. Bueno, sólo una pieza hace muchísimo tiempo, era la escultura de un jinete salvaje en cuanto a aspecto, sin silla de montar y sin nada, con cierto sentido mitológico. El caballo es un animal que me interesa muchísimo, lo que pasa es que nunca he tenido la oportunidad de trabajarlo.*

El planteamiento muestra una acusada originalidad. Las dos figuras, el joven y el caballo, están encajadas de modo consecuente. Los estudios anatómicos están resueltos en función de las cualidades volumétricas, despojadas de elementos secundarios. La continuidad entre la anatomía del joven y la del animal es tan acusada como proporcionalmente distinta en función de la naturaleza de cada uno. Los dos desnudos, el asumido humano, y el natural de la bestia, se complementan y ofrecen el sentido primigenio al que el escultor aludió como *salvaje*. Más que salvaje habría que hablar de la pureza de los primeros tiempos, que él mismo interpretó como *sentido mitológico*.

La pretendida pureza inicial no afecta sólo al tema, sino, sobre todo, al modo de interpretarlo. Los impecables estudios anatómicos de GEA des-

---

<sup>3</sup> AGEA. Carpeta de facturas, 2000.

echaron los pormenores de las tendencias realistas sevillanas de la primera mitad del siglo XX, y mostraron un virtuosismo de otro orden, intelectual, no sólo visual, en el que la fuerza del volumen impone sus propiedades en las relaciones establecidas ente las partes y el todo. Ese organicismo esencial, debido a la aplicación de tales conceptos, rectores en la interpretación de los modelos naturales, siempre presentes, dio como resultado una belleza excepcional en la estilización de las formas.

El caballo asienta las cuatro patas y sólo la leve desviación de la cabeza aporta el movimiento necesario para la introducción de un movimiento sutil de la anatomía. El aparente estatismo de la composición se anima en la esfera intelectual con esa alteración. El jinete ajusta las piernas al lomo del caballo y deja caer todo el peso del cuerpo sobre su propio eje, de tal modo que aquéllas quedan colgando y éste contraído por la fuerza de la gravedad. El naturalismo y la relajación de las dos figuras, cada una en consonancia con su posición, sitúa al grupo en un nivel de dignidad, plástica y humana, superior.

La sobria interpretación de GEA, intemporal por el profundo humanismo postmoderno y los valores específicos escultóricos que la sustentan, supuso el punto de partida para los estudios iconográficos de la nueva composición.

### **III Las fotografías previas**

Las fotografías tuvieron una importancia fundamental en el proceso creativo de GEA.

Varias razones lo indujeron a ello. La primera fue la necesidad de retratar a una persona fallecida unos años antes, que, por lo tanto, no pudo posar para el escultor; otra, importante, fue la elección por la entidad promotora de una imagen de la homenajeadada en su plenitud vital, circunstancia por la que también hubiera sido necesario el apoyo de las fotografías; y, quizás en último lugar, aunque no por esto menos importante, el hecho concreto de la interpretación ecuestre, tema complejo que exigió, en sí mismo, amplios estudios, tantos anatómicos como en cuanto a las distintas disposiciones en tal tesitura.

GEA asumió la referencia inmediata de una fotografía, aportada por la Real Maestranza de Caballería. En ésta, la Condesa de Barcelona monta una conocida yegua de Álvaro Domecq y Díez, a quien está dedicada, en 1946. La yegua, llamada Espléndida, destacaba por su capacidad para la

lidia clásica. Lo hace a la grupa y vestida de corto, con amplia falda y chaquetilla femenina abrochada en la parte inferior, y sin sombrero de ala ancha. La yegua tiene asentada las cuatro patas, paralelas y firmes; no obstante, la firmeza de las riendas mantiene levantada la cabeza, y eso proporciona una sensación de tensión ajena al estatismo, pese a la quietud. El reposo de la Condesa de Barcelona es muy significativo, propio del dominio de los jinetes experimentados. El giro del torso hacia el lateral izquierdo de la yegua, en consonancia con la especialidad de la monta, cambia las perspectivas y amplía los puntos de vista.

De esta fotografía proceden los primeros dibujos de GEA, lineales y tendentes al establecimiento de las pautas compositivas básicas para el posterior planteamiento volumétrico. Su ascendencia en el proceso fue determinante; mas relativa en cuanto los promotores propusieron al escultor la representación del caballo franco germano de la propia Condesa de Barcelona. Eso condicionó la definición de las claves compositivas, pues lo obligó a replantear las relaciones volumétricas.

Para ello, le proporcionaron una segunda fotografía (Navarro, 13-1-2007, Pág. 17), en la que aparece ese caballo, *Vive le roi*. En ésta, la Condesa de Barcelona monta sobre una silla inglesa y viste sombrero de copa. Se puede decir que los promotores eligieron de cada fotografía lo que estimaron oportuno para una representación adecuada a los modos andaluces, completada con la opinión de la pintora Carmen Laffón que, consultada al respecto por miembros de la Real Maestranza, opinó sobre la conveniencia, descartada por GEA, de la inclusión de un sombrero de ala ancha que completase la iconografía pretendida.<sup>4</sup>

En consecuencia, la referencia iconográfica de la estatua fue doble, triple si contamos el añadido propuesto por Carmen Laffón. La primera fotografía y la opinión añadida de ésta, rigieron los estudios para la interpretación de la Condesa de Barcelona; la segunda fotografía la del caballo. Esto planteó un problema añadido, la integración de las dos figuras, derivadas de distintas fotografías, y del sombrero, elemento ajeno a ellas.

GEA lo resolvió con el estudio del natural de una modelo vestida de modo análogo a la Condesa de Barcelona en la primera fotografía y montada sobre un caballo similar a *Vive le roi*. Los caballeros maestrantes le proporcionaron la montura y una amazona adecuada en las dependencias del Club Pineda. Las observaciones de las dos figuras, los distintos comportamientos del animal y las actitudes apropiadas, le proporcionaron la información visual

---

<sup>4</sup> Este dato procede de una conversación con el escultor; es, por lo tanto, un testimonio directo de éste.

necesaria para el correcto desarrollo de los volúmenes en una composición coherente y homogénea. Esos estudios y la información complementaria fijada en tres fotografías de la nueva modelo desde diferentes ángulos le permitieron establecer las condiciones comunes que las dos fotografías anteriores no aportaban por separado.

Las fotografías aportaron las referencias iconográficas y los estudios del natural la información complementaria para los dibujos con los que GEA definió la composición definitiva y preparó las siguientes fases. La complejidad de tal integración de referencias concretas, incluido el sombrero de ala ancha, y los estudios del natural del grupo ecuestre, acorde con la majestad natural de la Condesa de Barcelona, potenciaron la proyección creativa del escultor, que trascendió los condicionantes con los criterios conceptuales de su arte.

#### **IV Los dibujos preparatorios de la primera estatua, en 2000**

GEA procesó la información anterior en una serie de dibujos, con los que logró la unidad armónica y la expresión de los conceptos plásticos propios, en el año 2000.

En los primeros había definido la línea estructural del grupo, que presentó como primer boceto de la posible composición, relacionada con *Acteón*. Las aportaciones de las fotografías comentadas y la necesidad de relacionar las distintas referencias con un mismo propósito compositivo y volumétrico condicionaron el sentido de los dibujos posteriores al encargo.

Las reflexiones en torno a esa problemática adquirieron un carácter prioritario, manifestado en los distintos estudios y ensayos y en el procedimiento con el que produjo la integración adecuada.

El mismo GEA manifestó (Lugo, 22-5-2008, Pág. 2):

*Siempre que recibo un encargo como éste hago una reflexión profunda sobre el personaje a representar. En este caso, estudié a fondo cómo fueron sus primeros años, su estancia en Sevilla en una situación privilegiada, su salida de España cuando llegó la II República y cómo tuvo que hacer frente a situaciones difíciles y mantener la responsabilidad que pesaba sobre ella. Ésas fueron las principales pautas.*

*En un principio he de reconocer que no me gustaba mucho que fuera de corto, porque se podía banalizar un poco su figura y no era lo que se pretendía. Al final lo que pensé fue hacerlo de manera más sobria para mantener la dignidad del personaje.*

*Claro, mi intención era que al ser una escultura ecuestre, el caballo no tuviera más protagonismo que la Condesa de Barcelona, por eso tiene los cuatro cascos en el suelo, al estilo de los jinetes de Verona.*

Fue un momento fundamental en el proceso.

GEA trabajó a la vez en varios sentidos: el retrato de la Condesa de Barcelona, elemento fundamental del grupo ecuestre; el encaje de las dos figuras, operación compleja en la que estuvo condicionado por la necesidad de integrar las dos referencias aportadas por los promotores; y el estudio anatómico pormenorizado de la anatomía del caballo.

El retrato de la Condesa de Barcelona lo resolvió con varios estudios modelados, en los que trató sobre la fisonomía y el carácter, como modelos previos al modelado del definitivo.

El encaje de las dos figuras fue más complejo. GEA trabajó con dos dibujos, el primero, aprobado como boceto en el contrato y, por lo tanto, de la serie previa; y otro de ésta, fundamentado en las líneas aportadas por las fotografías de la amazona que posó para él en el Club Pineda. La superposición de éste sobre aquél, facilitada por las transparencias de los papeles que usó como soportes, le proporcionó los puntos comunes y los conflictivos establecidos en la integración de ambos.

La solución no fue intuitiva, es decir, GEA no se limitó a la corrección de los puntos discordantes, sino estudió cómo hacerlo, por una parte con la ayuda de expertos en temas ecuestres y, por otra, con la aportación de la secuencia fotográfica de Eadweard Muybridge (Muybridge, 1887, Plate 16).

El propio GEA lo reconoció así (GEA, 2007, Págs. 52 y 53):

*Ha habido personas que me han aconsejado... Miguel Rojas me estuvo corrigiendo en temas como la montura, la forma de montar, haciendo hincapié en los detalles...*

*De todas estas indicaciones se eligen las que más interesan para lo que se quiere plasmar. El objeto tiene que funcionar a la vista, ya que la mirada tiene una lógica implacable, por lo que hay elementos que hay que cuidar, desde que la posición del caballo sea la adecuada, la anatomía del animal responda al sentido, la expresión y la presencia del caballo, que se note que está vivo, que exprese o que tenga capacidad de transmitir.*

*De todas formas, también he consultado libros como por ejemplo el del fotógrafo Muybridge, de finales del XIX que encontré en Nueva York, que fue el primero que comenzó a fotografiar el movimiento del caballo, y mi sorpresa*

*fue que había una amazona desnuda sobre el caballo, y eso me sirvió para comprender dónde estaba la columna vertebral de la persona, los muslos, la cadera; y la columna vertebral del caballo, porque hay veces que ves pero no comprendes y hay veces que ves no comprendes y sientes, pero es cuando realmente sientes cuando puedes transmitir. Todo esto tiene que venir en un golpe de vista para que todo sea natural, es decir, puedes tener miles de correcciones en los detalles, una espuela, una correa, etc, pero lo importante es todo el sentido primero, y sobre todo qué es lo que motiva tu visión del mundo del caballo, porque éste puede ser muy diferente entre personas que lo practiquen o no.*

Esa preocupación por la correcta interpretación de la anatomía humana sobre el caballo fue fundamental en todo el proceso. La superposición de los dibujos comentada produjo otro, el tercero y definitivo, en el que, primero, solucionó tal cuestión, y, con la ayuda gráfica de la amazona desnuda de Muybridge, resolvió la postura de la Condesa de Barcelona en función de la lógica anatómica; y, después, incorporó los detalles, relativos a los gestos, el tipo de montura y arreos, y distintos pormenores, según las observaciones de Miguel Rojas.

Hasta ese momento no se planteó la problemática sobre la condición ecuestre con traje corto, montura a la vaquera y sombrero (Baca Páez, 13-2-2007, Pág. 20).

*Todo ello imprimía al encargo ciertas dificultades por el carácter costumbrista que podría adoptar la obra, muy contrario a la propia definición del tema, al tratarse de una persona en la que habrían de destacarse otras características fundamentales relacionadas con su posición en tanto que madre del Rey...*

*El toque costumbrista que hubiera podido imprimirle el traje típico los soluciono simplificando los detalles: la chaquetilla se convierte en una especie de armadura y la falda se concibe en un paño grueso que evita la posibilidad de una maraña de pliegues.*

Para evitar que la representación del caballo se llevase todas las miradas, debido a la envergadura de la raza, lo representó con los cuatro cascos en el suelo, en una posición neutra.

*La posición elegida permite que el animal mantenga la cabeza relajada y que el único movimiento venga provocado por un ligero giro de la misma y una mirada lateral que se acompaña de una característica posición de las orejas, todo ello para representar un gesto de atención ante un supuesto espectador, al que también miraría la amazona.*



Esos dibujos y los estudios anatómicos de las distintas partes del caballo, que supusieron el tercer sentido simultáneo en esta fase preparatoria, están resueltos con una pulcritud formal tendente a la concreción de la estructura general del motivo representado. La relación establecida entre el sentido lineal de los contornos, muy definidos, y la relativa soltura, pese a las simplificaciones de los sombreados, de las masas musculares, les proporcionan una extraña belleza, perceptible como consecuencia de la eficacia del estudio.

## **V Los cuatro retratos modelados de la Condesa de la Condesa de Barcelona, en 2000 y 2001**

Una vez decidida la composición mediante ese complejo proceso de integración de la información aportada por las distintas fotografías y los estudios del natural, según la secuencia indicada, en la que asumió las indicaciones de Miguel Rojas y la información de las fotografías de Muybridge, GEA modeló una serie de retratos, en los que fijó, de modo progresivo, los rasgos físicos y expresivos de la Condesa de Barcelona.

Las fotografías suplieron de nuevo la ausencia física de la protagonista, fallecida unos años antes. La primera presentada por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla fue, de nuevo, determinante; sin embargo, el proceso de reconstrucción volumétrica, física y expresiva, le exigió un notable esfuerzo de interpretación. GEA siguió siempre las referencias aportadas por esa y otras fotografías y lo consiguió con sutilidad y, a la vez, la fuerza suficiente.

De uno de ellos sólo queda una pequeña porción del rostro, con la nariz y parte de un ojo y el inicio de la boca. El formato del fragmento lo asemeja al de una máscara. La simplificación de los volúmenes, muy acusada, sobria y precisa, muestra la estructura del eje facial desprovista de incidencias superficiales. El tono blanquecino de la arcilla aumenta la extraña sensación que produce el contraste establecido entre la realidad de un modelado moderno, actual, libre de complejos; y la evocación del estado fragmentario, que recuerda a los hallazgos de la Antigüedad.

En otro retrato, modelado en arcilla roja, la representó a tamaño natural y en plena madurez vital. El leve giro del cuello posibilita la movilidad de toda la anatomía facial. El modelado es minucioso en lo que respecta a la definición de los volúmenes esenciales y muy suelto en cuanto refiere a los detalles superficiales. GEA planteó las relaciones orgánicas e incluso los efectos subcutáneos que las velan, y no por ello renunció a las soluciones esenciales, con lo que equiparó el potencial de la representación con la pureza plástica de los conceptos propios. La actitud y la intensidad de la mirada femenina, ésta

en concordancia con la disposición anatómica facial, fundamental, compleja y tantas veces inadvertida mas imprescindible, completan el objetivo. GEA captó la personalidad de la Condesa de Barcelona a través de las fotografías y la ofreció en un brillante desarrollo tridimensional que trasciende el mero parecido físico.

En el tercero de los retratos, a escala, la representó con un sombrero de copa, como en la segunda fotografía, aunque rebajado, por lo que, añadiéndole un plano circular recortado, lo convirtió en un sombrero de ala ancha. La técnica mixta resultó muy eficaz, pues le permitió modelar la cara de la Condesa de Barcelona sin impedimentos de ningún tipo. El estudio anatómico está relacionado con el anterior y la expresión, igualmente intensa, refleja el carácter regio, que GEA denominó dignidad, entendida ésta como la proyección de la Institución que representaba en circunstancias muy difíciles sobre la identidad personal.

El cuarto y definitivo retrato fue el del original de la primera estatua ecuestre, modelada de modo consecutivo, en 2001 y 2002. Éste derivó de los anteriores y, en consecuencia, asumió los planteamientos, los estudios y las reflexiones físicas y plásticas.

## **VI La primera escultura y las réplicas del Palacio de la Zarzuela y la Maestranza, en 2002**

GEA terminó la escultura original, modelada en barro, y de tamaño académico, en 2002.

La Real Maestranza de Caballería de Sevilla entregó una de las réplicas en bronce a Su Majestad el Rey don Juan Carlos I en febrero de 2003, desde entonces en uno de los salones del Palacio de la Zarzuela (GEA, 2007, Pág. 50), en Madrid; y colocó la otra en el salón de plenos de la casa corporativa, en el Paseo de Colón número quince, en Sevilla.

La estatua, de noventa y un centímetros de altura (Baca Páez, 13-2-2007, Pág. 20), recuerda el aprecio de la madre del Rey por la ciudad de Sevilla y su afición por los toros (Campanario, 13-2-2007, Pág. 19). La montura inglesa (Lugo, 15-5-2008, Pág. 18), tomada de una de las fotografías y convenientemente adaptada en el proceso indicado, apenas tiene incidencia en ese sentido; sí la tiene en la reducción formal implícita, con la que GEA potenció la presencia del volumen del caballo.

Ésta, siendo importante, no es definitiva. El escultor antepuso el carácter regio de la Condesa de Barcelona a cualquier otro factor, y lo expresó me-

diante claves relacionadas con la corporación promotora y la ciudad que, en definitiva, le rinde homenaje.

Preguntado por ello, destacó lo siguiente (Carrasco, 14-5- 2008, Pág. 22):

*La sobriedad. Una vez me dijo Antonio López que intentase retratar a mi ciudad. No le entendía pero creo que en el monumento sí se refleja Sevilla. He intentado plasmar, además, la dignidad de doña María de Borbón, del personaje. Porque si hay algo que transmite la familia Real es precisamente eso, la dignidad...*

*Aunque la Condesa de Barcelona aparezca en traje corto de montar, siempre he buscado esa imagen de personalidad importante, digna siempre. Por eso, la cabeza del caballo aparece más agachada y se traza una línea horizontal, el cuerpo de doña María aparece libre y destaca sobre el caballo. Para ello hice muchos estudios y fotografías en el Club Pineda con modelos, hasta dar con la pose que quería representar. Al final, la figura de ella destaca y el caballo, aunque con la cabeza agachada, está alerta...*

El proceso fue complejo y GEA reconoció algún inconveniente (Lugo, 22-5-2008, Pág. 2):

*Únicamente no me gustaba que llevara sombrero. Con eso hubo cierta polémica. Yo decía, ninguna escultura lleva sombrero, porque no se le ve la cara con la sombra. Pero es algo menor en el conjunto total de la obra.*

El interés por el retrato fue tan prioritario como la unidad y la refinada estilización del conjunto. La veracidad conseguida fue tal que el propio Rey le preguntó a GEA lo siguiente (Carrasco, 14-5- 2008, Pág. 22):

*Me preguntó en un primer momento si había conocido a la Condesa de Barcelona. Luego, me cogió del brazo, me acercó hasta el jardín y me dijo: “¿qué te parece aquél sitio para ubicar esta escultura?” Me quedé muy sorprendido. Posteriormente, el recordado Juan Maestre me dijo en mi estudio que don Juan Carlos había comentado que “la señora que tengo en el jardín de mi casa es mi madre”. Creo que es lo mejor que ha podido decir de este trabajo.*

En sus declaraciones sobre la estatua monumental consecuente, GEA expuso algunas consideraciones sobre la composición y el movimiento de esta escultura previa (GEA, 2007, Pág. 54):

*En las figuras que realizo, mis personajes, aquellos que yo me invento y desarrollo llevan una dinámica, lo vital en ellos está siempre contenido, no hay gesticulaciones, huyo de ellas; entonces cuando incluyes a una persona,*

que se vuelve personaje al meterlo en tu obra, pues lo traduces y lo incluyes en tu propio mundo, en tu forma de ver aquello.

*En el primer planteamiento de esta escultura, como viene de otra más pequeña, yo quería que hubiese en ella una sensación de más tranquilidad. Ten en cuenta que a mí me dieron como referencia una escultura que tiene Mariano Benlliure de la Reina Victoria Eugenia vestida de húsar y pasando revista a las tropas. Éste no era el caso, porque la condesa no había ejercido como reina, digamos que su reinado estuvo potencialmente en el exilio por la República, por eso yo quería que hubiese un gran silencio, pero que no faltara dinamismo.*

*Entonces la relación era que la condesa de Barcelona mirara a alguien que se está presentando, hablando de una manera artística, es decir, con una gran definición de las circunstancias. Esto de las circunstancias atiende a elementos vitales o esenciales del ser, pero hay una circunstancia y es que se supone que hay alguien delante de ellos y la condesa de Barcelona está mirando a esa persona; y el caballo mira de la misma manera, está inquieto por esa presencia. Ésa era la parte más anímica, yo quería que el caballo no estorbara, no tuviera un protagonismo que no fuera el asentamiento y el portador de la condesa de Barcelona, por lo que ya teníamos la circunstancia y el portador. El caballo es un elemento histórico y de tradición en la escultura europea y su presencia debía estar en un segundo orden, sin embargo no quería que quedara de plomo pero sí que tuviese una potencialidad de movimiento, que pareciese que en cualquier momento se va a poner a andar, que los cascos los podía levantar en cualquier momento, porque aunque se está apoyando hay que pensar que al representar a una persona que está de pie tienes que tener en cuenta que hay una línea de gravedad, que hace que su propio peso esté ahí, y otra línea ascendente que es su vitalidad. Eso hace que en cualquier momento pueda levantar los pies del suelo, y si al ver esta escultura te da esa sensación es que se ha conseguido lo que queríamos.*

También sobre el caballo (GEA, 2007, Págs. 54 y 55):

*Vive le roy fue un caballo franco alemán de su propiedad al que solía montar y al que tenía un gran cariño. Claro, como este caballo ya no existe, estuve trabajando a través de fotografías y con un caballo de esta raza que me prestaron en Pineda.*

Y sobre la posición y el vestido de amazona (GEA, 2007, Pág. 54):

*Ella solía montar a la amazona, además, en cierto modo hay una época reflejada ahí. La elección del traje corto es porque cuando ella iba de cacería, le gustaba ir vestida así, como forma de reivindicar lo español.*

*Imagino también que al estar la escultura en Sevilla y en la Real Maestranza de Caballería hace que se decida ese tipo de traje y de montura, aunque al principio la forma de vestir se discutió muchísimo. Yo hubiese preferido que no llevara sombrero, pero se consideró esta forma, imagino que por ese deseo de ella de promocionar lo español, lo andaluz, el campo, y esos elementos tradicionales están ahí inherentes. Lo único que yo quería era que la chaquetilla y la falda fuesen lo más sobrias posibles para que esos elementos no distrajesen a los verdaderamente importantes. La chaquetilla aparece de una manera muy sobria y sintética, casi como una coraza, para que lo que prevaleciese fuera la presencia, la expresividad y la mirada de la condesa de Barcelona, que eran los elementos que más me importaban así como que la pasividad del caballo permitiese que ella resaltara más.*

El análisis formal del grupo ecuestre confirma las declaraciones del escultor. La iconografía, identificada en la interacción de las fotografías y los dibujos indicados, experimentó una variante final con la relación volumétrica final establecida entre el caballo y la Condesa de Barcelona, derivada de las fotografías de Muybridg. El retrato conservó una cierta autonomía, fundamentada en la definición de la personalidad de la dama, intacta, concentrada, solemne.

La sobriedad de la composición, la calidad del modelado y, como consecuencia de esto, la rotunda representación del carácter personal, la humanidad y el porte regio de la dama, determinaron la aprobación y admiración de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y, sobre todo, la satisfacción y los elogios de su Majestad el Rey, que, como quedó expuesto, contemplando la estatua en el Palacio de la Zarzuela, comentó (Navarro, 10-1-2007, Pág. 17):

*La señora del caballo es mi madre.*

GEA, satisfecho, pletórico; aunque con cierta timidez y, a la vez, orgulloso por ello, explicó el motivo de esa satisfacción (GEA, 2007, Pág. 54):

*Cuando le preguntaron a Su Majestad el Rey sobre la escultura pequeña dijo: La señora del caballo es mi madre. Con eso quería decir que había tenido la capacidad de transmitir lo que quería expresar y lo que me habían encargado.*

## **VII La condición humana y la condición real de la Condesa de Barcelona**

Los distintos retratos modelados por GEA, incluido el de la estatua ecuestre, mostraron varias intenciones complementarias, imprescindibles todas ellas para la representación de una persona fundamental por cuanto representó para la monarquía española en tiempos inciertos.

Como en cualquier retrato, los aspectos físicos tuvieron un acusado protagonismo. GEA planteó el modelo natural a través de los estudios fotográficos y superó la posible frialdad o distanciamiento derivado de éstos, o más que eso, de la ausencia del modelo, incentivando las cualidades personales, sujetas a las condiciones del carácter, medio mediante el que expresó la idea de majestad.

La expresión fue, pues, determinante, por una parte como elemento de la propia realidad, inherente al naturalismo planteado; por otra, como medio para la expresión de una dignidad superior, que trasciende a la persona, y representa a la Institución monárquica, en la época vital que corresponde a la representación de la Condesa de Barcelona aún en entredicho.

La condición humana, muy conseguida en la representación, tan veraz que motivó la emotiva identificación del Rey, sostiene a la condición real de la Condesa de Barcelona, que la trasciende y se eleva sobre tales caracteres y las sutiles combinaciones de conceptos y motivos plásticos.

GEA lo explicó así (GEA, 2007, Págs. 53 y 54):

Había un elemento además del privilegio, vi también la dignidad. Decía yo el otro día que la condesa de Barcelona era una persona que nació en un estatus de privilegio, pero a la vez, tuvo que sufrir el exilio, un futuro incierto y sin embargo, se mantuvo en su posición. Cuando el encargo es un jinete, mi primera idea es esa, la dignidad de una persona que se mantiene firme a sus principios hasta el final, por lo que me parecía que era lo que podía trascender en el tiempo. Imagina, una escultura puede mantenerse durante 5000, 1000 ó 2000 años y a esas personas que puedan contemplar ese objeto, les dará igual quién era la condesa de Barcelona, quiénes éramos nosotros o lo que pudiera pasar en este país en ese momento, pero la escultura tendrá la capacidad de poderles transmitir una cultura, un sentir y una forma de enfrentarse a la vida de una determinada manera.

La cercanía de la Condesa de Barcelona, su humanidad, directa, impactante, muy próxima, la representa a ella misma y la trasciende, en cuanto simboliza el carácter de la monarquía representada por su hijo.

## **VIII El encargo de la estatua monumental ubicada en el Paseo de Colón, en Sevilla, en 2008**

La admiración de Su Majestad el Rey don Juan Carlos I hacia la primera estatua ecuestre de la Condesa de Barcelona concebida y modelada por GEA, en 1999 a 2002; y la consiguiente satisfacción de la Real Maestranza

de Caballería de Sevilla como entidad promotora, originó el encargo de la estatua monumental levantada en el Paseo de Colón, en Sevilla, en 2008.

El monumento fue encargado por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y la Confederación de Empresarios de Andalucía (Carrasco, 13-5-2008, Pág. 20), con el objetivo de colaborar en la consolidación de los vínculos existentes entre la Corona y Andalucía, promoviendo actos de investigación, sociales, culturales y económicos (Campanario, 13-2-2007, Pág. 19).

La comisión de contratación estuvo presidida por Rafael Álvarez Colunga (Bulnes, 8-5-2007, Pág. 21), y el contrato correspondiente fue firmado, de una parte, por Santiago Herrero León, como Presidente de la Confederación de Empresarios de Andalucía, *hasta la constitución de la Fundación Doña María de las Mercedes*, con domicilio en la calle Arquímedes, sin número, de la Isla de la Cartuja, y Alfonso Guajardo-Fajardo, Teniente de Hermano Mayor y Presidente del Patronato de la Fundación de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, con domicilio en el Paseo de Colón número doce; y, de otra, por Miguel García Delgado, escultor, con estudio en la calle Cristo del Buen Fin número cinco<sup>5</sup>, el día veintisiete de julio de 2006.

Las exposiciones de ese contrato especificaron dónde sería erigido:

*I Que la Confederación de Empresarios de Andalucía y la Fundación de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla desean promover la construcción de un monumento a Su Alteza Real D<sup>a</sup> María de las Mercedes de Borbón y Orleans, Condesa de Barcelona, para ser ubicado en Sevilla, en el Paseo de Colón, número doce, concretamente en el parterre existente entre la puerta de entrada a la casa de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y el comienzo de la verja de la plaza de toros.*

*Se hace constar de forma expresa que la Confederación de Empresarios de Andalucía está promoviendo la constitución de la Fundación Doña María de las Mercedes, pudiendo esta nueva institución sustituir a la citada organización empresarial en aquellos derechos y obligaciones que le correspondan a ésta derivados del presente documento, una vez que se haya inscrito y, por tanto, tenga reconocida su personalidad jurídica la mencionada Fundación.*

El objetivo quedó claro en el mismo documento:

*La obra escultórica se realizará en bronce y estará basada directamente en la obra anterior, también realizada por el escultor Don Miguel García Del-*

---

<sup>5</sup> AGEA. Contrato Privado de ejecución de obra. Carpeta de contratos, 2006. También en los Archivos de la Confederación de Empresarios de Andalucía y Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

*gado, en la que aparece su Alteza Real D<sup>a</sup> María de las Mercedes de Borbón y Orleans montada a caballo, vestida de corto y tocada con sombrero de ala ancha, y que en la actualidad se encuentra en la sede de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, sita en la Avenida del Paseo de Colón s/n.*

*El monumento tendrá las siguientes dimensiones aproximadas, de acuerdo con las especificaciones establecidas por la Gerencia Municipal de Urbanismo del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla:*

*Altura del conjunto ecuestre: 3'40 metros, considerada desde los cascotes del caballo al sombrero de la figura.*

*Alzada del caballo 2'40 metros.*

*Longitud del caballo: 3'60 metros, considerada desde el hocico a la punta de la cola.*

E igualmente fijó las condiciones de la nueva obra, una versión ampliada de la anterior. El presupuesto para ese trabajo fue de trescientos mil euros.

GEA comentó en una entrevista cómo surgió todo (GEA, 2007, Pág. 50):

*El actual Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Alfonso Guajardo Fajardo, se puso en contacto conmigo y me invitó a que realizara el proyecto, ya después participaron la Confederación de Empresarios Andaluces (CEA) y el Ayuntamiento de Sevilla, que son las tres partes que forman el patronazgo de este proyecto.*

Dejó clara la iniciativa de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, compartida, tal consta en el contrato, por la Confederación de Empresarios de Andalucía; y aportó una información que no está recogida en éste, la participación del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla (Navarro, 10-1-2007, Pág. 17; Carrasco, 13-5-2008, Pág. 20).

El acuerdo definitivo para el pago de los trescientos veinticuatro mil euros a los que ascendió el costo, veinticuatro mil más de lo estipulado en el contrato, quedó así: El Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla pago cien mil; la Fundación Doña María de las Mercedes, otros cien mil y el mármol de Macael del pedestal; y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, ciento veinticuatro mil (Lugo, 15-5-2008, Pág. 18).

GEA también aludió a la naturaleza del nuevo encargo (GEA, 2007, Págs. 50 a 52):

*La única cuestión era el precedente de la escultura pequeña, y que S. M. el Rey había reconocido en ella al personaje que realicé: su madre, la con-*



*desa de Barcelona, eso para mí fue una alegría y un honor. Cuando uno se plantea que eso se va a traducir a un proyecto de grandes dimensiones, es una gran responsabilidad; poner a la “orquesta” en funcionamiento, es lo que ves con cierto temor, pero la verdad es que me he encontrado con un equipo espléndido y ha funcionado todo muy bien.*

*El riesgo principal era que no había tiempo para realizar grandes rectificaciones, ya que se acordó realizar la escultura en diez meses, entonces, cualquier fallo importante iba a ser muy difícil corregirlo; pero para mí el orgullo de verdad es cuando ves que una escultura que tú has proyectado y estudiado muy bien, al pasarla a esta escala tan enorme, sigue funcionando, y eso es muy importante. Por lo tanto, al estar bien estudiado, las dificultades han sido si no nulas, sí bastante menos de las que se podían esperar.*

Con esta declaración, explicó la relación entre las dos esculturas y remitió al trabajo en equipo necesario para la ejecución de la estatua monumental en un margen de tiempo limitado.

### **IX Trabajo en equipo y proceso de realización de la estatua monumental, en 2008**

GEA montó un taller provisional en Valenciana de la Concepción (Navarro, 10-1-2007, Pág. 17), próximo a la fundición de Francisco Ruiz Salas “Marcelo”. Allí contó con la eficaz intervención de una serie de colaboradores, que trabajaron durante casi siete meses bajo su dirección (Baca Páez, 13-2-2007, Pág. 20).

Él mismo explicó el proceso e hizo público el nombre de esos artistas auxiliares (GEA, 2007, Pág. 50):

*Se ha sacado de puntos a escala de la escultura pequeña por un sistema de ampliación, y la organización del gran almacén de hierro ha sido llevado por Manolo Molero, y después comenzamos a trabajar mi colaborador Jesús Iglesias y yo.*

*Esta es la configuración de la obra, y a partir de aquí comienza el proceso de fundición, un proceso largo y complicado de donde se sacarán los moldes de silicona. Hay partes de la obra como son: el bocado, las bridas, la vara de membrillo, que hace las veces de fusta, el estribo y la espuela que las están haciendo orfebres como Juan Pascual y Margara Cortés. Se había pensado poner una polaina, pero no luciría como debiera así que decidimos no hacerla.*

*Lleva unos 2000 kilogramos de barro y unos mil kilogramos de bronce, sin contar la peana que aporta la CEA que se realizará en mármol de Macael, y que le dará un toque de urbanismo.*

*Hemos estado cuatro personas trabajando durante un mes y medio: Manolo Molero, Jesús Iglesias, Ana, que se ha encargado de la realización del correaje, y yo. Ya te digo, que por la premura del tiempo ha habido que dividir el trabajo por partes, pero eso sí, todos siguiendo un mismo guión, esa "partitura" que era la primera escultura y luego la interpretación de la misma ha venido por los diferentes miembros del equipo.*

La principal dificultad, reconocida por GEA, fue el escaso tiempo disponible para la configuración de la estructura y el modelado de una estatua de esa envergadura, motivo por el que contó con el equipo formado por Manuel Molero<sup>6</sup>, Jesús Iglesias y Ana Gutiérrez Pizarra; además de con la colaboración externa de los orfebres Juan Pascual y Margara Cortés.

Manuel Molero fue el responsable de la estructura metálica que soportó el peso de los más de dos mil kilos de arcilla necesarios para el modelado. Mediante cajones de ampliación por sacado de puntos, montó primero una estructura a escala del modelo intermedio en yeso de la primera estatua; y, una vez modelados los estudios oportunos, repitió la operación, con lo que determinó los puntos necesarios para la ampliación definitiva (Luque, 2009).

La estructura tenía dos ejes bien definidos, uno vertical y central que asumía el empuje vertical de la masa de arcilla; el otro horizontal y en forma de cruz, necesario para la proyección volumétrica del grupo. Esos ejes estaban formados por dos grandes vigas de acero. El resto de la estructura lo configuró mediante asociaciones de varillas metálicas que, una vez reforzadas por la intersección de otras a modo de tirantes, aportaron cuadrículas idóneas para el modelado de pequeñas unidades. La tela metálica superpuesta le proporcionó la continuidad necesaria en superficie para la cohesión del barro y el correcto modelado.

La intervención de Manuel Molero propició el soporte adecuado y una superficie aproximada a la definitiva. Bajo la supervisión de GEA, modificó las relaciones entre los volúmenes de la Condesa de Barcelona y el caballo, y desechó la escala establecida en la primera escultura como consecuencia de la asunción de la fotografía de Eadweard Muybridge, en beneficio de nuevos estudios del natural.

---

<sup>6</sup> AGEA. Contrato privado de colaboración con Manuel Molero y Jesús Iglesias. Carpeta de contratos, 2008.

Jesús Iglesias aplicó todo el barro sobre la estructura y fue el responsable del modelado de la mayor parte del caballo. Su interpretación asumió la composición y las características anatómicas de la primera estatua de GEA, y la modificación proporcional de la estructura de Manuel Molero. Los nuevos estudios que efectuó del natural facilitaron tal integración.

GEA modeló el retrato de la Condesa de Barcelona y fue responsable del acabado final de toda la estatua. Años antes, realizó el primer grupo sin colaboración alguna, y en esta ocasión dirigió la ampliación e interpretación de aquél, con una participación determinante al frente de un equipo cualificado.

Ana Gutiérrez Pizarra, alumna aventajada de éste, modeló los correajes con tal precisión que comparten un nivel visual comparable al de los arcos de los orfebres, Juan Pascual y Margara Cortés (Carrasco, 17-5-2008, Pág. 22), éstos superpuestos como piezas reales.

La impecable fundición de *Marcelo* completó el proceso, dirigido y supervisado por GEA hasta el mínimo detalle.

## **X La estatua ecuestre y la simplificación de las formas al servicio de un orden colosal**

La estatua monumental mide tres metros y cuarenta centímetros de altura desde los cascos hasta el sombrero; y tiene una longitud de dos metros con cuarenta centímetros desde el hocico hasta la punta del rabo. Su peso se aproxima a una tonelada, y está colocada sobre un pedestal geométrico de mármol de Macael, de dos metros con veinte centímetros de altura, por lo que alcanza un total de cinco metros con sesenta y cinco centímetros desde el suelo (Navarro, 10-1-2007, Pág. 17).

Está firmada en la zona izquierda de la cincha, en la que aparecen los nombres de Miguel García Delgado y sus colaboradores: Jesús Iglesias Montero y Manuel Molero; y el del fundidor, Francisco Ruiz Salas "Marcelo". También en el casco de la pata trasera izquierda, esta vez con las iniciales simbólicas del escultor GEA. Los que no aparecen son los nombres de Ana Gutiérrez Pizarra, ni Juan Pascual y Margara Cortés, autores de elementos superpuestos, ya modelados, ya de orfebrería.

GEA habló sobre las medidas y su preocupación por las proporciones en relación con la colocación (Carrasco, 14-5- 2008, Pág. 22):

*Lo que es la escultura en sí está terminada desde el pasado día dos de agosto. Luego, en octubre, perfilé algunos aspectos, como las riendas del*

*caballo. Pero todo el conjunto lleva tiempo concluido. Estos días lo que se está procediendo es a la urbanización del terreno y la colocación final del pedestal...*

*La escultura mide un total de 3'40 metros, a los que hay que añadir los 2'20 del pedestal, por lo que estamos ante un conjunto de 5'60 metros. Sin embargo, las proporciones son buenas. Era algo que me preocupaba mucho, pero al tratarse de un espacio abierto, el exterior absorbe el monumento y su tamaño no se hace excesivo, sino acorde con el entorno.*

Esa intención de adaptarla al entorno fue la que motivó la corrección de las proporciones y un leve cambio en la posición de la cabeza del caballo respecto de la primera. GEA lo explicó así (Navarro, 10-1-2007, Pág. 17):

*Para destacar el rostro y la persona de doña María de las Mercedes se ha bajado la altura de la cabeza del caballo, buscándose una curva con el cuerpo del animal que realzara su figura. He buscado, ante todo, la sobriedad y huir del costumbrismo que podría desprenderse de una representación como amazona.*

La composición, reposada, serena, reproduce la actitud de la primera estatua de tamaño académico. El caballo asentado sobre las cuatro patas, vertical y firme, es idéntico. El leve giro de la cabeza de éste, hacia el imaginario toque de atención al que también responde la mirada de la Condesa de Barcelona, multiplica los puntos de vista con sutilidad casi imperceptible. Lo único que varía es la proporción de las dos figuras, modificada por GEA con la colaboración de Manuel Molero y Jesús Iglesias para la correcta lectura de los volúmenes en la escala monumental.

El naturalismo de la representación es muy intenso. Tanto que asume el protagonismo sobre las claves intelectivas presentes desde sus primeras obras. Fernando Martín advirtió, dieciséis años antes, la naturaleza de éstas, y precisó la filiación naturalista de GEA, su derivación conceptual y la inmediata síntesis de ambos principios (Martín, 1992, Págs. XCII y XCIII). Esa tendencia hacia la idealización del modelo en función de los conceptos creativos propios, identificados también por José Ramón Dánvila (Dánvila, 1994, Págs. 5 a 8), revirtió, progresivamente, en un proceso de depuración del humanismo reconocible desde el inicio de su producción, tal dedujo Francisco del Río (Río, 1996, Págs. 3 y 4). Ese humanismo es el que en esta ocasión se manifiesta con tanta intensidad.

La simplificación de las superficies y el protagonismo de los volúmenes esenciales fue común a pequeñas obras de carácter popular, como la titulada *Mari Hispánica*, en 1987; la amplia serie de desnudos masculinos, fecha-

dos entre 1987 y 1997; y la producción monumental iniciada con la *Estatua de la Niña de la Puebla*, en la Puebla de Cazalla, a inicios de la década de los noventa.

El simbolismo implícito en la representación de la *dignidad* real, muy personal y exclusivo de esta obra, es consecuencia de la introspección simbólica que GEA asumió con distintos fundamentos en otras anteriores. En cierto modo, asumió la interiorización del *Retrato del Excmo. Duque de Alba*, en el Palacio de las Dueñas, en Sevilla, en 1992, y el *Retrato de Manuel Rodríguez Buzón*, en Osuna, en 1992-1993; que había manifestado en plenitud en los retratos de los relieves y la enigmática estatua infantil del *Mausoleo de Manolo González* (Luque, 2002, Págs. 443 a 456), en el Cementerio de San Fernando, en Sevilla, en 1990 a 2000; y trascendió con la superación de los límites en la exaltación de la vida que supuso la realidad física de los *Retratos de Alberto y Ascensión Jiménez Becerril*, en el Ayuntamiento de Sevilla, en 2006.

La coherencia del discurso plástico está muy acentuada en toda la obra de GEA. La evolución de su personalidad artística siguió las pautas antes advertidas y su estilo condensó el natural, las claves intelectivas y las raíces humanistas del arte, con un progresivo desarrollo del virtuosismo técnico, que siempre supeditó a tales principios y nunca como propósito en sí.

Las simplificaciones esenciales y el establecimiento de las cualidades táctiles mediante la consistencia física de los volúmenes, y no por las soluciones pictóricas o los elementos añadidos sobre las superficies, alcanzaron la plenitud en las últimas obras citadas y, en consecuencia, en la *Estatua ecuestre de la Condesa de Barcelona*. Ésta supera en tamaño a otra obra suya de considerables proporciones, la *Estatua de San Pedro Regalado*, en Valladolid, de principios del nuevo siglo; y confirma el progresivo aumento de la escala y los volúmenes en su producción, sin que esto afectase a la definición conceptual de su obra, sino todo lo contrario, la proyectó a una dimensión superior en la que los contrastes entre las definiciones formales y los fundamentos intelectivos son más acusados.

## **XI Emplazamiento ante la Real Maestranza de Caballería de Sevilla**

El emplazamiento del monumento, decidido por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, quedó fijado en el primer párrafo del contrato antes comentado.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> AGEA. Contrato Privado de ejecución de obra. Carpeta de contratos, 2006.

GEA lo comentó y aportó otro dato, relativo a una posibilidad alternativa (GEA, 2007, Pág. 55):

*Se ha escogido este sitio para la ubicación de la escultura y personalmente me ha parecido bien. En principio se pensó colocarla en la Glorieta de Doña María de las Mercedes. Pero luego se decidió colocarla en la Real Maestranza, por la relación afectiva que tenía la condesa de Barcelona con esta Institución.*

Las dudas pudieron estar motivadas por la oposición inicial de la Consejería de Cultura al sitio elegido. Bernardo Bueno, Director General de Bienes Culturales, comunicó la disconformidad debida a la saturación de monumentos en el sector y la consiguiente paralización del proyecto (Bulnes, 8-5-2007, Pág. 21), el día ocho de mayo de 2007.

La polémica retrasó el inicio de los trabajos. Bernardo Bueno pidió al Ayuntamiento la creación de una Comisión de Ordenación del Espacio Público, y se negó a aprobar proyectos hasta que la Institución se hiciese responsable de un *asunto que no está reglado, no se ajusta a criterios estéticos objetivos y llega a la Comisión Provincial de Patrimonio sin filtrar* (Bulnes, 8-5-2007, Pág. 21).

Esto dio lugar a una serie de debates en los medios públicos sobre el patrimonio monumental y, en concreto, sobre la saturación del espacio público; el control de la calidad artística de las distintas iniciativas; y la conservación de los numerosos monumentos conmemorativos (Fernández, 21-1-2008, Pág. 6).

La Real Maestranza siguió los causes legales y consiguió que la Comisión de Patrimonio de la Delegación Provincial de Cultura aprobase la ubicación<sup>8</sup> el día 16 de abril de 2008.

La propia corporación dirigió la reurbanización del parterre existente delante de la casa corporativa, respetando el apeadero de la misma (Antolín, 20-4-2008, Pág. 12). Las obras empezaron sólo unos días antes de la inauguración del monumento, a principios del mes de mayo de 2008, y las efectuó la empresa Sando (Carrasco, 13-5-2008, Pág. 20).

GEA opinó así sobre ello (Navarro, 10-1-2007, Pág. 17):

*La acera es allí lo suficientemente grande, ya que tiene once metros de largo, para colocar la obra. El efecto mayor lo dará la perspectiva que se tiene desde la Torre del Oro...*

---

<sup>8</sup> Actas de la Comisión Provincial de Cultura, dieciséis de abril de 2008.

La vista elegida, perpendicular a la casa, a la calle y al río, no fue casual. GEA lo estudió de modo minucioso (Carrasco, 17-5-2008, Pág. 22):

*Se han estudiado todas las proporciones de manera exhaustiva –señaló el escultor-, pero ahora que veo todo el conjunto, queda armónico con el espacio. Ni éste se “come” al monumento ni el monumento al espacio.*

Buscó y consiguió la integración de la figura con el entorno (Lugo, 22-5-2008, Pág. 2):

*Al principio estuve dándole vueltas a la cabeza al problema de las proporciones. No lo tenía claro porque pensaba que podía ser demasiado grande. Conforme pasaba el tiempo comprendí que las medidas estaban muy pensadas. En lo que sí insistí mucho fue en que estuviera en perpendicular con el edificio para que no se perdiera con la fachada.*

*Una de las cosas que más impresionan es el pedestal, en el que insistí mucho, para que mantuviera las medidas actuales.*

Para ello tuvo en cuenta el espacio, los volúmenes circundantes y las vistas desde los distintos enclaves y, según éstas, la incidencia en un contexto histórico de índole universal (Lugo, 22-5-2008, Pág. 2):

*El otro día pasé por el puente de Triana y me puse a mirar la Giralda, la Torre del Oro, la Catedral, la Maestranza y entonces vi la estatua y me emocioné mucho.*

## **XII Inauguración del Monumento por su Majestad el Rey Don Juan Carlos I**

La estatua fue colocada en su pedestal el día dieciséis de mayo de 2008. Era viernes y permaneció embalada seis días, hasta su inauguración el jueves veintidós de mayo, festividad del Corpus Christi.

El periodista Fernando Carrasco, testigo de la delicada operación, lo narró así (Carrasco, 17-5-2008, Pág. 22):

*La talla llegó a la Casa de la Real Maestranza al filo de las diez de la mañana. Allí esperaba el Teniente de Hermano Mayor maestrante, Alfonso Guajardo-Fajardo y Alarcón, que siguió con sumo interés todas las maniobras que hubo que hacer para dejar colocado el bronce en el impresionante pedestal de mármol de Macael. A las siete de la mañana comenzaban los preparativos en la nave de la fundición de Francisco Ruiz Salas –Marcelo para los amigos– en Valencina de la Concepción. Miguel García Delgado, autor de la obra,*

*ultimaba los detalles del traslado en el camión. Pasadas las dos de la tarde quedaba ubicada.*

El Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Alfonso Guajardo-Fajardo, confirmó la asistencia de Su Majestad el Rey don Juan Carlos I (Lugo, 15-5-2008, Pág. 18), e invitó de modo expreso a todos los sevillanos a rendir un homenaje público a la Condesa de Barcelona (Carrasco, 13-5-2008, Pág. 20).

El Rey inició los actos de inauguración presidiendo una Junta de Gobierno de la Real Maestranza de Caballería, como Hermano Mayor, a mediodía. A las seis de la tarde inauguró el monumento; y media hora después presidió la corrida de toros celebrada en la Real Maestranza en homenaje a doña María de las Mercedes (Carrasco, 30-4-2008, Pág. 76).

El cartel anunciaba, en un principio, la lidia de seis toros de Gerardo Ortega, para los espadas Curro Díaz, Salvador Vega y Oliva Soto. Una vez fijada la fecha de inauguración del monumento, y decidido el homenaje público a la Condesa de Barcelona, el cartel fue ampliado con la inclusión del rejoneador Diego Ventura, ante un toro de Fermín Bohórquez. La corrida resultó interesante y Oliva Soto tomó la alternativa en una tarde con indudable resonancia social.

GEA, emocionado por la importancia del acontecimiento, declaró (Lugo, 22-5-2008, Pág. 2):

*Es un honor que lo inaugure el Rey. Es como si fuera mi boda porque sabes que es algo muy especial. Un día como hoy sólo se vive una vez en la vida.*

El Rey don Juan Carlos I, estuvo acompañado en todo momento por la Infanta doña Elena de Borbón (Yáñez, 23-5-2008, Págs. 16 y 17).

La comitiva de bienvenida estuvo organizada en dos grupos, uno en representación de la ciudad, formado por el Alcalde, Alfredo Sánchez Monteseirín; el Delegado del Gobierno en Andalucía, Juan José López Garzón; el Vicepresidente Primero de la Junta de Andalucía, Gaspar Zarrías; el Cardenal Arzobispo de Sevilla, Carlos Amigo Vallejo; y el Presidente de la Confederación de Empresarios de Andalucía, Santiago Herrero. El otro, de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, presidido por Su Alteza Real don Carlos de Borbón-Dos Sicilias y de Borbón, Infante de España; Su Alteza Real doña Ana de Orleáns, Princesa de Francia; Alfonso Guajardo-Fajardo, Teniente de Hermano Mayor de la corporación, y su señora Concepción Halcón Álvarez (Yáñez, 23-5-2008, Págs. 16 y 17).



A continuación, los invitados de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Correal, 23-5-2008, Págs. 2 y 3; N. Jiménez, 23-5-2008, Pág. 11; Torres, 23-5-2008, Pág. 5; Lidia Jiménez, 23-5-2008, Pág. 8; Lugo, 23-5-2008, Pág. 20; Ocaña, 23-5-2008, Pág. 4): Rafael Atienza y Medina, Marqués de Salvatierra y Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Ronda; José María Álvarez de Toledo y Gómez Trenor, Conde de la Ventosa y Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Valencia; José María de Arias y Sancristóbal, Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Zaragoza; Enrique Falcó y Carrión, Duque de Elda y Decano del Consejo de la Grandeza de España; Rocío Morenés de León; Duque de Abrantes; Duquesa de Alba; y Coronel Barrós Vales, Jefe de Seguridad de la Casa de Su Majestad; Gaspar Zarrías, Vicepresidente de la Junta de Andalucía, en representación del Presidente Manuel Chávez; Rosa Mar Prieto, Delegada de Fiestas Mayores del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla; Juan Ignacio Zoido, en representación del Partido Popular; Juan José López Garzón, en representación del Gobierno central; Virgilio Sañudo Alonso de Celis, Teniente General de la Fuerza Terrestre; José Joaquín Gallardo, Decano del Colegio de Abogados; Ángel Díaz del Río, Decano del Colegio de Arquitectos; Antonio Galadí, Presidente de la Patronal; José León, Presidente del Real Betis, equipo de fútbol del que era aficionada la Condesa de Barcelona; Curro Romero, su torero; y Antonio Burgos, escritor que le dedicó diversos textos.

El homenaje fue un éxito por la presencia masiva del pueblo de Sevilla, que manifestó su apoyo incondicional con vítores al Rey y a la memoria de su madre (Yáñez, 23-5-2008, Págs. 16 y 17). La estatua de GEA, que la reproduce e interpreta con una calidad excepcional, dejará constancia de ese vínculo.

## **Bibliografía**

- Dánvila, José Ramón: “Testimonio de un humanista”; en Miguel García Delgado, Relieves. Madrid, y Sevilla, Galería Raquel Ponce y Galería Fausto Velázquez, 1994.
- García Delgado, Miguel: “Homenaje en bronce a la Condesa de Barcelona en Sevilla”; en Galope, La cultura del caballo, Nº 32, Sevilla, 2007.
- Luque Teruel, Andrés: “Miguel García Delgado (GEA). La escultura del Mausoleo de Manolo González. Documentación del proceso creativo”; en Laboratorio de Arte, Sevilla, 2002.
- Luque Teruel, Andrés: “Proceso de ampliación y fundición de la estatua ecuestre de la Condesa de Barcelona de Miguel García Delgado (GEA)”; en Cuadernos de Restauración, Sevilla, Colegio Oficial de Licenciados y Doctores en Bellas Artes de Andalucía, 2009.
- Martín Martín, Fernando: “Notas sobre la creación Contemporánea en Sevilla”; en Pintores de Sevilla, 1952-1992, Sevilla, Comisaría para la ciudad de Sevilla en 1992 y Monte de Piedad, 1992.
- Muybridge, Eadweard: Animals in motion; New York, 1887. New York, Dover Publications, 1957.
- Río, Francisco del: “La tarea”; en Ídolos, Esculturas. Sevilla, Galería Fausto Velázquez, 1996.

## **Notas en prensa**

- Baca Páez, Amparo: “Cuenta atrás para el monumento a doña María”; Sevilla, ABC, 13-02-2007.
- Bulnes, Amalia: “Cultura para los monumentos de Juan Pablo II y la madre del Rey”; en El Correo de Andalucía, 8 de mayo de 2007.
- Campanario, I: “Bronce para la madre del Rey”; en El Correo de Andalucía, 13 de febrero de 2007.
- Carrasco, Fernando: “El Rey inaugurará el monumento a la Condesa de Barcelona el 22 de mayo por la tarde”; en ABC, Sevilla, 30 de abril de 2008.
- Carrasco, Fernando: “El monumento a la Condesa de Barcelona quedará instalado el viernes”; en ABC, Sevilla, 13 de mayo de 2008.
- Carrasco, Fernando: “Miguel García Delgado, Escultor”. En ABC, Sevilla, 14 de mayo de 2008.

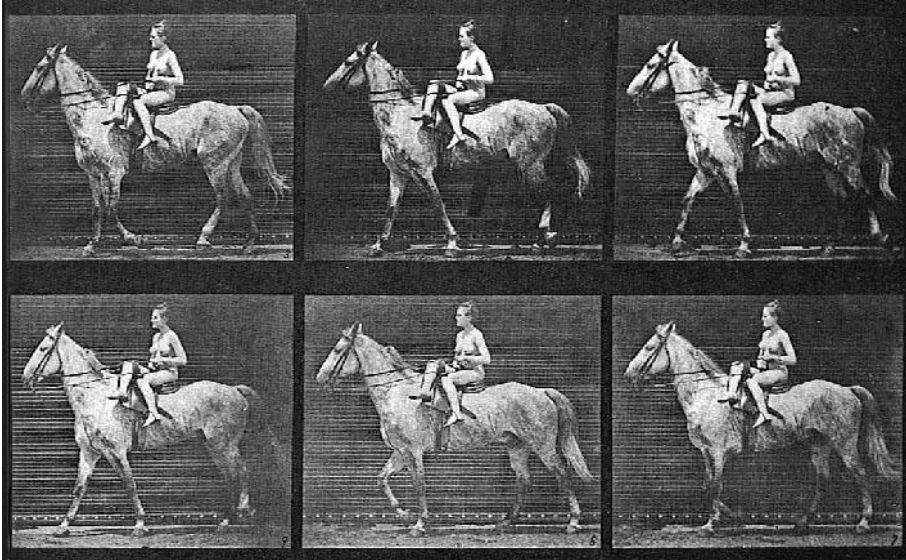
- Carrasco, Fernando: “La Condesa de Barcelona vuelve a la Maestranza”; ABC, Sevilla, 17 de mayo de 2008.
- Correal, Francisco: “Doña María volvió a la Maestranza”; en Diario de Sevilla, 23 de mayo de 2008.
- Fernández, M. J: “Las estatuas que tenemos y no vemos”; en El Correo de Andalucía, Sevilla, 21 de enero de 2008.
- Jiménez, Lidia: “El Rey inaugura un monumento a su madre en la Maestranza”; en El País, Andalucía, 23 de mayo de 2008.
- Jiménez, N: “Cálido tributo a la madre del Rey”; en El Correo de Andalucía, Sevilla, 23 de mayo de 2008.
- Lugo, Pepe: “El Rey inaugurará la estatua que rendirá homenaje a su madre”; La Razón, Sevilla, 15 de mayo de 2008.
- Lugo, Pepe: “Miguel García Delgado. Autor de la estatua de Doña María de las Mercedes de Borbón”; en La Razón, Sevilla, 22 de mayo de 2008.
- Lugo, Pepe: “Bronce de honor para una gran dama”; en La Razón, Sevilla, 23 de mayo de 2008.
- Navarro Amuedo, Antonio: “La duquesa vuelve a la Maestranza”; en Vivir en Sevilla, Diario de Sevilla, 13-01-07.
- Navarro Antolín, Carlos: “El Rey inaugurará en mayo el monumento en honor de su madre”; en Diario de Sevilla, 20 de abril de 2008.
- Ocaña, R: “El Rey y la infanta Elena inauguran el monumento a María de las Mercedes”; en ADN, Sevilla, 23 de mayo de 2008.
- Torres, Sebastián: “La madre del Rey, inmortal en Sevilla”; en El Mundo, 23 de mayo de 2008.
- Yáñez, A. Estrella: “El Rey recibió el cariño de Sevilla hacia Doña María de las Mercedes de Borbón”; ABC, Sevilla, 23 de mayo de 2008.



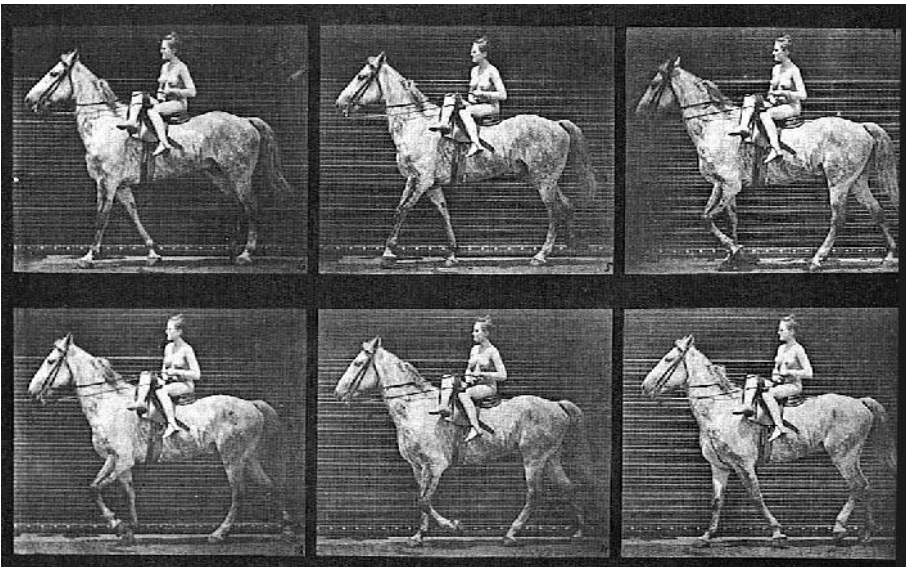
Lám. 1. Miguel García Delgado (GEA), Acteón, a principios de los años noventa. El caballo es el antecedente iconográfico directo de la primera Estatua de ecuestre de la Condesa de Barcelona.



Lám. 2. Fotografía de Doña María de las Mercedes montando la yegua Espléndida. Propiedad del rejoneador don Álvaro Domecq y Díez, a quien está dedicada. Fue el modelo aportado por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla para la primera Estatua ecuestre de la Condesa de Barcelona.



Lám. 3. Secuencias fotográficas de Eadweard Muybridge, Nueva York, 1887.





Lám. 4. GEA, Retrato de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, 2000-2002.



Lám. 5. GEA, primera Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, 1999-2002. Palacio de la Zarzuela, Madrid; y Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

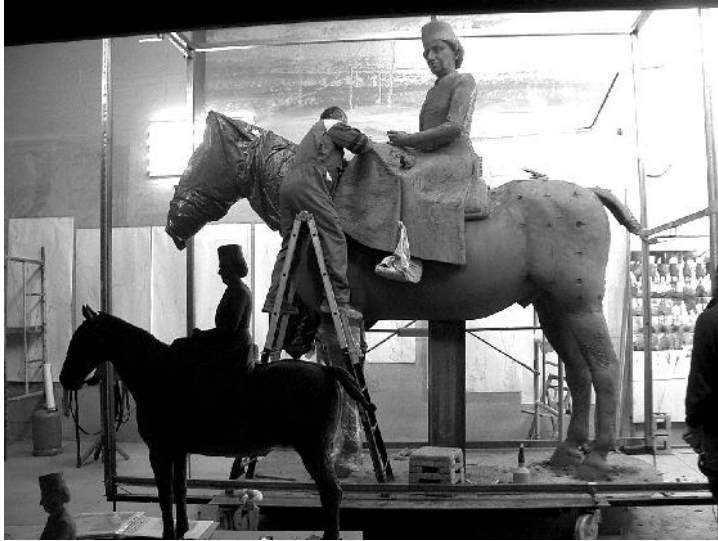
Lám. 6. GEA, detalle del modelo intermedio de la primera Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, 1999-2002. Colección del escultor.



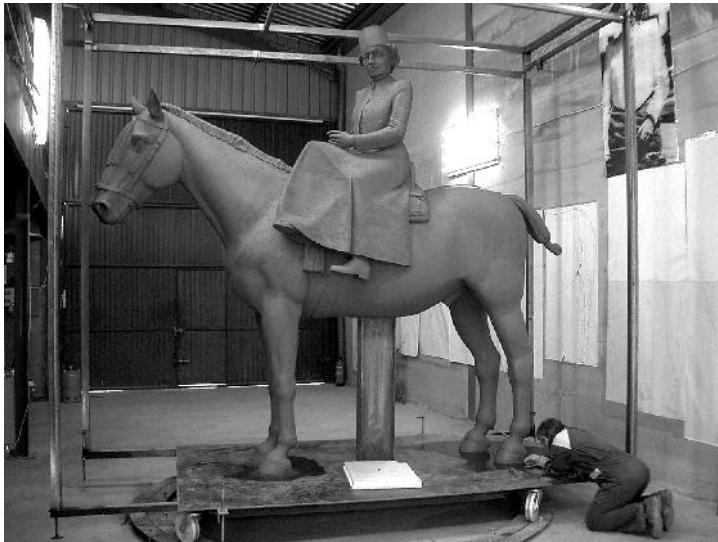




Lám. 7. GEA, primer plano de la cabeza del caballo de la primera Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, 1999-2002. Modelo intermedio, Colección del escultor.



Lám. 8. GEA, originales de la primera y la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, en 1999 a 2002 y 2008, respectivamente.



Lám. 9. GEA firmando con sus iniciales en el casco de la pata trasera izquierda del original de la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, en 2008.



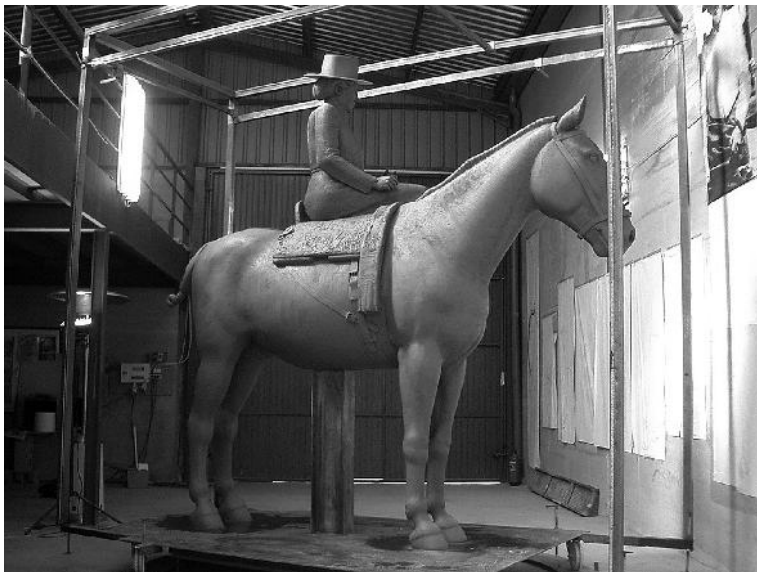
Lám. 10. GEA, original de la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, en 2008.



Lám. 11. GEA, original de la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, en 2008.



Lám. 12. GEA, original de la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, en 2008.



Lám. 13. GEA, original de la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans, Condesa de Barcelona, en 2008.



Lám. 14. GEA, original de la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans, Condesa de Barcelona, en 2008.



Lám. 15. GEA, original de la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, en 2008.



Lám. 16. GEA delante de la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, aún en el taller provisional de Valencia de la Concepción, en 2008.





Lám. 17. GEA, detalle de la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans, Condesa de Barcelona, fundida en bronce, en 2008.



Láms. 18. Su Majestad el Rey don Juan Carlos I, la Infanta doña Elena de Borbón y las autoridades de la ciudad de Sevilla en la inauguración del monumento de GEA con la segunda Estatua ecuestre de Su Alteza Real doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, Condesa de Barcelona, el día veintidós de mayo de 2008.