

LA TORRE DE LA CATEDRAL DE MURCIA. REPRESENTACIONES EN PINTURA Y FOTOGRAFÍA

THE TOWER OF THE CATHEDRAL OF MURCIA. REPRESENTATIONS IN PAINTING AND PHOTOGRAPHY

Enrique Mena García
Universidad Católica San Antonio de Murcia
Orcid.org/0000-0003-0213-6705
email: emena2@ucam.edu

RESUMEN

La torre de la catedral de Murcia, considerada la arquitectura más icónica de la Región de Murcia tras varios siglos de construcción, se presenta como motivo de investigación, no por su valor patrimonial de sobra conocido y por el que se ha escrito, sino por su protagonismo en las artes a partir del último tercio del siglo XIX hasta la actualidad. Se trata de posicionar la torre, una de las primeras manifestaciones del renacimiento en suelo español, en el lugar que le corresponde desde sus reinterpretaciones estéticas en las artes, legado vivo y simbólico que establece un vínculo con generaciones de artistas, que mantienen un idilio constante y totalmente presente, por el que analizamos cómo se ha convertido en el elemento más representado pictóricamente en la ciudad de Murcia.

Palabras clave: Torre/Murcia/Pintura/Postal/Patrimonio.

ABSTRACT

The tower of the Cathedral of Murcia, considered the most iconic architecture in the Region of Murcia after several centuries of construction, is presented as a reason for investigation, not because of its well-known heritage value and for which it has been written, but because of its role in the arts from the last third of the 19th century to the present. It is about positioning the tower, one of the first manifestations of the Renaissance on Spanish soil, in its rightful place from its aesthetic reinterpretations in the arts, a living and symbolic legacy that establishes a link with generations of artists, who maintain a constant idyll. and totally present, for which we analyze how it has become the most pictorially represented element in the city of Murcia.

Key Words: Tower/Murcia/Paint/Postcard/Heritage.

1. INTRODUCCIÓN

Antes de ahondar en la torre de la catedral de Murcia como elemento arquitectónico principal y piedra angular del artículo, debemos de manifestar su dependencia con dicha catedral y su unión desde su interior a través de la girola y la antesacristía, es decir, unida por uno de sus lados, puesto que por los otros tres se encuentra exenta y con un aire independiente que recuerda a los “campanile” italianos.

Junto a la torre, la fachada principal de la catedral ofrece otra referencia reconocida en su exterior, gracias al frontispicio de su lado occidental, que actúa como reclamo monumental y foco de atracción, siendo tanto su torre e imafrente los dos elementos que destacan artísticamente. El nombre completo de la catedral es el de Santa María, gracias a la misa que se realizaba a la Virgen cuando se conquistaba un territorio por el rey de Aragón Jaime I, apodado “el Conquistador”. Según Delgado (2012: 106), el nombre es impuesto por Alfonso X por diferenciarlo de Santa María la Real de Gracia, que se ubicaba desde 1243, en lo que fue el alcázar Nasir o Mayor, para culto de la tropa castellana (restos que pueden apreciarse en la vecina iglesia de San Juan de Dios).

La catedral es levantada sobre los cimientos de la antigua mezquita mayor musulmana por Muhammad I, cuya edificación comienza a partir de 1394, con un recorrido arquitectónico que transcurre por varios siglos y estilos, desde el gótico, renacentista, barroco y neoclásico (Estrella, 2007: 63). Su primera piedra fue puesta el 22 de enero de dicho año, siendo Obispo Fernando de Pedrosa (De los Reyes, 2017: 41). Por consiguiente, si tuviéramos que citar un solo monumento religioso en la Región de Murcia, sin duda sería esta sede de la Diócesis de Cartagena, creada en 1250 tras la conquista del Reino de Taifa en 1243 (Museos y monumentos de la Región de Murcia, 2010: 134).

Con estos datos previos, nuestro motivo de interés se centra en la obra pictórica en torno a la torre, pasando por el papel de la postal, incluso podríamos hacerlo extensible a la fotografía, que dejaremos para otra ocasión, cuyos fotógrafos, seguro no pueden evitar el mismo enamoramiento artístico hacia el conjunto de la catedral que sus antepasados. Existen fotógrafos murcianos que plasman esta atracción como el desaparecido Tito Bernal, Carlos Moisés, Juan Ballester, Saturnino Espín, Paco Salinas, Ana Bernal, Pablo Almansa, incluso algunos con fотомontajes como Ángel Fernández Saura.

La torre es conocida popularmente como “la panocha”, al asemejarse a una espiga de maíz (Delgado, 2012: 122), representada artísticamente en innumerables ocasiones, por lo que resulta inabarcable de inventariar, en parte, porque persiste su reinterpretación estética que no cesa y conecta en especial con los artistas murcianos.

Se pretende desde este análisis descubrir el magnetismo de esta simbólica torre de 95 metros de altura debido a su veleta, considerada la edificación más retratada en la región. Un legado activo por el que miles de aficionados prosiguen captando su figura, la cual persiste inamovible, y cuyas interpretaciones ofrecen una diversa identidad artística.

Como objetivo, se ofrece un primer apartado contextual de sus vicisitudes y estilos artísticos que saltan en el tiempo, hasta alcanzar nuestro punto clave al analizar las interpretaciones artísticas como un fenómeno singular en la ciudad. Se demuestra que lo bello no tiene fecha de caducidad, ni límites, y cada generación aporta su visión y tendencia estética.

2. VICISITUDES EN UN CONTEXTO ÚNICO

Tenemos pruebas de la existencia de población en Murcia desde época romana, cuyo origen del topónimo es latino y podría hacer referencia a un santuario consagrado a Venus Myrtea o bien a la villa de un tal Murtius o Murtiae” (Jiménez y Navarro, 2001: 87), pero, sobre todo, es islámica, repleta de calles laberínticas y angostas que la llevó a ser medina “Madinat Mursiya”, en época de Abd al-Rahman II en el primer cuarto del siglo IX, y diluida lentamente con la conquista cristiana y las consecuentes transformaciones feudales desde 1266 (Jiménez y Navarro, 2001: 118).

El principal eje vial de la Murcia islámica es el que cruzaba la ciudad de este a oeste, enlazando la puerta de Orihuela, en el extremo oriental, con la de Vidrieros, en el occidental;

con un ramal hacia el noroeste, en dirección a las Puertas de Castilla (...) Cruzaba el corazón de la medina, pasando por las actuales calles Mariano Vergara, San Antonio, Frenería y San Pedro (Jiménez y Navarro, 2001: 87). Asegura Hernández (2016: 41), que con el tiempo no todo el mundo podía instalarse en las proximidades de la catedral, como El Arenal (actual Glorieta), la Calle Frenería y calle Madre de Dios, que fueron las zonas más pobladas por los nobles, a las que se suman la plaza de los Apóstoles, plaza Fontes, Trapería, González Adalid y Marín Baldo.

Afirma Nicolás (2003: 93) que cuando se alcanza la primera década del siglo XX se gesta “un movimiento de renovación urbana global que culmina con los planes generales de ordenación urbana de César Cort y, sobre todo, el de Gaspar Blein, que cambiarán para siempre la fisonomía islámica del trazado urbano de Murcia”, aumentando el tráfico rodado, y la apertura de la Gran Vía Alfonso X, posteriormente Francisco Salzillo, en el último Plan entre 1942 y 1949, donde para muchos supuso modernizar y liberar de su pasado a la ciudad, pero, para otros fue una apertura urbana traumática, por la desaparición de los Baños Árabes en 1952 (Nicolás, 2003: 106 y 107). De todas formas, aun con la Gran Vía, para García Abellán (1973: 34), el centro a modo de neurona reina son las “Cuatro Esquinas”, cruce entre las calles peatonales Trapería y Platería. Sabemos que en Trapería se asentaron genoveses y vendedores de telas, conocida anteriormente como Pellejeros por la venta de pieles de animales, abierta en tiempos de Jaime I para conectar la catedral con el mercado que se celebraba en la plaza de Santo Domingo (antes llamada del Mercado), donde se situaba también la puerta del Mercado y la muralla de la medina (Hernández, 2016: 41).

En el entorno urbano de la catedral, sus calles adyacentes o contiguas formaron parte de su evolución, como las calles adosadas a la mezquita como la plaza de los Apóstoles, repleta de casas en el medievo, y la calle Salzillo que la limitaba. La calle Fuensanta se llamaba Horno de la Siete Revueltas por el obrador que existía y los giros de sus esquinas. El dueño del horno, más tarde, colocó una imagen de la patrona de la ciudad dentro de una hornacina, sobre la puerta de entrada del comercio, y la calle adoptó el nombre actual (Botías, 2011: 266). La estrecha calle Cubos, a escasos metros de la catedral, recibe su nombre por los cubos de piedra que los canteros dejaban en ella, zona que se conocía como Puerta del Pozo, debido al manantial que surtía de agua a la catedral (Botías, 2010). En este nivel urbano, afirma Pedro Soler (2007: 10), sobre la belleza visual de la torre, que “no se quiebra con la presencia de la cultura urbanística que la rodea, sembrada de tejados y farolas (...) El templo adquiere otras dimensiones y otra forma de reflejar su contorno”.

De las diversas riadas sufridas que han llegado a cubrir la base de la catedral, la de Santa Teresa en la madrugada del 14 al 15 de octubre de 1879, que relatan Luján y García (2006), es de las más catastróficas, junto con la de San Calixto el 13 de octubre de 1651, que dejaron un panorama desolador de destrozos y fallecidos. La sufrida en el siglo XIX ofrece más documentación, como la visita real, ya que “la catástrofe fue tan notable que el propio rey Alfonso XII visitó la provincia, acompañado de todo el séquito civil” (Luján y García, 2006: 76). Estas riadas llegaron a una altura considerable en la catedral, que pueden apreciarse en grabados como los que se conservan en el Archivo General de la Región de Murcia, inundaciones recogidas por ejemplo en el grabado de *Les inondations en Espagne. Murcie. La Place de la Cathédrales pendant l inondation* el 01 de noviembre de 1879, aparecido en el semanario “L’Illustration: Journal Universelle” de París.

Hasta tal punto fueron determinantes las riadas en la catedral, que en 1733 una riada del Segura daña los cimientos de la fachada principal por lo que se hace necesario derribar la anterior portada renacentista realizada por Jerónimo Quijano, conocido como “El Montañés” y construir una nueva portada, llevada a cabo por el ingeniero Sebastián Feringán, que hace la cimentación, y el arquitecto valenciano Jaime Bort entre 1736 y 1754 el frontispicio que consagra a Bort con su espectacular ejemplo del barroco.

Si la torre hablara podría relatar cientos de anécdotas. Desde ella se han lanzado panfletos a modo de octavillas para darse a conocer los miembros del Grupo artístico Puente Nuevo fundado en 1960 con Mariano Ballester, Ceferino Moreno y César Arias. En la base de la torre se abre la conocida plaza de la Cruz, donde existe una cruz que señala donde estaba el altar de la primitiva iglesia, también denominada de las Cadenas (que rodean dicha cruz), y oficialmente llamada plaza Germán Hernández Amores (en alusión al pintor romántico

murciano). Asegura García Abellán (1973: 302), que en la plaza de la Cruz hay que alzar la cabeza, plaza que es, toda ella, catedral. En ella se han llevado a cabo muestras de pintores murcianos como José María Párraga junto a otros como Pedro Pardo, Garza, Espayardó y Garres, porque durante casi tres décadas entre 1960 a 1980 hubo un revulsivo artístico frente al anquilosamiento cultural franquista, como la fundación en un piso de dicha plaza de la Galería de Arte Zero de Juan Bautista Sanz en 1970 (Martínez, 2020). Estos artistas fueron pioneros en la ciudad al exponer entre sus plazas, puentes o jardines al aire libre.

En otro orden artístico, la torre está unida a la literatura y poesía como la novela 1969 del escritor murciano Jerónimo Tristante, la novelista y poetisa sevillana Amalia Domingo Soler, con *A la campana de la Catedral de Murcia* en 1875¹, o la más reciente de Felipe Julián titulada *El ladrón piadoso*. El poeta del 27 Jorge Guillén cuando estuvo por Murcia, escribió unos versos a raíz de subir a la torre, en su poema *Décima*, publicado en Verso y Prosa en 1977 (nº 50 aniversario), incluso Miguel Hernández se sumó a su hipnotismo, con el título *A la Muy Morena y Muy Hermosa ciudad de Murcia* (Poemas sueltos, 1936):

*Con tus vaivenes, torre, de campana,
galeota amarrada a una cadena,
se broncea tu viento o agitaba.*

3. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA TORRE



Figura 1. Proyecto para finalizar la torre de la catedral de murcia anónimo de 1765. Dibujo sobre papel agarbanzado verjurado; pincel, pluma, tinta china, tinta parda y aguadas grisáceas y pardas; 930 x 341mm. Fuente: biblioteca digital hispánica: <http://bdh.Bne.Es/bnearch/de-talle/1795816>.

Aunque, la dimensión teórica está sobradamente tratada no podemos dejarla de lado, puesto que hay que situar el “modelo” de nuestros pintores. Así, trataremos una recopilación para su mejor entendimiento. Desgraciadamente, respecto al Archivo de la Catedral de Murcia no se conservan ni planos, imágenes, grabados o tan siquiera un simple croquis de la catedral o de la torre. En cambio, en el Archivo General de la Región de Murcia podemos encontrar planos y fotografías de ambas. La imagen más antigua de la catedral es un dibujo de 1765 de autor anónimo que se encuentra en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, a la que puede acceder cualquier usuario a través de la Web de la Biblioteca Digital Hispánica (Fig.1). En nuestras fuentes bibliográficas hemos contado con el apoyo fundamental del trabajo de los profesores Vera Botí (1993) y Torres Fontes (1994) sobre la torre de la catedral.

Cuando fue mezquita la catedral, Murcia era la capital de la cora de Todmir, perteneciente a Al-Ándalus, fundada en época de Abd-al-Rhman II el 24 de abril del 825 (García, 2003: 15), la cual se consagra al culto cristiano en 1266, año en que definitivamente Jaime I conquista la taifa murciana, coincidiendo con la firma de Alfonso X el 11 de diciembre en Sevilla por el que establece los límites de la Diócesis, que abarcaba la actual Región de Murcia, gran parte de las provincias de Albacete, Alicante y una zona de Jaén (Belda y Hernández, 2006: 22 y 23).

Sobre la torre propiamente dicha y su pasado, se entiende que la primera tuvo que ser el alminar o minarete de la mezquita, hasta que Jaime I, en contra de los pactos mantenidos con los árabes, la transformó en catedral, ubicada cerca de la claustro y la puerta de las Cadenas (De los Reyes, 2018: 139).

También se sabe que, antes de comenzar la construcción que hoy conocemos, existía una antigua torre medieval alzada próxima a la capilla del Obispo que pervivió hasta el inicio de la nueva, situada encima de esta capilla que a finales del siglo XIII se

¹ Aparecido en Domingo Soler, A. (1903). *Ramos de Violetas Colección de poesías y artículos espiritistas*. Barcelona: Carbonell y Esteva S. C.

le concedió a la viuda de Jacobo de las Leyes (1285), bajo la advocación de San Simón y Judas (Vera, 1994: 217). De esta torre se conserva la campana más antigua llamada La Mora de 1383, también conocida como de los conjuros, regalo del rey Juan I, y que podemos encontrar en el museo de la catedral. También tuvo un “medio reloj” un reloj del que se encargaba el relojero oficial Mohammad Chelví (De los Reyes, 2018: 152).

Esta antigua torre levantada como parte de la transformación de la mezquita primitiva se debe al Obispo Pedro Peñaranda, al frente de la reconvertida mezquita desde 1337 a 1352, y, según recoge Roldán (1973: 17), su derribo parece fue encargado al italiano Francesco Fiorentino, al que se deben las labores de cimentación de la nueva torre, durante los años 1519 a 1521.

Comprobamos que entre 1512 y 1514 se hubo de derribar la torre antigua, y el libro de fábrica incluye partidas importantes para el cimientado del campanario desde 1519 (Calvo, López, J. et al., 2005: 81). Ejemplo adelantado de la arquitectura renacentista en suelo español, exceptuando los palacios de Santa Cruz en Valladolid y el Ducal de Cogolludo.

Francesco, llegó desde Granada para sustituir la vieja torre gótica (menos de la mitad de alta que la actual) y comenzar con la cimentación y traza de la nueva torre. Le continuará Jacopo Fiorentino, llamado el Indaco y apellidado realmente en italiano Jacopo Lazzaro Torni, discípulo de Domenico Ghirlandaio, Pinturicchio, y colaborador y amigo de Miguel Ángel (De los Reyes, 2018: 39). Sabemos que el primero fue tracista y constructor de las obras desde 1521 hasta fallecer en 1526 (Roldán, 1973: 17), pero, como apunta Belda y Hernández (2006: 176), es difícil diferenciar la obra de ambos, por lo que se atribuye a Jacobo ser también tracista de la torre, al no estar iniciada todavía en 1519. Debemos aclarar que tanto Francesco como Jacopo no tienen ningún parentesco familiar entre ambos, con la salvedad de la coincidencia del origen.

El impulsor de la construcción de la torre es el Obispo de Cartagena Mateo (Matthäus) Lang von Wellenburg en 1513, cuyo título de Obispo de Cartagena es obtenido entre el poder de Giulio II y Leone X (Pascual, 1996: 246). El obispo alemán tenía su residencia en Roma, en una casa palaciega que habría proyectado el arquitecto italiano Sangallo y concluido en 1518 por Francesco dell'Indaco (hermano menor de Jacobo). Este obispo acabaría posteriormente como cardenal de Sant'Angelo en Roma (Roldán, 1973: 17). De aquella residencia romana podemos recoger el germen de lo que posteriormente serían los dos primeros cuerpos de la torre murciana.

Existía un complejo terreno arcilloso blando y saturado por las aguas de un nivel freático, por lo que levantar en un cuadrado de 20x20 metros un peso superior a unos 20 millones de kilos (estimación de Vera, 1993: 20), resultaba ser una empresa arriesgada en cuanto a su cimentación. Con todo este trabajo previo que se debía acometer, el 19 de octubre de 1521 dio comienzo la colocación del primer sillar, aunque Vera (1993: 22 y 171) recoge que la primera piedra fue puesta el 18 de octubre de 1521, día de San Lucas. Existen numerosos datos extraídos de documentos del siglo XVI acerca de pagos, salarios, abonos, y materiales a emplear, que pueden leerse en la publicación de Vera.

La estructura compositiva externa de la torre se compone de tres cuerpos bajos, el primero hecho por Francesco como apuntábamos (Vera, 1994: 44). Un cuerpo con aires de plateresco español, que ofrece un orden corintio en pilastras que se llenan de “candelieri”, grutescos, instrumentos musicales, trofeos, escudos, frutas y motivos vegetales que nos trasladan a la arquitectura de Florencia, Roma y pinturas como las de Pinturicchio o Ghirlandaio. De este último artista italiano es discípulo Jacopo, así que apuntamos la presencia estética “ghirlandania” dadas las decoraciones como en la realización del friso que cierra el primer cuerpo, singular en la historia de la arquitectura con el empleo de las liras (Vera, 1994: 63).

En el interior del primer cuerpo se encuentra la sacristía mayor cerrada con una bóveda vaída mixta, “provista en su centro de un casquete gallonado que se bordea con una guirnalda frutal” (Vera, 1994: 224), que la profesora Gutiérrez-Cortines ha puesto en relación con las de la Sacristía Vieja de San Lorenzo y la Capilla Pazzi de Florencia (Calvo, López, J. et al., 2005: 80). Es la primera bóveda propiamente renacentista construida en España, concluida el 15 de noviembre de 1525 con un acabado de cúpula vaída y gallonada de “una laurea frutal de tradición robbianesca en torno a su clave” (Vera, 1994: 97). Debemos puntualizar que existen evidencias de que Jacopo estuviera en la Sixtina del Vaticano como uno de los ayudantes de Miguel Ángel como se afirma en las Vidas de Vasari (Vera, 1993: 158).

Destaca también la cajonería de madera de nogal tallada para guardar los elementos litúrgicos del siglo XVI, que ofrece un gran cuerpo alto que infunde suntuosidad, que en el incendio del 01 de septiembre de 1689 se perdieron muchos documentos, cuyos tableros destruidos fueron reemplazados por otros (Roldán, 1973: 40 y 42).

El acceso a la sacristía por la portada de la antisacristía lleva una su solución novedosa a través de una bóveda conocida como cuerno de vaca, una bóveda anular singular a modo de arco esviado o en esviaje con casetones en el techo (Calvo, et. 2005: 94). La portada de la sacristía se atribuyó al principio a Jacopo emparentado soluciones del entorno de Andrea Sansovino y el quattrocento de la Toscana, pero cuya autoría ha pasado a Jerónimo Quijano, en los últimos años, al igual que la portada de la antesacristía con formas decorativas asociadas a Diego de Siloé (Vera, 1993: 58).

Avanzamos al segundo cuerpo de la torre, que ofrece pilastras pareadas de orden jónico (frente al corintio del primer cuerpo) con una ventana central que aporta un frontón triangular. La ventana tiene un parteluz y está flanqueada por columnas con capiteles compuestos. Entre las pilastras existen también hornacinas, pero más austeras ornamentalmente que el primer cuerpo. El estilo continúa del renacimiento y su arquitecto será Jerónimo Quijano formado con Felipe Bigarny en Burgos, al cual acompaña a Granada atraído por la Capilla Real, y desde ahí, será colaborador de Vandelvira en la Catedral de Jaén, teniendo un gran papel en otras intervenciones de la catedral murciana como en ciertas capillas o portadas de las que hemos hablado (Vera, 1993: 164).

Cada planta o cuerpo de la torre se comporta de forma singular con órdenes gigantes articulados en cuyos vanos se vertebran otros órdenes menores, que ya se habían visto por ejemplo en Sant'Andrea de Mantua de Alberti y la solución de Bramante para los palacios dei Tribunali y Caprini, ya que se había empleado en la villa Madama de Roma (1521) proyecto conjunto de Rafael con Sangallo el Joven (Vera, 1994: 219).

Con el fallecimiento de Quijano, las obras se paralizaron al sucederse un desplome que alarmó al Cabildo y cuyas obras quedaron interrumpidas hasta el siglo XVIII, continuadas por José López sobre 1765 (Vera, 1993: 37). La paralización de las obras entre el segundo cuerpo de la torre renacentista hasta su continuidad en el barroco con José López, tuvieron como motivo dos crisis nacionales de bancarrota del Estado, en 1607 y 1627, que tiempo después vendrá otra con la conocida desamortización del siglo XIX (Calvo y et. 2005: 257).

Hasta el siglo XIX el interior de este segundo cuerpo estuvo ocupado por el guardarropa y joyero de la Virgen de la Fuensanta (también cuarto de ropas) y, allí se reunía el cabildo cuando las riadas impedían hacerlo en la sala capitular (Calvo, et. 2005: 199). En la actualidad se encuentra el archivo del cabildo catedralicio de la Diócesis de Cartagena, donde constantemente se trabaja en el inventario y la catalogación de fondos (Roldán, 1973: 18).

El tercer cuerpo se diferencia sobre todo porque en su ventanal ubicamos el reloj. Una línea común es que los tres cuerpos principales de la torre aportan ventanas bíforas sobre ménsulas, y las del primer cuerpo se asemejan a las del palacio Medici-Riccardi de Florencia con diseño de Miguel Ángel (Calvo, López, j. et al., 2005: 83). Sus obras comienzan sobre 1765, y hacía once años que se habían acabado las obras de la fachada de la catedral. Esta larga interrupción desde el fin del segundo cuerpo se acabó gracias a la prosperidad del cabildo, “a la resolución de los problemas técnicos y arquitectónicos de años anteriores y a la intervención del ministro Floridablanca” (Estrella, 2007: 72). Años antes, el Cardenal Belluga en calidad de Virrey y Capitán General del ejército borbónico favoreció la defensa del Reino de Murcia a favor de este linaje francés, por lo que posteriormente el rey Felipe V tuvo varias concesiones con Murcia.

La necesidad del reloj obedecía a “regular las horas de riego y evitar las sangrías disputas que solían ocasionarse por este motivo” (Roldán, 1973: 19). De ahí, que la historia de la torre, al igual que su antecesora, siempre estuvo ligada al agua, como la instalación del nuevo reloj en 1454 para ese control de riego por tandas (Botías: 167). Junto al reloj se colocaron dos ángeles y el escudo del cabildo. Esta necesidad vino acaecida por la caída de la torre de Santa Catalina en dicha plaza murciana en octubre de 1755 (Estrella, 2007: 72). Aquí se encuentra la sala de los secretos o de los susurros donde un tiempo vivió el campanero y relojero. Gracias a su cúpula existe una acústica tal que uno puede estar en una esquina de la sala y hablar en voz baja con el que tiene en otra esquina, fenómeno físico de transmisión

de ondas sonoras gracias a la elipse abovedada. Cuerpo ejecutado primeramente por Juan de Gea con orientación barroca, y terminado por el aparejador que había participado en las obras del Palacio Episcopal, José López, volviendo a las pilastras de orden corintio.

Este tercer cuerpo a su vez podemos subdividirlo en cuatro, como este primer subcuerpo del reloj, que sigue con los cuatro templetos rectangulares que albergan las esculturas de los santos cartagenos llamados Conjuratorios (donde se conjuraban las tormentas y ahuyentaban del pedrisco las cosechas de verano), continuado con el cuerpo de campanas que ofrece dos alturas, y, por último, el cimborrio octogonal con el remate de la cúpula por parte de Ventura Rodríguez, que desde una visión neoclásica recoge una reinterpretación externa de la cúpula de Brunelleschi. En el interior de este gran tercer cuerpo, se encuentra la sala del Lignum Crucis, donde finalizan las dieciocho rampas bajo una bóveda de cañón estribada y parte la escalera de caracol de 167 peldaños que sube a los últimos cuerpos hasta el cupulín (Roldán, 1973: 20).

En el cuerpo de las campanas, con un total de veinticinco con nombres de santos, apóstoles, etc., y de variados pesos, aparece el estilo rococó como el detalle de la balaustrada de alrededor. Campanas de bronce que tuvieron que ser delicadamente tratadas en esa labor de subirlas a la torre entre andamios y jácenas de madera. Por ejemplo, se conocen las cuentas de las campanas del reloj y su colocación por Martín Solera, y el tiempo de trabajo de José López, desde el 16 de abril hasta los últimos de diciembre con un total de 163 días (Vera, 1994: 186).

El listado de campanas con su relación de peso en kilogramos se puede consultar en varios sitios. De los Reyes (1971: 80) es uno de los que mejor ha descrito cada una de ellas. Y, con más exactitud, Enrique (2019: 159) ofrece datos de las notas musicales de cada una, lenguaje que muy pocos conocen bien, y que desde el año 2000 se han dotado de mecanismo por lo que ya no es necesario la labor del campanero. Según Ballester (citado en Torres Fontes, 1994: 39) una costumbre extinguida es la “que se conservaba a fines del siglo pasado, de actuar las bandas de música en el campanario en determinadas fiestas; y anteriormente las chirimías”.

El arquitecto José López ejecutó las bóvedas más complejas del último cuerpo, aunque hubo polémica porque a José López no le gustaba la idea de Juan de Gea de terminar en un chapitel con una linterna encima que a su vez se rodeaba de un balcón volado y coronado por una giraldilla. Al final tuvo que intervenir la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, admiradora de las tendencias neoclásicas, que le encargó a Ventura Rodríguez su diseño final, aunque, según Belda y Hernández (2006: 315), una propuesta no muy acertada que provocó ciertas incidencias durante ocho años, por las que estuvieron interrumpidas las obras hasta que se concluyó el cupulín y la linterna en 1793, trabajos que corresponden a Pedro Gilabert con un final de 95 metros gracias a la veleta (Roldán, 1973: 20). Por consiguiente, aunque se conoce que el remate fue realizado por Ventura Rodríguez (Calvo, et. 2005: 223), la conclusión final fue por parte de Gilabert, que también da buena cuenta de ello Belda (2005: 30).



Figura 2. Grabado incluido en *espinalt*, atlante español. El imafronte está concluido y de la torre solo se ha ejecutado hasta el tercer cuerpo con los casilicios de los conjuratorios. El remate con el giraldillo tiene aire de provisionalidad. Fuente: Vera Botí, a. (Dir.) (1994). *La Catedral de Murcia y su plan director*. Colegio oficial de arquitectos de Murcia y consejería de cultura y educación de la Región de Murcia, p. 262.

4. METODOLOGÍA: ANÁLISIS DE LAS INTERPRETACIONES ARTÍSTICAS

4.1. LA LLEGADA DE LAS POSTALES COMO SOUVENIR

Nunca antes se había presentado un análisis científico de la visión de la torre desde la óptica pictórica, y la coincidencia en tiempo de esta investigación con la exposición en el museo de la Ciudad de Murcia de una serie de postales entre 1960 a 1980 de la ciudad, titulada “El tiempo transformado”², fortalece esta discusión estética de la torre en el terreno postal a través de esos formatos estándar que no podían exceder entre 14x9 cm, y que desde 1958 en España podemos datarlas gracias a la normativa del Depósito Legal, surgida tras el Decreto de 23 de diciembre de 1957 (BOE n. 17, de 20.1.1958).



Figura 3. Murcia. Torre de la catedral. 1911 (Tarjeta postal). Vista de la torre de la catedral y puerta de la cruz en la plaza del mismo nombre. Fuente: archivo general Región de Murcia.

Las postales surgen a finales del siglo XIX, fenómeno atribuido al austriaco profesor de economía nacional Enmanuel Hermann y al director general de correos del Imperio Alemán, Heinrich von Stephan, para evitar las extensas cartas con sobres y economizar costes (Bulnes, 2020). Se ha apuntado el fin del siglo XIX y el principio del siglo XX como la Edad de Oro de la postal, por su diversidad y creatividad, con un auge en la sociedad (Rabascall, 2017: 116).

Con el tiempo se convirtió en un modo de propaganda y turismo, un registro en la memoria como afirman Almarcha y Villena (2019). En España concretamente, es en la era franquista cuando se define la tarjeta turística para seducir al turista extranjero. Aunque, aparece oficialmente en España en 1871 pero en la práctica fue en 1873 en unos momentos convulsos entre la I República, la monarquía de Amadeo I y Alfonso XII. Pero, hay que tener en cuenta que antes de que aparecieran las tarjetas postales oficiales, empezaron a circular tarjetas comerciales privadas (Guereña, 2005: 36).

Una postal como fuente iconográfica que ha perdido fuerza en la actualidad, donde la impresión apenas se vende, frente a nuestras postales virtuales

que hacemos desde nuestros móviles, por lo que la postal clásica forma parte de historiadores para su investigación y museos como testimonio documental. Un pasado por el que rastreamos el lado estético, urbanístico, social, antropológico e histórico.

A finales de 1940 es cuando empiezan a difundirse las postales a color, y al comienzo de la década de 1950 y durante toda ella “se comenzaron a comercializar los cuadernillos o álbumes de postales unidas a modo de acordeón con vistas de ciudades que se vendían como recuerdo, de esta manera se podían separar las postales” (López, 2013a: 62).

Uno de los motivos por el que decrecen las postales sobre mediados de 1970 es por el nacimiento de nuevos medios de comunicación e información como la prensa o la telefonía, pero a su favor podemos indicar que comenzaron a surgir coleccionistas de postales antiguas.

Aun así, con la decreciente comercialización actual, todavía se emplean. La postal tradicional clásica se sigue usando, a veces buscando imágenes que vuelven al pasado, en esos aspectos históricos y sociales que nostálgicamente se evocan. Por ejemplo, podemos contrastar como en las Figuras 4 y 5 aparece la plaza Cardenal Belluga de Murcia, cuyo telón de fondo es la torre y la fachada catedralicia. Se puede apreciar el ovalado jardín con un cambiante arbolado, cuyas postales eran retocadas a color en el año 1910. Un coloreado artesanal a mano, como recurso ante la falta de un proceso industrial. El analfabetismo de

² *El tiempo transformado. La postal en color en la ciudad de Murcia (1960-1980)*, fue una exposición de 159 tarjetas postales (seleccionadas de entre más de trescientas), llevada a cabo en el Museo de la Ciudad de Murcia, del 07/06/22 al 13/11/22, diseñada por el LIFUM (Laboratorio de Investigación Fotográfica del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia).



Figura 4. Murcia, torre de la catedral, 1910. Tarjeta postal coloreada con imagen de la torre y parte de la fachada de la catedral de Murcia. Numeración de fototipia Thomas en el reverso (primera serie). Fuente: editada por librería general. Ref. Fot_pos,001/058. Archivo general Región de Murcia.

casi la mitad de la población entre 1900-1920 hace que pintores y artistas se interesen por ilustrar y confeccionar esta moda que lo abarcaba todo, hasta los carnavales (Navarro, 2020: 124). Una base fotográfica nada abundante, que se ve incrementada a partir de la mitad del siglo XX, debido a ese comercio de postales para el recuerdo.

Los datos estadísticos indican que aquellos que nunca han adquirido una postal se encuentran en edades jóvenes y nivel de estudios bajos, “es decir a menor edad de los encuestados el porcentaje de personas que nunca ha adquirido postales es creciente” (López, 2013b: 452). Faltaría los que recalcan que no desean que desaparezca, pero, la pereza en su envío es uno de sus agravantes problemas.

Obviamente, los fotógrafos y pintores que actuaban en las postales tenían cierta formación, y conocían las reglas de la composición, como la proporción áurea donde actúan con un orden en el encuadre, como en el caso de los ejemplos de las Figuras 4 y 5, que podemos establecer la unión con la regla de los tercios para destacar los puntos fuertes entre nuestras verticales y horizontales, aquí destacando la esbelta torre, en concreto su cuerpo del reloj y campanas.

Un libro de consulta para conocer el recorrido histórico y sentimental de las postales en España entre 1896 y 1969 es el editado por Bernardo Riego en 2010, en el que participan varios autores, rescatando un valor cultural, documental, pero también de una valía artística.



Figura 5. Murcia. Catedral. Fachada principal y torre. 1910. Tarjeta postal. Imagen coloreada con jardín circular y portada de la catedral. Postal n° 11 editada por la librería de José María Romero. Fuente: archivo general Región de Murcia.

4.2. EL LEGADO ARTÍSTICO

Se han sucedido a lo largo del tiempo exposiciones centradas en la torre y su catedral. Una fecha clave ha sido 1994, debido al VI Centenario del nacimiento de la catedral. Año por el que se realizó una exposición itinerante de fotografías de Carlos Moisés García (Vigo, 1956), que a la vez comisarió la muestra junto al catedrático de historia del arte Cristóbal Belda. En ese año, la Galería de Arte Chys, ofreció unas acuarelas y tintas de Manuel Bovet Esteve centradas en la catedral, en cuyo folleto de la exposición, Cristóbal Belda (1994) aportó un breve texto con una frase destacada en la que indicaba que “pintar la Catedral es pintar nuestra historia (...) Sentir la necesidad de expresar por medio de la luz y el color el alma de una ciudad”.

Entre esas exposiciones que se centran en la catedral, podemos citar la ofrecida en 1999 en el museo de la Ciudad llamada *Miradas sobre la Catedral 1964-1969*, con obras de Esteban Campuzano, Rengo, Manuel Balaguer, José María Falgas, Carmen Escorial, Carmen Pinteño, Reyes Guillén, Aurelio, Hernández Carpe o Mariano Ballester.

El periodista Pedro Soler en 2007, acerca de la exposición fotográfica de Vicente Vicens (Murcia, 1974) en el mismo museo de la Ciudad sobre la catedral y en especial la torre, se pregunta acerca de la necesidad de contemplar estos atrevimientos artísticos, ya que despierta de nuevo esa solemnidad, apuntando que en nuestro paso diario ante esta “Todopoderosa” construcción, no conseguimos verla a penas, porque desaparece en nuestro deambular por las calles, en esos instantes repletos de pensamientos y responsabilidades que atender, sumidos en la velocidad que el sistema infringe a la sociedad líquida, y cuya lentitud es un bien preciado. Vicens, ante el miedo de explotar una imagen exprimida hasta la saciedad, amplía el campo de posibilidades.

Aunque existe infinidad de rincones que inmortalizan a la ciudad, no existe en pintura algo tan relevante que represente Murcia como su catedral, según Calvo, et. (2005: 259). Dibujos, pinturas o grabados se extienden desde fines del siglo XIX. El germen de la representación pictórica de la torre empieza a aparecer de la mano de pintores costumbristas como Juan Antonio Gil Montejano (Murcia, 1850-1912), con una representación huertana a las afueras de la ciudad, cuyo sacerdote a caballo se dirige a dar el sacramento de un enfermo. La torre destaca ante el arco de la Aurora del que escribió Jorge Guillén (7 pintores, 2013: 5) y el convento de las Claras (Fig. 6).



Figura 6. Juan Antonio Gil Montejano, *el viático en la huerta* (1876). Óleo/lienzo. 35x50 cm. Colección MUBAM. Fuente: *el Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente* (2009). Cc. Aa. De la región de murcia, p. 333.

De esta generación a caballo entre dos siglos podemos citar a José Marín-Baldo y Burgueros (Almería, 1864-Gerona, 1925), más conocido por sus testimonios de viajes y producción vedutista, pintando a la manera de los paisajistas franceses, “au plein air” con influencias de Fortuny y Martín Rico entremezclados. En su obra *Recogiendo naranjas* (Fig. 7) surge esa huerta de cítricos, palmeras mediterráneas junto a la torre, de mayor elevación, con otras cúpulas destacadas como elemento esencial de la composición (López Martínez, 2015, citado en José Marín-Baldo: 9).



Figura 7. José Marín-Baldo. Recogiendo naranjas. Óleo/lienzo. 102x71 cm. Fuente: José Marín Baldo, 1864-1925. *Un viaje por el paisaje* (2015). Catálogo. MUBAM, CC.AA. De la Región de Murcia, p. 101.

Nos situamos ante un siglo XIX de revisionismo, “un arte, decadentista, que bajo el movimiento romántico y con una entusiasmada visión realista trató temas historicistas con la minuciosidad de la pintura holandesa del XVII y un carácter intimista” (Páez, 2012: 58). También es una época de historicismo, eclecticismo y revival, junto a lo costumbrista como bien lo manifiesta Manuel Wssel de Guimbarda (La Habana, 1833-Cartagena, 1907). Llegaría seguidamente la generación de los 70, con Sobejano, Séiquer, Gil Montejano, Manuel Arroyo, Enrique Atalaya, Manuel Pícolo o Antonio Meseguer (Murcia, 1851-1914), este último persiguiendo una pintura de género, como el retrato costumbrista y esa idea de recoger la España pintoresca, con sus romerías como la obra *El vale* (1890) (Páez, 2012: 100). También son destacados en este grupo los temas de “capa y espada”, reivindicando géneros que encumbraron glorias como Dumas y Scott en sus novelas históricas.

La torre, emblema de Murcia, se yergue entre una evolución de estilos desarrollados a lo largo de cuatro siglos, con una gran representación a partir de este final decimonónico como pueden ser las obras ubicadas en el Museo de Bellas Artes de Murcia de la mano de costumbristas como los

citados Montejano, Marín Baldo, Meseguer y José María Sobejano (Murcia, 1852-1918) con su obra *El Vendedor de naranjas* (1876).

El siglo XX fue continuado por artistas situados en la conocida como Generación del 20, caso de Luis Garay (Murcia, 1893-1956), y su *Paseo Alfonso X* (Arte y Mecenazgo, 2017: 18), cuya silueta grisácea de la catedral destaca en su fondo, en un paseo que no ha cambiado en su línea peatonal central, aunque se extraña la fuente hoy día inexistente y el casi nulo tránsito de vehículos. Luis Garay se acercará a la torre desde otros puntos de vista, como la obra *Barrio del Carmen*, una obra muy luminosa que recuerda a las del pintor Almela Costa, con un jardín de Floridablanca en unos tonos otoñales amarillentos de entrañable melancolía.

El pintor Juan García Calvo (Granada, 1897-1966), que acabará por Murcia atraído por el deporte rey del fútbol, se sumó en un terreno que dominaba bien del paisaje a esa representación extendida e inspiradora de la torre asomada desde *El Malecón*, en su caso desde una visión más fría e invernal, con una figura abrigada que camina por el paseo y conecta con la escala del arbolado que sobresale del jardín botánico del que se tiene constancia en el siglo XIX, ubicado en los antiguos terrenos del convento de San Francisco.

Pedro Flores (Murcia, 1897-1967), mientras vivía en París pasó los veranos de 1958 y 59 en Normandía y Bretaña, donde comenzó a dar forma imaginaria a sus evocadores recuerdos en la serie de Costumbres Murcianas, como *El vendedor de naranjas*, *Los bolos*, *La matanza cotidiana del cordero*, *El mercado de cacharros*, *El bando de la huerta*, etc., gracias a la relación con otro murciano y coleccionista José Ródenas Moreno, que también sabía lo que era ganarse la vida fuera, en este caso como empresario, y que sobre 1964 se dio a conocer esta serie en

una exposición (Vigueras, 2021, citado en Pedro Flores: 16).

El paisajista José María Almela Costa (Murcia, 1900-1989) aporta un ambiente natural gracias al color y su agilidad con la luz, como indica su hijo Antonio Almela (2008: 14) donde “el azul de la mitad de sus cuadros, sea el tema que sea, retrato, paisaje, bodegón, flores, incluso cuadros de santos, todo tienen una agradable diafanidad”, con ejemplos en *Desde mi casa* (1938) y *Huerto de Palarea* (1942), donde todos los elementos naturales rinden tributo a la torre: “centro con su religiosa autoridad” (Almela Costa, 2008: 128 y 132).

Almela Costa al igual que Juan Bonafé (Lima, 1901-Las Palmas, 1969), ofrecen una sutileza de rincones huertanos excelentes, más claros y de cielos azules en el primero, y más diluidos y ligeros en técnica, además de menos corpóreos y excesivos empastes del segundo, cuya impronta ha dejado en ambos, carriles, acequias y veredas repletos de luces y sombras.

Antonio Gómez Cano (Murcia, 1912-1985), vivió a medio camino entre Madrid y Murcia, y suyo es un óleo titulado, *Sta. Clara, Sto Domingo y la Catedral* (1966), donde aparece una torre imponente entre una espesa atmósfera. De esta obra, existe una acuarela de menor dimensión similar en composición, técnica que usaba como boceto para luego obtener una obra al óleo de mayores proporciones, aunque la transparencia y frescura de la acuarela la hace distinta, donde ambas técnicas, óleo y acuarela, se resuelven con destreza, por el que se deslizan esos sutiles azules que golpean las tejas vidriadas de las cúpulas barrocas de la Iglesia de Santa Clara y la de Santo Domingo, en una Murcia que respira barroquismo entre templos religiosos, palacetes y procesiones (Gómez Cano, 1987). Sabemos que Ramón Gaya (Murcia, 1910-Valencia, 2005), tenía como afición el paseo urbano y conocidas son sus fotografías que le hizo Juan Ballester junto a la catedral, pintor que en sus escritos defendía una Murcia extrañamente bella, envuelta en esos atardeceres de polvo, por la que hay que insertarla en el paisaje, en una ciudad ahogada en su huerta, su Malecón, entre sus cúpulas de cerámica azul (Gaya, 2010: 374 y 680). Uno de sus seguidores, Pedro Serna (Las Torres de Cotillas, 1944), continúa con esas suaves formas en las que la acuarela se desliza por su paisaje, y la catedral asoma como una silueta espacial, en una sombra que se eleva como una especie de cohete asentado en la ciudad de Murcia.

Decía Segado del Olmo (1977: 16), recogiendo las palabras de Camón Aznar en 1947, que este grupo de “artistas murcianos es el más nutrido y coherente de todos los regionales y el de personalidad más vigorosa”, y, ante esto, Segado comenta que no han tenido el reconocimiento esperado, cuyas posibles causas son el no abrazar el informalismo y el tremendo individualismo del murciano que huye de grupos y escuelas, grupo recogido por un interesante libro de Antonio Oliver (1952).

Con la llegada sobre la década de 1960 de la conocida Generación Puente o de Posguerra en Murcia, entre los que destacan Carpe, Mariano Ballester, Molina Sánchez, Muñoz Barberán, Aurelio, etc., la concepción del arte cambia con tendencias rompedoras e internacionales como la de exponer en la calle, que así hizo un nutrido grupo capitaneado por José María Párraga (Cartagena, 1937-Murcia, 1997), único en su sentido personal del arte, que bebe de vanguardias neocubistas para después aportar sus reconocidas formas ondulantes y cercanas a la ilustración, que no dudó en representar en sus peculiares formas la torre (Párraga, 2022).

Dentro de las letras, Pedro Olivares Galván (1985) destaca de esta generación dos importantes puntales donde se apoyó el promisorio despegue de la pintura murciana de esos años difíciles como son José Ballester (director de *La Verdad*) y José Sánchez Moreno (director de *Línea*), junto a periodistas y escritores como Antonio Oliver, Antonio de Hoyos, Cayetano Molina, y, algo más tarde, Carlos Valcárcel, entre otros. Afirma Olivares que nunca, como este tiempo, la crítica de arte rayó a tanta altura por estos pagos, cuyo nombre de “Generación Puente”, se debe a los pintores que “ocupan el espacio-tiempo situado entre los afanes innovadores de los maestros del 27 (en Murcia Generación del 20) y la aparición del Grupo Puente Nuevo (1960), con el que se abren las puertas a las nuevas vanguardias”. Puente Nuevo hacía un guiño al grupo expresionista alemán *El Puente* y elaboraron performance y aportaron novedosas obras donde cabía cualquier material.

Los artistas de estas décadas de 1960 y 1970 se conocen y acuden a los cafés, a pintar juntos o a exponer, unidos por el mediterráneo y su luz, entremezclándose a lo largo de décadas y dispares edades como Gómez Cano, Garay, Molina Sánchez, Muñoz Barberán, Carpe, Medina Bardón, Aurelio, Sánchez Borreguero, Pina Nortés, Párraga, Avellaneda,

Saura Mira, etc. Agrupados en dos generaciones según recoge Carbonell Lloreda (2013) en su tesis: La primera fue conocida como *Artistas Independientes de la Generación Puente* como Hernández Carpe, Mariano Ballester, Muñoz Barberán y Molina Sánchez, etc., y la segunda, la llamada *Generación del Medio Siglo* con Manuel Avellaneda, Pina Nortes y Párraga. Del primero, nacerá el Grupo Puente Nuevo, le seguirá después el Grupo Aunar con artistas como Párraga, Belzunce, Garza, Gómez Estrada y Pastor, entre otros, los cuales encabezan esos encuentros y pinturas en la calle. Esta apuesta de sacar el arte a la calle, transcurre paralela al desarrollismo entre los años 50-70, con una apuesta por un decorativismo que siembra de infinidad de murales las entradas de edificios en la ciudad de Murcia. Decoran edificios Párraga, Manuel Avellaneda, y el muralista Antonio Hernández Carpe (Murcia, 1921-Madrid, 1977), que fusiona planos y superpone líneas, a través de los cuales, objetos y edificios componen el grupo urbano, como en su obra *Puente de los Peligros* (1957-58), de la Colección BBVA, en cuya geometría figurativa la torre sobrepasa la línea urbana (Carpe, 2021: 84).

En esta obra de Carpe al óleo, con el río Segura y el Puente de los Peligros en primer plano, aparecen los árboles característicos de su obra, como las palmeras esquemáticas, con la torre destacada al fondo con su inseparable imafrente, en ese estilo personal que traslada el agua a un mosaico en su forma, con los destellos reflejados de luz que parecen beber de influencias decorativas bizantinas. Incluso, al igual que en otros pintores, aparecen edificaciones hoy día inexistentes o lejos de lo que fueron, como el Molino de Roque del siglo XVIII en la parte inferior izquierda.

Este idilio con la torre no cesa como en Mariano Ballester (Alcantarilla 1916- Murcia, 1981) que recoge la catedral y su torre desde su técnica de confeti que aporta nuevas reinterpretaciones experimentales, desde una expresión arrebatadora y colorista como llegó a hacer Esteban Campuzano (Archena, 1939) (Fig. 8). Ballester, que absorbe lo que ve por París, estableció un estilo único y particular, en unas brumosas obras entre una especie de pintura de serpentina a modo de dactilopintura, como en la obra *La Catedral* (1960), y *La catedral. Efecto de sol poniente* (1965), de unos efectos casi de fuegos artificiales a modo de puntos, círculos, fogonazos y explosiones coloristas en su pintura sintética.

Este expresionismo semi abstracto de Campuzano, académico de la Real Academia de BB.AA. de Santa María de la Arrixaca en Murcia, se mueve desde la emoción, en un sentimiento desgarrado de tonos oscuros, cuyas inquietantes obras cargadas de materia, chorreos pictóricos y rasgadas líneas, juegan entre tonos yuxtapuestos y solapadas veladuras.

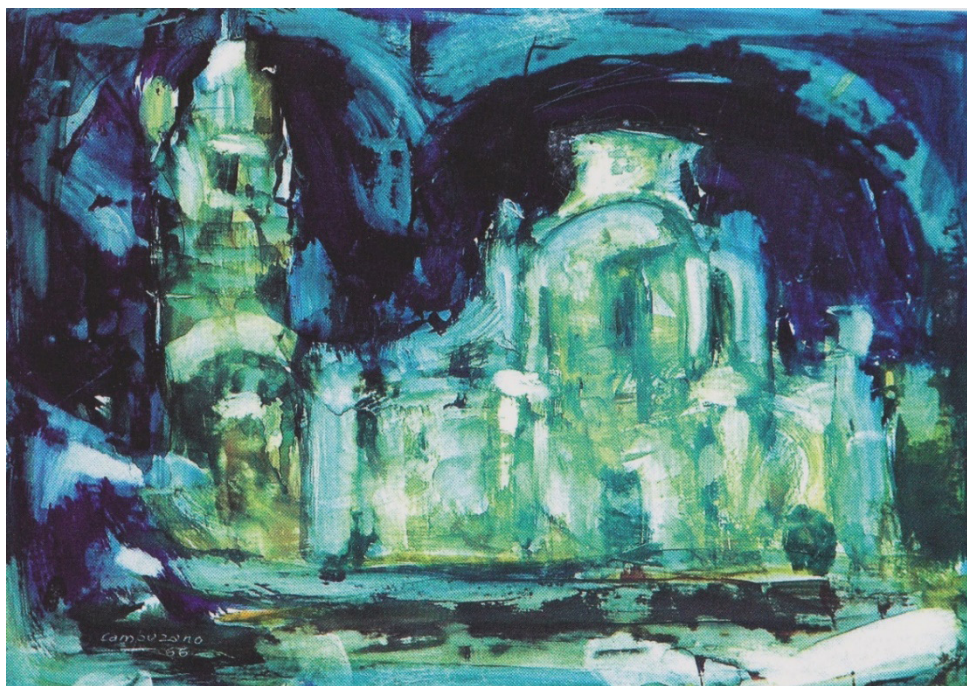


Figura 8. Esteban Campuzano. Fachada y torre de la catedral (años 60). Tintas sobre papel, 24,5x32 cm. Museo de la ciudad de murcia. Fuente: *Esteban Campuzano, momentos* (2007). Catálogo. Palacio Almudí. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, p. 20.

El lorquino Manuel Muñoz Barberán (Lorca, 1921-Murcia, 2007), es un referente en cuanto a paisaje de la ciudad de Murcia, como *El Arenal. Café del Sol* (Fig. 9), y tantas otras como *Torre de la Catedral de Murcia* (1949), la cual enmarca a través de un arco a modo de ventana. Unos óleos que recogen el “skyline” murciano como *Recolección*, *Alegoría de Murcia* (1974) (Muñoz Barberán, 2008: 30 y 77). Barberán puede que sea el pintor que más haya pintado la torre en sus distintas perspectivas, a veces como protagonista, otras surgida sobre los tejados de la ciudad, y otras más alejada hacia un Paseo del Malecón y su río Segura.

En la Cámara de Comercio de Murcia se puede contemplar el óleo de dos metros de largo titulado *Vista de Murcia* (1956), en el cual se puede divisar El Arenal cubierto de arbolado, y, al otro lado de río, en primer plano, una serie carretas y tenderetes a modo de vendedores ambulantes, que evocan a esa Murcia pasada y que sin duda es un testimonio antropológico de una sociedad que todavía quería salir de esa alargada posguerra.

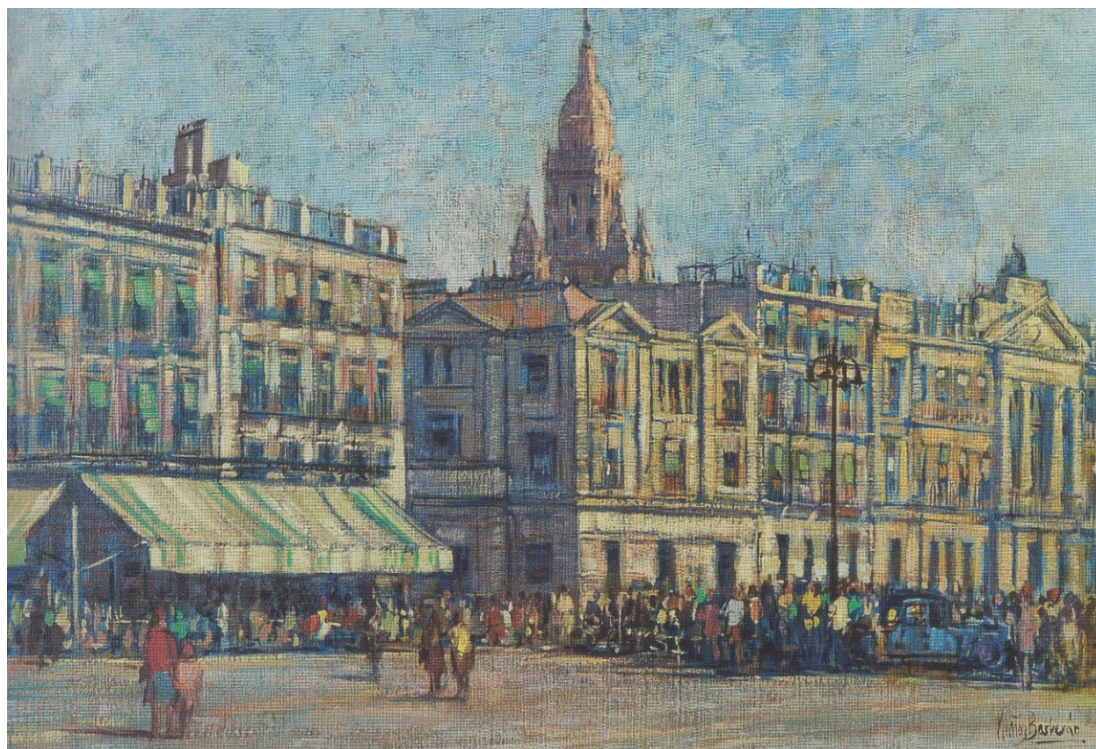


Figura 9. Muñoz Barberán, *el arenal. Café del sol*. Óleo/lienzo. 65x92 cm. Fuente: Muñoz Barberán y la ciudad de Murcia (2008). Catálogo. Palacio Almudí. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

Fulgencio Saura Mira (Murcia, 1938), recuerda a Barberán, destinando mucho tiempo a inmortalizar la Murcia barroca, el cual homenajea a la ciudad desde la memoria percibida del pasado, aunque permaneciendo viva, perpetuada en edificios monumentales o caseríos humildes de su huerta (Saura Mira, 2005). Conecta en esa preocupación con el pintor Medina Bardón, que asegura tristemente en 1977 que “Murcia ha desaparecido; una Murcia tranquila, indolentemente grata y familiar” (Segado del Olmo, 1977: 12). Por consiguiente, son pintores que conservan el aire de la Murcia que fue y ahora no es.

Existen obras que han marcado la pintura murciana, como en Aurelio (Alhama de Murcia, 1930-2000), en la obra *Puente Viejo* (1970-88) desde una visión de torrentes empastes amarillos (Fig. 10). Una etapa amarilla fascinante, no sin antes pasar por la poscubista, entre otras, por la que destaca este pintor entre los grandes de su tiempo, con un desarrollo en su obra con una evolucionada visión cosmopolita en una demostrada sabiduría plástica (Páez, citado en Aurelio, 2011: 15).

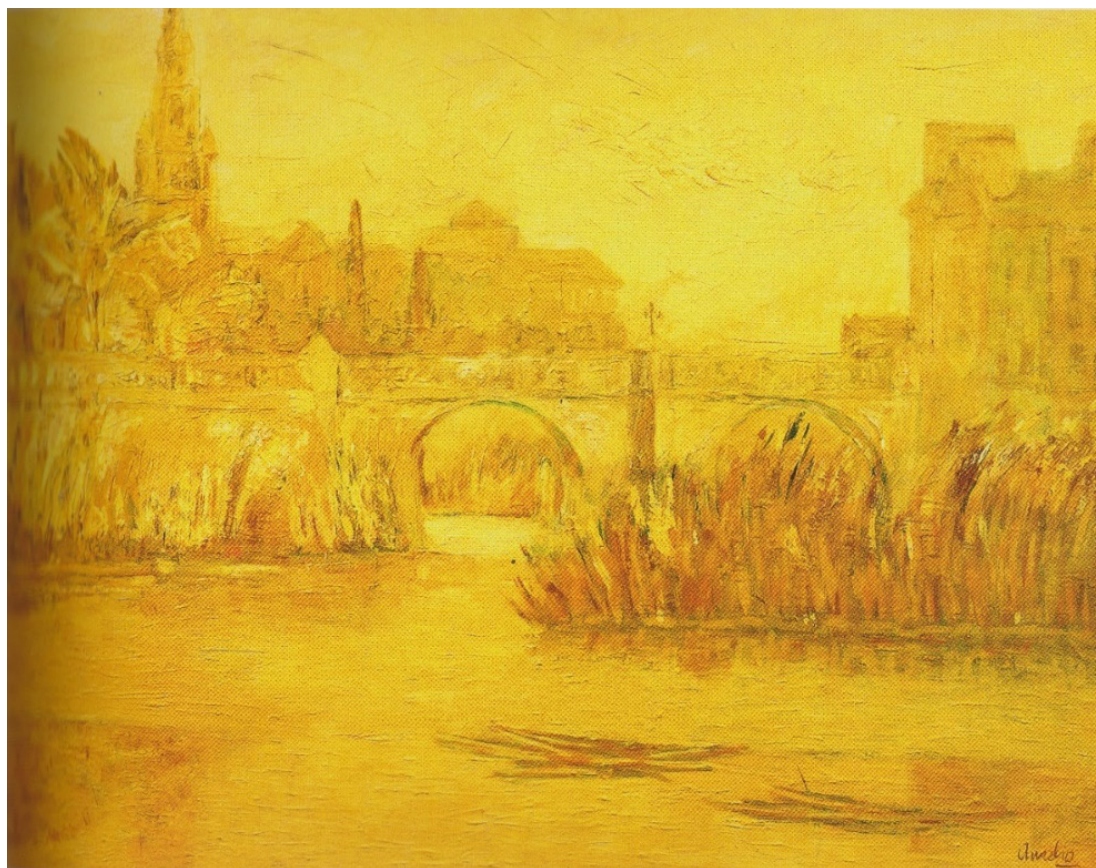


Figura 10. Aurelio. *Puente viejo*. 1970-88. Óleo/lienzo. 73x100 cm. Fuente: *Aurelio 1930-2000. Retrospectiva* (2000). Catálogo. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, p. 59.

Las obras han continuado en el tiempo desde José María Falgas (Murcia, 1929-2021), cuyos paisajes actúan como un lenguaje para comunicarse, desde su actitud ante lo bello, “la del asombro ante la naturaleza que plasma” (Martínez Mena, 2000: 19), en obras como *Molinos del Río* o *Glorieta* (Falgas, 2009: 96 y 101), también en las acuarelas del citado Pedro Serna y Zacarías Cerezo (Murcia, 1951), que demuestran una estrecha “murcianía” en sus obras.

La estampación seriada es otro recurso, como la litografía, en la reinterpretación en perspectivas imposibles de Esteban Linares (Murcia, 1951), con la licencia de introducir el puente de los Peligros y la torre en la misma dirección³.

En esa búsqueda de pintura alusiva a la torre, atendemos al profesor en Murcia, Vicente Armiñana (Valencia, 1950), José Hurtado Mena (Murcia, 1955) y Antonio Sánchez (Murcia, 1965), tres pintores que conectan con el género del paisaje, el vanguardista Nicolás de Maya (Cehegín, 1968), el expresionista en color José Manuel Peñalver (Murcia, 1967), al igual que el empleo intenso y vivo de los Muher, el hiperrealismo de Miguel Vivo (1970), o las temáticas murcianas del más joven David Conesa (1982)⁴, etc. Son incontables los artistas que en algún momento de sus vidas le han dedicado su atención, incluso desde la abstracción, caso de José Luis Cacho (Barcarrota, 1945-2022) en sus formas abstractas como en *La Catedral*, *El mirador de la luna* (1981) (José Luis Cacho, 2013: 87).

5. CONCLUSIONES

Las obras escogidas esperamos que ayuden a tener una amplitud temporal y visual sobre este emblema murciano. Reinterpretaciones que se apropian entre flujos y corrientes diversas, gestando una nueva vida y admiración a la icónica torre. Obviamente, Murcia no sería igual sin su torre, cuyos artistas se entregan a esta perpetua inmortalidad. Las obras se unen en

³ Véase el cuadro *La calle y la catedral I* (2010, Serigrafía), de Esteban Linares en Galería de Arte Aurora. <https://www.galeriaaaurora.com/artistas-a-z/linares-esteban/la-calle-y-la-catedral-i>

⁴ Véase la Web del pintor David Conesa: <http://www.davidconesa.com/obra>

un pretexto, que es mostrar la magnificencia impuesta de la torre, que desde el género del paisaje es centro y eje de las composiciones, donde se verifica el efecto de magnetismo en una esfera artística intergeneracional.

Sería una empresa interminable recoger todas las obras que existen sobre la torre, pero puede servir este cierre como homenaje a todos aquellos aficionados que discretamente han querido tener ese sentimental recuerdo, cuya edificación desde la distancia los ha visto crecer. Autodidactas que prueban, retan e intentan superarse al pintarla. Ante esta declaración, lanzamos un alegato a los que han inmortalizado la torre de una u otra forma, artistas desconocidos, alejados de cualquier circuito artístico, más como amantes de su patrimonio que no han podido evitar plasmar aquello que emana de su tradición e historia.

En este análisis, se ha contrastado como las nuevas generaciones de artistas se dirigen a otras formas de trabajo, próximas a herramientas de proyección visual, tecnológicas, propuestas tridimensionales, uso de nuevos soportes como planchas de multiplex, y dirigidos a conceptos abstractos como el tiempo, los límites, lo social, el vacío, etc., lo que hace que se alejen de la figuración, y menos aún acercarse a un sentido patrimonial, exceptuando el arte urbano, cuyos grafitis, a veces promovidos por el Ayuntamiento, procuran embellecer la ciudad. Así que, no es una cuestión alarmante, puesto que el arte debe ser de su tiempo, y la torre se niega a no serlo, sólida en su enclave esperando que vengan tiempos renovados para regocijarse en su “urbanitas narcisista”

Tampoco podemos entrar en el campo amplio del “merchandising”, cuya torre es tratada en el terreno artesanal alfarero, pasando por la técnica de la serigrafía de camisetas, y otros innumerables objetos que van desde imanes, ceniceros o mecheros.

Soler (2007: 10) recoge que existe sobre la catedral “un sentimiento de Madre Espiritual que la catedral desempeña sobre la ciudad y su huerta, desde sus primeras hechuras”. Pensamos que la torre produce una cierta fuerza e imponencia ante aquellos que se encuentran bajo sus pies, y trasciende cuando se trata de aproximarse artísticamente, en esa observación pausada, donde penetra la voz del pueblo, la elevación que para unos puede ser mística y, para otros, poesía arquitectónica de nuestro pasado. Una firmeza y prominente obra que se acusa en las pinturas vistas que ejemplifican como el paisaje de la ciudad de Murcia está marcado por su silueta protectora, que tanto significa para los murcianos.

Los medios de comunicación murcianos se hacían eco del 500 aniversario de la torre el 19 de octubre de 2021, colocando la primera piedra cinco siglos atrás, en aquel 1521. El cabildo y museo de la catedral de Murcia, en colaboración con el Ayuntamiento, organizaron una serie de actividades conmemorativas por el V Centenario de la torre, en las que se incluyeron conciertos y una serie de conferencias de tres máximos expertos: José Javier Ruiz, catedrático de Historia Moderna de la UMU Cristina Gutiérrez-Cortines, catedrática de Historia del Arte de la UMU, y Alfredo Vera Botín, arquitecto y uno de los responsables de la ejecución de los proyectos más recientes de la restauración de la torre (Benito, 2021).

La torre-campanario se muestra como una referente vigía de la ciudad y su huerta, que desde la prolongación visual de la calle Trapería uno contempla, en un ascenso tal que “la calle se verticaliza, erigiendo, en el aire, una continuidad mágica, con vocación de saeta” (García Abellán, 1973: 302). Una torre que es de todos, diría García Abellán en la exposición *Viaje a la Catedral* en la Galería Chys en 1974, con obras de Aurelio, Cánovas, Molina Sánchez, Párraga y Avellaneda (citado en Torres Fontes, 1994: 28).

Con sus casi cien metros de altura, es considerada la más alta de España, según escribe Delgado (2012: 126) con humor, ya que suma los 42 metros de desnivel sobre el mar que tiene Murcia respecto los 7 metros de Sevilla, que hacen de esta torre única, cuyos viajeros que van de paso seguro deben quedarse asombrados por como otea esta arquitectura, aunque sea a kilómetros de distancia.

La torre es el significado cultural de más peso en la Región de Murcia, y, en ese sentido, al igual que otros lugares ofrecen sus iconos a cierta categoría de lo mítico, caso del Coliseo en Roma, la Alhambra en Andalucía, la torre Eiffel en Francia, etc., demostramos que en Murcia y el recorrido hecho de la torre (histórico, constructivo y artístico) no tiene parangón en la comunidad murciana, símbolo que consolidamos más si cabe. Y, conectando con el principio, esta andadura no acaba aquí, ya que mientras se escriben estas líneas finales, la torre no deja

de surcar cuadros por donde navegan pinturas y fotografías desde infinidad de ángulos, que acrecientan el mito que camina firme hacia un futuro incierto.

En un ejercicio de resumen respecto a la interpretación de la torre, las tarjetas postales acometieron una labor que hoy podría atribuirse sociológicamente a los selfies que inmortalizan lugares que se quieren mostrar y compartir, el momento de una vivencia del instante, unido quizá a cierto narcisismo en el que no debemos entrar. Las tarjetas fueron un éxito conforme se extendía su moda, un complemento más del turismo, que evolucionó al color, a las postales compositivas con varias fotos en una, a los montajes, incluso a la ilustración más artesanal como contrapunto que tendía a una tarjeta de mayor entidad y calidad, con la firma de algún artista diseñando a medida e intención acorde a su formato y destino. Las postales son un valor entre coleccionistas, y atesoran el testimonio sociohistórico de una época, por lo que son muchos los archivos que se ocupan de esta salvaguarda, y en el muy avanzado siglo XXI sorprende como los expositores siguen formando parte de nuestro imaginario cultural.

La pintura ofrece una mayor fuerza respecto a la postal, que no ha cesado y cuyo desarrollo desde el siglo XIX ha sido una constante, donde los mejores pintores que ha cosechado la Región de Murcia han mostrado momentos de debilidad ante su edificación más solemne, desde los costumbristas que habían superado el romanticismo decimonónico, pasando por diversas generaciones, como la del 20 y del Puente, hasta continuar con una estela de pintores actuales.

De entre todos ellos, destacan unos cuantos innovadores que casi podríamos calificar de provocadores, que han dejado una huella en su pintura de la torre y su catedral, primero con Almela Costa que supo infundir un aire distinto, una atmósfera a veces tórrida, de calurosa huerta estival cuyos matices amarillos se proyectan en los tejados de la ciudad y en especial su torre, al igual que con Mariano Ballester por el que sus flashes de salpicados cromatismos marcan una tendencia irrepetible, así como Aurelio, que parece tener una deuda heredada con Almela Costa sin tenerla, el cual ofrece estructuras compositivas distintas, yendo más lejos en sus mundos envueltos de amarillo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Almarcha Núñez-Herrador, E., & Villena Espinosa, R^o. (2019). Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica. *La Tadeo Dearte*, 5(5). 178–203. <https://doi.org/10.21789/24223158.1563>
- *Almela Costa. Los cuadros de mi padre* (2008). (Catálogo). Murcia: Consejería de Cultura y Turismo.
- *Arte y Mecenazgo. Una colección de Arte Regional* (2017). (Catálogo). Del 11 de mayo al 16 de julio. Palacio Almudí. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Aurelio (1930-2000). *Retrospectiva (2011)*. (Catálogo). Del 24 de marzo al 10 de mayo. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Belda, C. (1994). *La Catedral, seiscientos años después. Mateo Bovet*. (Catálogo). Del 25 abril al 7 mayo. Murcia: Galería Chys.
- Belda, C. (2005). *La catedral de Murcia* (guía). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Belda Navarro, C -Hernández Albaladejo, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia*. Editora Regional de Murcia.
- Benito, P. (18 de octubre de 2021). La torre de la Catedral de Murcia cumple 500 años. *La Verdad*. <https://bit.ly/3WbURX0>
- Benito, P. (22 de octubre de 2021). Murcia conmemora el V centenario de la torre de la Catedral con música y conferencias. *La Verdad*. <https://bit.ly/3U8PrKt>
- Botías, A. (10 de octubre de 2010). ¿Y dónde levantamos la torre?, *La Verdad*. <https://bit.ly/3U9hDwU>
- Botías, A. (2011). *Murcia, secretos y leyendas*. Murcia: Pictografía.
- Bulnes, A. (09 de julio de 2020). Las postales no se inventaron para mandar saludos, sino para ahorrar costes. *El País*. <https://bit.ly/3sJb9cc>
- Calvo, J.; Alonso, M. Á.; Rabasa, E. y López, A. (2005). *Cantería renacentista en la catedral de Murcia*. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- Carbonell Lloreda, Gema (2013). *Pintura vinculada a la arquitectura durante la segunda mitad del S.XX en la ciudad de Murcia*. (Tesis Doctoral. Directora M^a Victoria Santiago Godos). Departamento de Bellas Artes. Universidad de Murcia.
- Carpe. *Centenario 1921-2021* (2021). (Catálogo). Del 02 de diciembre de 2021 al 13 de marzo de 2022, Pabellón Contraste del MUBAM, Murcia: CC. AA. de la Región de Murcia.
- Delgado, Santiago (2012). *Iglesias de Murcia*. Murcia: Almuzara.
- De los Reyes, A. (1971). La Catedral de Murcia (Torre y campanas). (Vol. 36). *Revista Murgetana*. Real Academia de Alfonso X el Sabio. 71-110.
- De los Reyes, A. (2017). La Catedral de Murcia. Edificación. Siglos XIV-XVIII. *Revista Murgetana*. (Vol. 136). 37-56.
- De los Reyes, A. (2018). *La Catedral de Murcia: Apuntes sobre su historia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Enrique Mira, M. (2019). Las campanas conjuratorias de la catedral de Murcia. La voz de la torre. (Nº 36), *Revista Cangilón*. Museo de la Huerta de Alcantarilla.
- Estrella Sevilla, E. (2007). *Dos siglos a la sombra de una torre*. Murcia: Emilio Estrella Sevilla.
- Falgas, pintar la vida (2009). (Catálogo). (Del 22 al 01 de junio). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- García Antón, J. (2003). *Las murallas medievales de Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
- García Abellán, J. (1973). *Murcia entre dos calles*. Murcia: Hijos de Antonio Zamora, S. A.
- Gaya, R. (2010). *Obra completa*. Valencia: Pre-textos.
- Guereña, J. L. (2005) Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del XX. *Revista Berceo*. Nº 149. 35-58.
- *Gómez Cano (1912-1985) Antológica* (1987). (Catálogo). Del 13 de marzo al 10 de abril. Iglesia San Esteban. Murcia: Dirección Regional de Cultura.
- Hernández Vicente, Á. (2016). *Patrimonio en el recuerdo. La imagen de la nobleza en el paisaje urbano de la ciudad de Murcia*. Murcia: Editum.
- Jiménez Castillo, P., & Navarro Palazón, J. (2001). El urbanismo islámico y su transformación después de la conquista cristiana: el caso de Murcia. *Actas del primer curso*

- de Historia y Urbanismo Medieval*. Universidad de Castilla-La Mancha. 71-121.
- José Luis Cacho. *Retrospectiva* (2013). (Catálogo). Del 18 de abril al 08 de septiembre. MUBAM. Murcia: CC. AA. de la Región de Murcia.
 - José Marín Baldo, 1864-1925. *Un viaje por el paisaje* (2015). (Catálogo). Del 19 de febrero al 19 de abril. MUBAM, Murcia: CC.AA. de la Región de Murcia,
 - La Catedral de Murcia. Sexto Centenario 1394-1994 (1994). *Fotografías de Carlos Moisés*. (Catálogo). Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Región de Murcia.
 - López Hurtado, M. (2013a) *La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del ateneo de Madrid*. [Tesis]. Madrid. Universidad Complutense.
 - López Hurtado, M. (2013b). La tarjeta postal en España: Usos y tendencias. *Revista General de Documentación e Información*. Vol. 23-2. 437-453. https://doi.org/10.5209/rev_RGID.2013.v23.n2.43136
 - Luján Ortega, M. y García Martínez, T. (2006). La riada de Santa Teresa: La catástrofe en la huerta de Murcia. (Nº 29), *Revista Cangilón*. Museo de la Huerta de Alcantarilla. 73-84.
 - Martínez Mena, A. (2000). “Falgas o la comunicación”. José María Falgas. Diez Años de Pintura (1990-2000). (Catálogo). Murcia: Godoy.
 - Martínez, Rosa (02 de diciembre de 2020). Zero, la primera galería. *La Verdad*. <https://bit.ly/3DbWb3q>
 - *Miradas sobre la Catedral 1964-1969* (1999). Museo de la Ciudad. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
 - Muñoz Barberán y la ciudad de Murcia (2008). (Catálogo). Del 11 de diciembre de 2008 al 15 de febrero de 2009, Palacio Almudí. Ayuntamiento de Murcia.
 - *Museos y monumentos de la Región de Murcia* (2010). Número segundo. Murcia: Anuarios culturales. CC.AA. Región de Murcia.
 - Navarro Egea, J. (2020). La tarjeta postal en España y Murcia. Dimensiones históricas, culturales y costumbristas. MVRGETANA. Número 143. 115-138.
 - Nicolás Gómez, D. (2003). Arquitectura y urbanismo en los inicios de la Murcia Contemporánea. *Murgetana*, (109), 91-110.
 - Olivares Galván, P. (1985). Los pintores de la Generación Puente (1940-1960). *Arte en Murcia, 1862- 1985*. (Catálogo). (Noviembre/diciembre 1985). Sala de Exposiciones de San Esteban. Murcia: Consejería de Cultura y Educación.
 - Oliver, A. (1952). *Medio Siglo de artistas murcianos: 1900-1950. Escultores, pintores, músicos y arquitectos*, Madrid: Patronato de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Murcia.
 - Páez, Martín (2012). *Un ciclo pictórico regional. Murcia 1800-1930*. Murcia: Real Academia de BB.AA. Sta. María de la Arrixaca.
 - Párraga, 25 años después (2022). (Catálogo). Museo de la Sangre y Ayuntamiento de Murcia.
 - Pascual Martínez, L. (1996). Notas para el estudio de la cancillería de Mateo Lang Von Willenburg, Obispo de Cartagena (1513-1540). *Miscelánea Medieval Murciana*, (19-20), 245-264. <https://doi.org/10.6018/j7691>
 - Pedro Flores. Obras y recuerdos de un artista en París. Las costumbres murcianas (2021). (Catálogo). Del 23 de abril al 25 de julio, MUBAM. Murcia: CC. AA. de la Región de Murcia.
 - Rabascall, J. (2017). Tarjeta postal y postal turística: «Spain is diferent». *SOBRE*. N05, 113-132. <https://doi.org/10.30827/sobre.v5i0.9563>
 - Riego Amézaga, B. (ed.) (2010). *España en la tarjea postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg.
 - Roldán Prieto, Roldán (1973). *Guía de la Catedral y Museo*. Murcia: Sucesores de Nogués.
 - Saura Mira. Murcia barroca (2005). (Catálogo). Del 10 de marzo al 09 de abril, Sala de Exposiciones CAM. Murcia: Obras sociales CAM.
 - Segado del Olmo, Antonio (1977). *7 pintores con Murcia al fondo*. Murcia: Organización Sala Editorial, S. A.
 - Soler, P. (2007). *Rozando el cielo*. Vicente Vicens. (Catálogo). Museo de la Ciudad. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
 - Torres Fontes, J. (1969). Las obras de la Catedral de Murcia en el siglo XV y sus maestros

- mayores. *Murgetana*, N° 30. 5-41.
- VV.AA. Torres Fontes, J. (ed.) (1994). *La catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
 - Vera Botí, A. (1993). *La torre de la catedral de Murcia: De la teoría a los resultados*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
 - Vera Botí, A. (Dir.) (1994). *La catedral de Murcia y su plan director*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Consejería de Cultura y Educación de la Región de Murcia.
 - *7 pintores cabe el Arco de la Aurora. De portillo de almarjal a corazón de Murcia* (2013). Catálogo. Museo de la Ciudad. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.