

Memoria

Huellas. Historia y decoro

Pablo Puente Aparicio

Arquitecto

*No vemos las cosas tal como son,
Sino tal como somos*
El Talmud

Este trabajo, presentado en el Primer Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte responde a un encargo al que debo amistoso cumplimiento. Trataré de rememorar la exposición *Huellas* —«hito inolvidable en la historia de las actividades culturales de Murcia»¹— que se abrió en la catedral de Murcia el 22 de febrero de 2002 y que durante seis meses mostró 412 obras procedentes de diferentes lugares de esta Región y de España, pero también de Italia, Austria y Rusia. Fue visitada por cerca de seiscientas mil personas, de las que el 49% procedió de fuera de la Región de Murcia y la media diaria de visitantes resultó ser de 3.874 personas².

Encargo en apariencia sencillo, pero que no lo es tanto si pretendiese aportar algo nuevo, habida cuenta de que ya está prácticamente todo contado, cuando no escrito³. Precisamente por eso no intentaré ahora hacer la historia de aquella exposición, ni siquiera contribuir a ella, sino tan solo dejar unas notas de *una cierta historia* —la mía y por ende personal— que sirvan de admirado recuerdo a quienes, con sus conocimientos

¹ EGEA KRAUEL, Carlos, *Mirabilia*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2002, p. 8.

² Cfr. GARCÍA PÉREZ, Noelia, "Huellas.Repercusión del turismo cultural en la Región de Murcia" en *Cuadernos de Turismo*, 2003, nº 12, Universidad de Murcia, pp. 119-130.

³ Cfr. BELDA NAVARRO, Cristóbal, *Mirabilia*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2002. PUENTE APARICIO, Pablo, "Una exposición temporal en la catedral de Murcia. Huellas" en VI Jornadas de Museología. *Revista MUSEO*, 2003, nº 8, APME, pp. 149-157. BELDA NAVARRO, Cristóbal, "Las grandes exposiciones como difusoras del patrimonio. El proyecto Huellas" en BELDA, Cristóbal, MARÍN, M^o Teresa, (ed.), *La Museología y la Historia del Arte*, Murcia: Universidad de Murcia, 2006, pp. 343-375.

de la Historia y del Arte de estas tierras, hicieron realidad aquél hermoso discurso, estableciendo con su saber ilustrado *qué decir y en qué orden*, además de orientar e incentivar *cómo decirlo*.

Sean estas personas y su trabajo motivo de ejemplo y aliento a los que ahora emprenden o continúan el camino que ellas fueron abriendo y ensanchando con su constante trabajo investigador. Personas empeñadas en la mejora del conocimiento de la obra de arte que «debe ser conservada con toda su historia»⁴, y que, junto al conservador, tratan de transferir el pasado al futuro de manera que el monumento, que «contiene tiempo» como expone Hermann Bauer⁵, no se devalúe.

Desde Santander a Murcia

Se han cumplido ya 12 años desde la apertura de la exposición *Huellas* y 18 de mi primera llegada a estas tierras, una noche brumosa, templada y húmeda.

El origen de mi entrada en contacto con Murcia no fue Valladolid, donde vivo, sino Santander, pero si afino más podría decir que fue Amberes, pues allí se estaba celebrando la exposición *Vladeren en Castilla y León op de drempe van Europa* (Flandes y Castilla y León en el umbral de Europa) con la que *Las Edades del Hombre*, «recordó un momento de la historia de Castilla y León y Flandes»⁶, cuando su comisario, José Velicia, declinó un compromiso adquirido con la Fundación Marcelino Botín proponiendo que fuese yo quien le sustituyera.

Y esa fue la razón de que amaneciera el 10 de noviembre de 1995 en Santander, y que conociera a la directora de aquel III Seminario: *El Patrimonio Histórico y Natural. Valor cultural y recurso económico*, Cristina Gutiérrez-Cortines Corral, entonces Consejera de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Asistí a todas las actividades de la jornada y tuve ocasión de comentar mi trabajo de *desrestauración* del Palacio de Saldañuela, Bien de Interés Cultural propiedad de Caja Burgos⁷. Luego, en mi intervención, traté de las primeras cinco exposiciones de *Las Edades del Hombre*, y de la de *Evangelización y Cultura* en el Pabellón de la Santa Sede en la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Al despedirme de la directora del

⁴ BAUER, Hermann, *Historiografía del Arte*, Madrid: Taurus, 1981, p. 46.

⁵ *Ibidem*, p. 197.

⁶ FORJAS, Francisco, “El proyecto ‘Las edades del hombre’ llega a la catedral de Amberes”, *El País*, 15/11/1995.

⁷ Cfr. PUENTE APARICIO, Pablo, “La remodelación del Palacio de Saldañuela: criterios de intervención” en *Palacio de Saldañuela*, 1995, Caja de Burgos, pp. 45-69.

seminario, con prisas porque al día siguiente tenía que intervenir en el seminario de la Fundación Ortega y Gasset *La gestión turística del Patrimonio natural y cultural*, en El Escorial, me indicó la posibilidad de ponerse en contacto conmigo con el fin de tratar de algo que era complicado por llevar mucho trabajo de seducción: la restauración de un monasterio de monjas clarisas en Murcia para crear un museo.

Pasaron las fiestas de Navidad y una mañana recibí la llamada de Francisco J. Isasi, director general de Caja Burgos, para comunicarme que le habían solicitado referencias mías desde Murcia. Al poco era José Moreno Espinosa, director de la Obra Social de Caja Murcia, el que me hablaba para proponerme el encargo de restaurar la parte del monasterio de Santa Clara la Real que era propiedad de la Caja, con el fin de instalar en allí una sala de exposiciones y las oficinas de la Obra Social. El resto del monasterio sería objeto de restauración convenida con la Comunidad de Madres Clarisas, la Consejería de Cultura y el Ayuntamiento.

Santa Clara la Real de Murcia

Aquella misma semana, el sábado, fui recibido —y agasajado— en Murcia por José Moreno, Cristina Gutiérrez-Cortines, José Egea, Antonio González Barnés y Cristóbal Belda; más tarde se uniría a la comitiva Miguel Ángel Cámara y el concejal de urbanismo.

Fuimos a la catedral y después al monasterio. Lo de ir al monasterio era lógico, pero lo de visitar la catedral no lo entendí entonces; me pareció como si quisieran mostrarme una gloria antes de introducirme en el descoyuntado y ajado conjunto franciscano⁸, en el que, durante nueve años, anduve inseguro por una red sujeta en cuatro amarres que no siempre ofrecían la misma tensión, lo que hacía que unas veces se aflojara y otras se estirara en exceso, pero casi nunca de manera uniforme. Sin embargo precisamente esta circunstancia fue la que propició que la obra caminara

⁸ Sobre la actuación en el monasterio (1906-2005) queda suficiente referencia en PUENTE APARICIO, Pablo, “Apenas una página en un capítulo” en AAVV *Paraísos perdidos. Patios y Claustros*, Murcia: Caja Murcia, 1999, pp. 21-52; *Santa Clara la Real. Cuatro metros y medio de siglos*, AAVV Homenajes anuales por la defensa y conservación del patrimonio, Asociación Patrimonio Siglo XXI, 2002; “Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia” en AAVV *Memorias de Patrimonio, Intervenciones en el patrimonio histórico de la Región de Murcia 1998-2002, Inmuebles*, Tomo VI, Murcia: Consejería de Educación y Cultura, 2004, y “El Monasterio de Santa Clara la Real”, *Museos de la Región de Murcia* en AAVV *Revista de Museología*, 2005, n° 33-34, pp. 34-43.

pausadamente hacia el resultado que todavía hoy puede verse⁹. Y creo que de haberse cumplido los plazos previstos inicialmente nunca hubiera podido documentarse arqueológicamente el conjunto, ni mucho menos descubrir las siete viviendas ni la alberca, con lo que el centro cultural, el convento, el patio y el museo hoy serían bien diferentes¹⁰.

En 1998 —cuando las obras del Centro Cultural llevaban buen ritmo y se habían comenzado las del convento, la nueva residencia, en el ala sur del *Monasterio de la Señora Clara*— Caja Murcia, que había patrocinado la restauración de las más de quinientas piezas del Belén de Riquelme¹¹ depositado en el Museo Salzillo del que era entonces director Cristóbal Belda, decidió exponer parte de él durante la Navidad de aquel año en Madrid, en las salas Génova del Palacio Real, antes de llevarlo en febrero del año siguiente al Brazo de Carlomagno de la Plaza de San Pedro del Vaticano.

Por ello viajamos a Roma Cristóbal Belda, Pascual Martínez¹² y yo, con el triple encargo de tratar las condiciones de la instalación del Belén con el arquitecto del Vaticano, analizar la sala de exposiciones y, también, probar los *fettuccine all'Alfredo* en la Piazza Augusto imperatore¹³.

⁹ No confío en la permanencia en el tiempo de este museo, sujeto como todos a los cambios culturales, económicos y políticos, y a la inevitable obsolescencia, pero además, en este caso, pendiente de la continuidad del convenio con la comunidad religiosa, propietaria del sitio y de las obras de la sección *Espacios para el silencio. Dominus conservet eum*.

¹⁰ Recuerdo la conversación con José Moreno proponiéndole excavar totalmente la nave de dormitorios (hoy sala de exposiciones) del ala oeste de Caja Murcia, comparando el incremento del costo de la obra, incluyendo los gastos de excavación arqueológica, con el valor añadido de conseguir un almacén en sótano en el centro de Murcia (que luego fue acondicionado como segunda sala de exposiciones). También recuerdo los argumentos con los que traté de convencerle de la importancia de excavar el patio del convento, cuando ni siquiera se querían tocar las dos palmeras, convencido de que el verdadero valor del lugar se encontraría, en su caso, en el subsuelo, y cómo incluí en una de las fases de intervención presupuesto para hacer las correspondientes catas, a la búsqueda de un patio de crucero que luego resultó de alberca.

¹¹ La restauración fue hecha por M^a de la Paz Barbero a partir de 1996. Cfr. BARBERO, M^a de la Paz, "Restauración del Belén de Salzillo" en BELDA NAVARRO, Cristóbal, *El Belén de Salzillo. La Navidad en Murcia*, Murcia: Darana, 1998, pp. 15-16.

¹² Pascual Martínez Ortiz, Licenciado en Filosofía y Letras, Geografía e Historia, especialidad: Historia Antigua y Arqueología, se incorporó a la Obra Social y Cultural en 1997 y en la actualidad es Gerente de la Fundación Cajamurcia.

¹³ Cosa que hicimos. La sugerencia partió de José Moreno. Recuerdo que poco antes, mientras estábamos en el Cortile della Pigna, descansando tras hacer un breve recorrido por los Museos Vaticanos, Cristóbal y Pascual bromearon sobre la posibilidad de que me fuera encargado el proyecto de remodelación del Museo Salzillo, cosa ésta que no me tomé en serio, entre otras cosas porque por aquél entonces había acometido la redacción del Plan de Restauración Integral del Palacio Episcopal, por encargo del arzobispo de Granada, D. Antonio Cañizares, entonces administrador apostólico de la diócesis de Cartagena tras la aceptada dimisión de D. Javier Azagra. Con la llegada del nuevo obispo, D. Manuel Ureña, en julio de 1998, con su

El Belén de Riquelme en palacio

La exposición de Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid —*Navidad en Palacio: Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*— fue patrocinada por Caja Murcia y se componía, amén de las 126 piezas del Belén de Riquelme, por un conjunto variopinto de objetos relacionados con el relato navideño procedentes de los conventos reales, y de lo que resta del Belén llamado *del Príncipe*, del que se conservan 89 piezas. Traído desde Nápoles por Carlos III se le fueron añadiendo otras figuras, hechas por los escultores de Cámara, para los Nacimientos de sus hijos el Príncipe de Asturias D. Carlos y el infante D. Gabriel¹⁴.

El diseño y la ejecución del montaje de la exposición me fueron encargados a propuesta de Caja Murcia, con excepción de la ejecución de la mesa escalonada y emperifollada en la que se expusieron las figuras del Belén del Príncipe, la cual quedó reservada a Emilio y Carmelo García de Castro Márquez.

Por lo que respecta a las 126 piezas, componentes de 12 grupos, del Belén de Salzillo, el criterio del comisario Belda era exponerlos en vitrinas individualizadas, sin embargo debieron mostrarse en diorama y con sus arquitecturas, como un *continuum* narrativo¹⁵, aceptándose, bien que a trancas y barrancas y tras larga crisis, el criterio de Rosario Díez del Corral, a la sazón vocal asesora de actuaciones culturales de Patrimonio Nacional y dura negociadora.

Pretendí entonces que se encargara de la instalación paisajística un belenista murciano, con la doble intención de quitarme esa responsabilidad¹⁶ y de transmitir la

joven secretario particular, a la par que flamante director de la Oficina Técnica del obispado de procedencia, acompañado de su equipo de arquitectos de Ibiza-Alcalá de Henares, pude percibir fácilmente que sobraba, por lo que decidí no continuar con el trabajo encomendado, recoger mis cosas de la sacristía de la capilla del Palacio, sacudirme el polvo (Mateo 10: 14), y hacerles llegar, en enero de 1999, el voluminoso conjunto de informes, planos y fotografías que había ido formando. No acusaron recibo de ello, y no acepté contraprestación económica alguna. Al fin y al cabo yo no había adquirido ningún compromiso con ellos. Ni ellos conmigo.

¹⁴ HERRERO SANZ, María Jesús, “El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid. Origen, desarrollo y actualidad” en AAVV *Navidad en palacio, Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*, Patrimonio Nacional, 1998, pp. 27-35.

¹⁵ BELDA NAVARRO, Cristóbal, “Francisco Salzillo y la génesis del Belén español” en AAVV *Navidad en palacio, Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*, Patrimonio Nacional, 1998, pp. 13-19.

¹⁶ El miedo a *jugar* con el Belén de Riquelme aquellas navidades de 1995 nunca desapareció en las otras seis ocasiones en las que tuve la responsabilidad de hacer su montae: Vaticano (1996), *Huellas* (2002), *Salzillo testigo de un siglo* (2007), exposición temporal en el Museo Salzillo durante su remodelación (2007), *Floridablanca, la utopía reformadora* (2008) y Museo Salzillo remodelado (2009)

arraigada tradición belenística que se mantiene en esta Región; pero aquello no cuajó¹⁷. Entonces hice un recorrido adaptado a la disposición de las puertas de la segunda sala con dos mesas: una en “L” en la que se exponían las escenas de la *Anunciación*, del *Sueño de San José* y la *Visitación*, antes de pasar el visitante hacia la otra mesa, lineal, adosada al cerramiento de fachada de la sala. En ésta se sucedían las escenas y grupos de *La Posada*, *Anuncio a los Pastores*, *Portal de Belén*, y *Músicos y Bailarines*.

Enfrente del *Portal de Belén*, en la mesa en “L” que forzaba el recorrido por la sala, estaba el *Palacio* con la *Guardia Herodiana* despidiendo al *Cortejo de los Reyes*. No era lo habitual, pues este último conjunto se venía colocando llegando al *Portal*, y si introduje esta variante fue forzado por la disposición del espacio¹⁸, pero también basándome en la lectura del evangelio de Mateo. Por eso congelé la acción en el momento en que Herodes encaminaba a los Magos a Belén y les pedía que una vez hallasen al Niño volvieran para darle aviso¹⁹.

El relato continuaba en la mesa lineal en la que se encontraban la *Purificación* y la *Lectura del Romance*, para volver a retomarse en la otra mesa, en la que diecisiete figuras representaban con gran patetismo la violencia de la *Degollación de los Inocentes*. Al fondo, en un rellano elevado, cerraba la narración evangélica el grupo de la *Huída a Egipto* en el que José, el de la vara florida, volvía el rostro de ojos espetellados observando, entre asombrado y aterrado, la acción que se desarrollaba abajo. También puede ser que la mirada fuese de ensimismamiento, mientras meditaba sobre la indignidad que suponía que los protagonistas de aquella narración huyesen avisados por un Ángel²⁰ mientras otros, los inocentes, morían degollados.

Con el fin de ambientar los fondos de los nichos que formaban los dos ventanales de la fachada, donde estaban *La Posada* y *La Purificación*, solicité a la colaboradora de los comisarios, Leticia Sánchez Hernández, que a ser posible me proporcionara sendos

¹⁷ Recuerdo la cara de espanto de Cristóbal Belda mientras el belenista, de fama reconocida, iba relacionando los materiales que necesitaría: arena, piedra, corcho, musgo, arpillera, escayola, Titanlux...

¹⁸ Repetí disposición en el montaje de la exposición *Salzillo. Testigo de un siglo*. Iglesia de San Andrés, Murcia 2007.

¹⁹ MATEO. *Evangelio*. 2, 8 «y enviándolos a Belén, [Herodes] dijo: Id allá y averigüad con diligencia acerca del niño; y cuando le halléis, hacédmelo saber, para que yo también vaya y le adore.»

²⁰ Con esta misma intención dejé colocado el final del Belén en la instalación que hice tras reformar el Museo Salzillo en 2009.

reposteros, con motivos vegetales, el primero, y con arquitecturas, el otro²¹. La pareció tan bien que se puso a buscarlo con entusiasmo, y encontró el fondo vegetal, pero entonces tiró para casa dándoselo a los hermanos García de Castro para que lo colocaran detrás de su mesa de *El Belén del Príncipe*.

El relieve del terreno se hizo con poliestireno expandido forrado con telas de colores, simulando un paisaje montañoso en la mesa en “L” que permitió ocultar las traseras de las arquitecturas de la *Casa de la Virgen*, la *Casa de Isabel* y, sobre todo la del *Palacio de Herodes*, de altura colosal, aún cuando allí no se expuso más que con dos plantas de las tres que tiene²². Las mesas se remataron en sus frentes con faldillas tratando de evocar los posibles montajes en el Palacio de Riquelme en plataformas sobre caballetes²³, y la iluminación se ejecutó con fibra óptica que recorría los bajos de la mesa y se insertaba en el suelo conformador de los relieves. La inauguración fue recogida por la prensa regional y nacional²⁴ y la exposición fue visitada por más de 52.000 personas.

Cuando llegó la fiesta de la Candelaria, como los feriantes desmontan sus instalaciones y se trasladan al siguiente destino, nos llevamos la exposición a Roma.

El Belén de Riquelme en El Vaticano

Allí primó el criterio del comisario Cristóbal Belda de presentar una exposición de escenas y grupos individualizados que permitiera valorar las *pequeñas esculturas* de «las escenas evangélicas [en primer lugar] tratadas con la solemnidad de la imagen barroca,

²¹ En 2009 retomé una idea que había expuesto en 2007 a Cristóbal Belda para el montaje del Belén en la exposición *Salzillo testigo de un siglo*, en la iglesia de San Andrés. Al plantear el nuevo montaje del Belén en el Museo Salzillo reformado, traté de nuevo sobre la posibilidad de que Pedro Cano hiciera los fondos para las diferentes escenas, o que, en caso de no disponer de presupuesto para ello (lo que era más que probable), permitiera fotografiar alguna de sus obras para proceder luego a reproducirlas por medios infográficos. A solicitud de la directora del Museo, María Teresa Marín Torres, Pedro Cano accedió amable y desinteresadamente a esto último y nos remitió a José Luis Montero, a quien se le encargó presentar la selección de paisajes rurales y paisajes urbanos, y le fue contratada la ejecución de las infografías. Ver MARÍN TORRES, María Teresa, “Miradas en paralelo” en AAVV, *El Belén de Salzillo*, Murcia: Museo Salzillo 2013, p. 52.

²² La restauración completa del Palacio fue ejecutada por Amparo Muñoz Fernández en 2006.

²³ MARÍN TORRES, María Teresa, op. cit. p. 58.

²⁴ Cuando se comenzaron a montar las figuras de Salzillo-Roque López en mi instalación, al parecer —me lo contaron años después— llegaron alarmantes noticias a Murcia: *Puente se ha cargado el Belén*. Otros no debieron opinar lo mismo que la adelantada en Madrid, y la Familia Real decidió asistir a la inauguración —y aunque faltó el pequeño Froilán, lo hizo en pleno— con lo que Murcia se movilizó hasta la Corte. Lo leí en la prensa porque no fui invitado. Los García de Castro Márquez sí.

brillantes de colorido por la suntuosidad de sus policromías. En segundo, los personajes y tipos populares, llenos de vitalidad y realismo frente a la idealización de los anteriores. Por último, las series animalísticas»²⁵. Sin embargo, y a pesar del riesgo que ello comportaba para la seguridad de la obra, quise dejar una muestra de su carácter narrativo, propio del belén de misterios español frente al de cuadros independientes de tradición napolitana²⁶, haciendo un montaje continuo tradicional de algunas de las escenas, deudor materialmente del ejecutado en Madrid, en el que se mostraba la acción central del relato con el *Portal de Belén*, acompañado del *Anuncio a los Pastores*, el *Cortejo de los Reyes Magos* y *Caminantes*.

A aquella exposición se entraba entre naranjos y sobre la puerta se proyectaba un audiovisual²⁷ muy sencillo y sin embargo espectacular, que pretendía comunicar el aire, colores y fiestas de la Región y que debió conseguirlo, pues fue festejado por la prensa asistente a la inauguración y considerado como una manera distinta de presentar Murcia²⁸.

Por lo que se refiere al montaje museográfico, una compartimentación situada en el eje de la llamada²⁹ *sala del exposiciones* del Brazo de Carlomagno conformaba sucesivos espacios; unos con nichos en los que se protegían e iluminaban las vitrinas que contenían escenas y grupos, y otros con paneles informativos que servían de ilustrada transición temática. Así, alternando salas y pasillos, la infraestructura conducía hasta el fondo que nos fue autorizado, el cual se remató con el nacimiento panorámico tradicional, al que nos hemos referido. A partir de aquí el visitante recorría en sentido contrario la sala pudiendo contemplar el resto de los grupos y escenas de ese «pequeño

²⁵ BELDA NAVARRO, Cristóbal, "Francisco Salzillo, la génesis del Belén español" en AAVV *Presepio di Salzillo. Fantasia Ispánica di Natale*, 1999, pp. 22-33.

²⁶ *Ibidem* p. 30.

²⁷ Encargué la producción a Graal Omnimedia, y las fotografías a Carlos Moisés.

²⁸ ARCO, Antonio, "Una Murcia idílica", *La Verdad*, 14/2/1999, p. 74. «Una Murcia idílica, un oasis de paz. Una deslumbrante imagen de la Región en el extranjero, como nunca se había conseguido[...] El montaje del arquitecto vallisoletano Pablo Puente consigue, sin renunciar a la sobriedad, a través de un elegante planteamiento arquitectónico y escenográfico, atrapar la atención de un muerto...Veinte pequeños naranjos y limoneros trasplantados en maceteros reciben al visitante en el umbral de la exposición. Un vergel previo al derroche barroco. Naturaleza y arte bajo un fondo azul marino. Un sugerente audiovisual que muestra una imagen idílica y cálida de los paisajes, monumentos y gentes de la Región, se proyecta de forma permanente. Nada que ver con los terroríficos anuncios publicitarios televisivos que tanto parecen gustar, puesto que los mantienen, a las autoridades regionales y a sus asesores.»

²⁹ En realidad se trata de la rampa ascendente escalonada que permite el acceso rodado desde el nivel la Plaza de San Pedro hasta el sur del pórtico de la basílica, donde se encuentra la estatua de Carlomagno de Agostino Cornacchini.

mundo en el que se representan con un sentido narrativo los temas que [...] componen el Ciclo de la Navidad»³⁰, en el que la «tradición convive con el capricho»³¹.

La inauguración fue todo un acontecimiento social y cultural para Murcia. Doscientas personas y personalidades, civiles y religiosas, procedentes de Murcia a las que se unieron otras cien invitadas de Roma, llenaron el Brazo de Carlomagno³². Las primeras habían hecho un largo recorrido para asistir aquel atardecer desapacible del 12 de febrero de 1999 a la apertura de la exposición³³ del «más refinado grupo de pequeñas esculturas realizadas en los años finales del barroco [...] considerado como la mejor representación del belén español y una valiosa aportación a la escultura europea de su siglo»³⁴. Ramón L. Valcárcel declaró entonces a ADC S.L., productora del video que fue difundido junto con la prensa murciana³⁵, que la muestra significaba que «podemos exportar cultura, arte, esencia de Murcia, como es este fantástico Belén que ha quedado instalado de una manera grandiosa, en un espacio grandioso»³⁶.

Aquellos Paraísos Perdidos

Pasó la primavera y el verano, y las obras del Centro Cultural de Caja Murcia concluyeron. Para su inauguración estaba prevista una exposición de Tapies, pero ésta se pospuso³⁷. Entonces me fue encargada la organización y montaje de una exposición inaugural, programada para octubre de 1999. Una exposición que diseñé de manera que fuera acompañando al visitante mientras se le permitía conocer las nuevas instalaciones, adaptándola a un espacio —por una vez protagonista— entendido no

³⁰ TORRES-FONTES SUÁREZ, Cristina, “El Belén de Salzillo, una contradanza barroca” en AAVV *Presepio di Salzillo. Fantasia Ispánica di Natale*, 1999, pp. 45-57.

³¹ GÓMEZ DE RUEDA, Isabel, “La pequeña escultura entre la tradición y el capricho, música y danza en el Belén de Salzillo” en *Ibidem*, pp. 59-67.

³² «...del Ministerio de Cultura, de la Embajada de España ante la Santa Sede, del Obispado de la Diócesis de Cartagena, de la Caja de Ahorros de Murcia, de la Cofradía de Jesús, de todos los medios de comunicación de la Región y los acreditados en Italia, de otras Instituciones públicas y privadas, invitados en general y autoridades de otras embajadas, comenzaron el recorrido a través de un itinerario sorprendente.» Video producido por ADC S.L. con guión de Cristóbal Belda y narrado por Tico Medina.

³³ Aquella noche cené sólo en el hotel.

³⁴ NAVARRO MESEGUER, Concha, BELDA NAVARRO, Cristóbal, (Ases.), *Guía didáctica de la exposición Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, 2007, p. 31.

³⁵ Puede verse en www.youtube.com, *Belén de Salzillo*.

³⁶ El montaje romano se pensó mostrar en Murcia en la Sala principal de Las Claras, durante la Navidad de 2000, para lo que hice un proyecto que no se llevó a cabo.

³⁷ El propósito de la creación de la Sala de Exposiciones era destinarla en exclusiva al arte contemporáneo. La exposición de Tapies se inauguró el 30 de noviembre de 1999.

como el «medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino como el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas»³⁸.

La exposición quería poner en valor la acción rehabilitadora de Caja Murcia en aquella parte del Bien de Interés Cultural —documento de la historia murciana que se mantenía en pie cuando tantos otros habían desaparecido— así como el esfuerzo puesto en la investigación arqueológica de los restos subyacentes, que había permitido confirmar hipótesis y plantear nuevos caminos de investigación de su pasado. Un pasado que se hundía «cuatro metros y medio de siglos, en las raíces diferenciales de la Región»³⁹.

En realidad no fue una, sino que fueron tres las exposiciones que se hicieron a un mismo tiempo, reunidas bajo el título de *Paraísos Perdidos, Patios y Claustros*:

La primera era el edificio restaurado y rehabilitado que se mostraba en el recorrido.

La segunda «los patios y jardines islámicos que constituyen la preexistencia del solar, y de cuyos restos hay una muestra significativa emergiendo del solado del sótano [...] resultado de las excavaciones efectuadas, así como bajo los extremos norte y sur del edificio. Son las viviendas y el alcázar menor de los siglos XII y XIII, dispuestos en torno al patio protector, imagen del paraíso. Y aquí, con restos procedentes de excavaciones arqueológicas» se pretendía «dar una visión del modo de vivir entonces»⁴⁰.

Y la tercera, con la que se cerraba la exposición, «los claustros conventuales [...] y otros monumentos que fueron hundiéndose, poco a poco, en los recredidos de arenas y escombros, tratando de protegerse de los furores del Segura, y que ya no existían porque la desamortización o los planes de reforma interior se los llevaron por delante. Patrimonio que una generación no valoró digno de legar al futuro. Espacios a imagen del Paraíso Perdido que ya no es posible recuperar»⁴¹.

En definitiva: Paraísos perdidos que se querían rememorar.

Para llevarlas a cabo compartí el cargo de comisario con dos personas de gran valía y buenos conocedores de cada uno de los temas a desarrollar. Por una parte

³⁸ MERLEAU PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 2000, p. 258.

³⁹ PUENTE APARICIO, Pablo, *Bosquejo de una exposición*, Paraísos Perdidos, Patios y Claustros, presentado en junio de 1999. Inédito.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

Indalecio Pozo, que había dirigido la excavación arqueológica, y que entonces se encargó de dar cuenta de ello⁴² contextualizándolo con piezas propias de la vida cotidiana en aquellas viviendas islámicas encontradas, y del lujo ornamental de los palacios subyacentes en el monasterio. Por otra Cristóbal Belda que se encargó de revivir el esplendor de tantos *espacios para el silencio*⁴³ como hubo en Murcia, sus fundaciones y sus desapariciones, con fotografías, libros, planos, pinturas y tallas provenientes de diversos museos y monasterios de la Región⁴⁴.

La exposición comenzaba en el mundo islámico contenido en la sección *Cuatro metros y medio de siglos*, descendiendo para recorrer la sala del sótano donde una compartimentación hecha con vitrinas sobre mesas y con muros, los menos, permitía apreciar la totalidad del espacio, al tiempo que se adaptaba a la modulación de las plantas de las viviendas exhumadas, que podían reconocerse en el suelo merced a las diferentes texturas del pavimento y a los restos que asomaban por encima del nivel de la solera. Los 85 objetos seleccionados por Indalecio Pozo, se repartían en los tres temas del capítulo hablando de la cocina y el fuego, de la despensa y la mesa; de los ritos, del ocio y del negocio y, por último, de los grandes palacios, hasta llegar al fondo de la sala.

Tras ascender al nivel del patio en una sala se podían ver fotografías de conventos y monasterios de la colección Belda, y después, en paneles, esa *página de un capítulo* de la larga historia del edificio que acabábamos de restaurar y vuelto a habilitar.

Después se atravesaba el patio, con su canal de agua sonora evocador, y se llegaba a la sala de exposiciones principal. Aquí, bajo el vetusto artesonado del que fuera dormitorio de monjas, y en donde ardería toda la noche una candela, estaban las 66 obras que Cristóbal Belda decidió y pudo mostrar: una rica selección de libros, platería, telas, cuadros, tallas, reliquias y planos que hablaban de fundadores y patronos, de la vida monacal y también de los paraísos que el tiempo, pero sobre todo el hombre, habían destruido.

La inauguración fue una gran fiesta social y cultural. «La pomada murciana y este

⁴² POZO MARTÍNEZ, Indalecio, “Cuatro metros y medio de siglos” en AAVV *Paraísos Perdidos, Patios y Claustros*. Catálogo de la exposición, Murcia: Caja Murcia, 1999, pp. 53-104.

⁴³ BELDA NAVARRO, Cristóbal, “Espacios para el silencio” *Ibidem*, pp. 105-164.

⁴⁴ Cristóbal Belda había sido comisario de la gran exposición *El legado de la escultura*, en el Centro de Arte Palacio Almodí de Murcia en marzo de 1996. BELDA NAVARRO, Cristóbal, *El legado de la escultura*, Contraparada-17. Murcia 1996, y AAVV, *Murcia. Una mirada al arte del pasado*, Murcia, 1991.

cronista» escribió J. A. Martínez-Abarca, «asistíamos a la metamorfosis de lo que fue, hace poco, una auténtica cuadra llena de chinches transformada en una admirable obra cívico religiosa [...] (obra de un castellano, Pablo Puente, en el que se empeñó la ex consejera de Kultur Cristina Gutiérrez-Cortines substituyendo a alguno de aquí⁴⁵) El buen gusto y la sobriedad lo han presidido todo».

¡Y ahora, la catedral!

Este fue el comentario común que entre parabienes recibí aquel anochecer del 19 de octubre de 1999 en el patio del Centro Cultural Las Claras, mientras al fondo sonaba un cuarteto barroco. García Martínez publicó en *La Verdad* un artículo que tituló *Las edades de Murcia*⁴⁶ sin embargo en aquella ocasión no había entre los invitados ningún representante del estamento religioso de Cartagena-Murcia.

Por fin se cerraba el círculo que había comenzado a trazarse a mediados de enero de 1996, cuando me llevaron de visita a la catedral.

Un día antes de la inauguración de *Huellas* Cristóbal Belda contaba a una periodista que la exposición de la catedral «lleva mucho tiempo en embrión» y que fue el éxito de la del Belén de Salzillo en Roma el detonante a partir del que se vio «la posibilidad de afrontar otros retos en Murcia»⁴⁷, sin embargo creo que *Paraísos Perdidos, Patios y Claustros*, en el Centro Cultural Las Claras, fue la prueba, la piedra de toque, previa a la puesta en marcha del proyecto de una magna exposición como las de *Las Edades del Hombre*⁴⁸. Una compleja aventura de importante calado económico,

⁴⁵ MARTÍNEZ-ABARCA, J. A. “Langostinos en el convento de Las Claras”, *La Verdad*, 21/10/1999. Dos años antes, el profesor de Cartagena que había sido director general de Cultura, Juan Miguel Margalef, publicó el artículo “La desamortización de Las Claras” (*La Verdad* 9/10/1997) en el que criticaba la decisión de Cristina Gutiérrez-Cortines de no llevar a fin un proyecto que estaba muy avanzado cuando ésta llegó a la Consejería de Cultura. Aquella crítica contaminada con el *mal aliento del yo* (José Jiménez Lozano, *Ver Paraísos Perdidos*, p. 22) me alcanzaba a mí pues aventuraba que la Consejera «se fue hasta Valladolid a contratar otro arquitecto porque al parecer solamente el marido de la señora alcaldesa de aquella ciudad estaba facultado para intervenir en Las Claras». De las razones por las que llegué a Murcia y fui encargado de la restauración del monasterio ya he dejado cumplida cuenta al principio y por lo que se refiere a Valladolid —la muy noble, muy leal, heroica y laureada ciudad— nunca ha tenido, de momento, alcaldesa. Me dijo Sor Inmaculada que no era mala persona.

⁴⁶ GARCÍA MARTÍNEZ, José, “Las edades de Murcia”, *La Verdad* 21/10/1999, p.12.

⁴⁷ GARCÍA, Pepa, “Cristóbal Belda Navarro, comisario de la exposición Huellas”, *La Verdad*, 21-1-2002.

⁴⁸ En el intervalo de tiempo que medió entre mi llegada a Murcia (1996) y la inauguración de *Huellas* (2002), ejecuté los montajes del Museo Parroquial y Provincial de la iglesia de Santa

empeño de Carlos Egea Krauel, con participación de la Región y del Ayuntamiento, y la necesaria colaboración de la Diócesis de Cartagena propietaria de parte de las obras a exponer y, lo que es más importante, del lugar donde hacerlo: la catedral. Que de ello se trataba.

Huellas y Las edades del hombre

En *El Norte de Castilla*, de Valladolid, se dijo que *Huellas* había «importado» el estilo de *Las Edades del Hombre*, que desde su origen en Valladolid había supuesto «una forma muy novedosa de realizar exposiciones de arte sacro, capaz de atraer a cientos de miles de visitantes [...] introduciendo la narración de una parábola en la que las obras de arte sustituyen a las palabras [...] haciendo posible que los iconos recuperen su capacidad de hablar», para lo cual se habían tomado «las catedrales como lugares expositivos», propiciando la ejecución de mejoras en ellas y la restauración de «ciento de obras deterioradas»⁴⁹.

Habían pasado ya dos años desde la clausura de *Huellas* cuando la redactora de *El Norte de Castilla* opinaba ésto, así como que el recorrido por la historia del reino murciano y de la diócesis de Cartagena, había tenido muchos elementos comunes con *Las Edades*, apoyando su aserto en el hecho cierto de que el responsable del montaje había sido el mismo de las exposiciones de Castilla y León.

En parte acertaba y en parte herraba, porque efectivamente, de no haberse producido el asombro en la catedral de Valladolid en 1988 posiblemente nadie hubiera osado cambiar culto por cultura en las iglesias mayores, pero es posible que no supiera que en Valladolid no se iba a utilizar, en principio, más que una de las naves de la inconclusa catedral, ni que cuando fuimos a Burgos (1990) no era a la catedral sino a la

María en Becerril de Campos, Palencia (1996); la exposición *Sacras Moles*, en la Pía Almoína y catedral de Barcelona, para el Congreso Internacional de Arquitectura. Barcelona (1996); el Proyecto no ejecutado del Museo catedralicio y diocesano de la Catedral de Salamanca (1996); la exposición *El Románico y el Duero* para el Pabellón de España de la Exposición Internacional, en Lisboa y en Oporto (1998); cuatro exposiciones de *Las Edades del Hombre: La ciudad de seis pisos* en la catedral de El Burgo de Osma (1997), *Memorias y esplendores* en la catedral de Palencia (1998), *Encrucijadas* en la catedral de Astorga (2000) y *Remembranza* en la catedral de Zamora (2001); la exposición *San Isidoro, Doctor Hispaniæ* en el Centro Cultural de Caja Murcia en Cartagena (2001); el Museo de la catedral de Guadix (2001) y trabajaba en la restauración e instalación museográfica de la sala de arqueología del Museo de los Caminos, en el sótano del Palacio Episcopal de Astorga, León (2002) con motivo de la conmemoración del sesquicentenario del nacimiento de Gaudí.

⁴⁹ OTERO, Eloísa, “Un estilo muy solicitado”, *El Norte de Castilla*, 17 de Septiembre de 2004, p. 30.

iglesia de San Esteban, al pie del castillo, y que cuando dijimos que aquello no tenía capacidad suficiente nos dejaron bajar a la catedral, pero no al templo, sino a los claustros. Y que en León acabamos dentro de la catedral, pero fue después de desechar el claustro y museo de la catedral y luego el conjunto de San Isidoro. Fue entonces, a partir de 1991, cuando *Las Edades del Hombre* y las catedrales se hicieron compañeras inseparables de las archidiócesis de Valladolid y de Burgos, hasta que se acabaron en Ciudad Rodrigo (2006). Desde entonces itineran por concatedrales, basílicas, monasterios e iglesias.

Este sentido patrimonial excluyente, tan castellano y tan leonés, con respecto al nacimiento, forja y propiedad del —llamémosle— estilo expositivo⁵⁰ de *Las Edades del Hombre*, no deja de ser, cuando menos, reduccionista, pues olvida que fueron unas pocas personas las que lo concibieron y lo desarrollaron, y también que lo fueron abandonando por diferentes razones que no vienen al caso, mientras aquel relato, cuyo protagonista era el hombre visto por el artista⁵¹, iba perdiendo gratuidad⁵² y ganando en catequesis.

No, *Huellas* no le debía a las exposiciones castellanas y leonesas otra cosa que el haber abierto un camino para el diálogo entre la Fe y el Arte y, sobre todo, la utilización de los templos para la cultura. Y por lo que se refiere a mi participación en Murcia ya había dejado de formar parte de su equipo habitual en diciembre de 2001⁵³ y, en cualquier caso, la experiencia y el bagaje eran exclusivamente míos⁵⁴.

⁵⁰ Del que respondo hasta 2001.

⁵¹ VELICIA BERZOSA, José, Notas para una conferencia. Inédito. «Un hombre concreto que ha nacido, que ha vivido, ha gozado y ha sufrido en nuestra tierra. Y ese hombre visto por el artista, por el creador, que a través de su obra, pictórica, escultórica o musical, o de la palabra escrita, ha desvelado la intimidad de su ser, ha descubierto el revés de la trama, ha enfatizado las grandes preguntas que a lo largo de los siglos han hecho la verdadera cultura: ¿Quién es el hombre, cuál es su destino, qué sentido tiene la vida, hay una razón para la esperanza?».

⁵² *Ibidem*. «La gratuidad es una palabra clave en el Evangelio. Y a ella hemos pretendido ser fieles, no solamente en la dimensión económica sino en la oferta económica y cultural que el proyecto supone. No hemos querido, con *Las Edades del Hombre* hacer apologética, ni conseguir clientela, ni justificar lo injustificable: hemos buscado que este proyecto fuera como una fuente de agua fresca a la vera del camino. El que quiera beber que beba». En PUENTE APARICIO, Pablo, «La Séptima Iglesia» en Catálogo de la Exposición, Astorga, 2000, p. 17

⁵³ Al menos eso intuí tras entrevistarme con el Presidente de la Fundación Las Edades del Hombre, entonces don Luis Gutiérrez obispo de Segovia, en diciembre de 2001. Le dije que podría seguir trabajando en las exposiciones si se cambiara al comisario habitual por personas versadas en cada tema a desarrollar, y que a éstos les conviniera mi compañía, pues creía que, como había sido desde un principio, este trabajo, amén de profesional, era un acto de amistad. A la puerta de su despacho, mientras me daba la mano al despedirse, me dijo «Muy difícil me lo pone don Pablo». Y hasta hoy. Nunca tuve respuesta. Luego fue la Directora General de Cultura, entonces Begoña Hernández, la que a raíz de la publicación de un artículo en *El Norte*

El día de la inauguración se publicó en varios medios de comunicación el mensaje telefónico que había enviado a mi familia la noche anterior: «Montaje a punto de terminar. Stop. *Edades del Hombre* superadas. Stop»⁵⁵. Y algo así había declarado en la rueda de prensa ante numerosos periodistas, aunque con otro sentido pues, lejos de querer hacer comparaciones —que resultaron odiosas en algunos despachos— me estaba refiriendo a mi personal estado de ánimo. Sin embargo lo cierto es que consideraba que era el mejor montaje que había hecho en una catedral (la 10ª y última), y así lo reconocí⁵⁶.

La trama de la exposición de Murcia —entretejida laboriosamente y defendida con la obstinación del que sabe lo que quiere por Cristóbal Belda— no se empeñaba en trascendencias sino que, limitándose a lo inmanente, pretendía «revelar la historia de la diócesis de Cartagena, desde sus orígenes, hasta el siglo XIX, coincidiendo su desarrollo [...] con la evolución del edificio [de la catedral] hasta su última reelaboración en 1854, fecha del incendio que acabó con alguna de sus más admirables obras. Ese argumento», seguía recordando Belda en 2006, «ofrecía una historia religiosa nacida con el cristianismo, a la vez articulada en un territorio muy transformado a lo largo de los siglos, pero que en sus inicios fue capaz de modular una doble realidad: la religiosa —

de Castilla (5/2/2002) en el que se daba cuenta de mi trabajo en Murcia, me llamó a su despacho para tratar de convencerme con alguna que otra promesa de trabajo. «Nadie es imprescindible», acabó diciéndome después de contarle mi conversación con el obispo de Segovia, y al despedirnos me regaló, atentamente, el facsímil de una edición del Quijote que sacó del armario de los obsequios institucionales.

⁵⁴ De las críticas que se publicaron, entre otras, me gusta recordar —con sano orgullo y sin sonrojo— las de Antonio Bonet Correa: ABC 12/1/1989, 123, y ABC 21/6/1990, p. 152. La primera con motivo de exposición de *Las Edades del Hombre* en Valladolid: *La arquitectura como soporte de la obra de arte*. «... hay que elogiar el montaje de la exposición [...] Con máximo acierto, inteligencia y sensibilidad ha llevado a cabo la tarea de realzar las obras de arte expuestas, a la vez que ha sabido resaltar el marco espléndido de la arquitectura herreriana [...] por medio de una estructura modular, ha sabido crear una arquitectura efímera dentro de la arquitectura permanente de Herrera...». La segunda al celebrarse la exposición *Libros y Documentos*, en Burgos: *Las Edades del Hombre y la memoria de la Historia*. «...La exposición que se celebró el año pasado en la catedral de Valladolid [...] fue una exposición modélica tanto por su contenido como por su montaje [...] Este año [...] manuscritos, libros y documentos que en sí mismos pueden resultar menos espectaculares [...] son, sin embargo, puestos en valor [...] gracias a la realización de un montaje ejemplar y de primerísimo orden artístico [...] el arquitecto que ha realizado el montaje ha sabido distraer al visitante, dar variedad a lo que podría haberse convertido en un recorrido monótono y tedioso. Aquí y allá ha sabido sacar provecho de la arquitectura gótica preexistente. El espacio virtual de la exposición nos hace que se descubra el subyacente y real del edificio...».

⁵⁵ GARCÍA, Pepa, “Huellas abre sus puertas en presencia de los Reyes de España”, *La Verdad*. 22/1/2002 p. 60.

⁵⁶ BARRASA, Francisco, “Murcia sigue la estela de las Edades del Hombre”, *El Norte de Castilla* 5/2/2002 pp. 3 y 31.

Diócesis de Cartagena— y la política —Reino de Murcia.⁵⁷)

Era, en definitiva, una exposición de Historia sociopolítica y de Historia del Arte, que quería enseñar a los murcianos quiénes eran y de dónde venían, en un marco espacial y temporal concreto, y con un discurso que «ya quedaba mostrado en el programa iconográfico del imafrente de Jaime Bort, síntesis de la historia religiosa y civil del obispado y reino»⁵⁸.

Y a su servicio me puse a trabajar una vez conocido el guión de Cristóbal Belda, analizando los sucesivos listados de obras que junto con su amplio equipo de expertos, cada uno en su materia, iba incrementando, semana a semana, para desesperación mía y supongo que del patrocinador, que no paraba de sumar importes de seguros, transportes y restauraciones.

También dediqué el tiempo necesario para estudiar el lugar y su historia,⁵⁹ pero también para vivirlo paseando las naves de la catedral, sentándome en sus bancos, en distintos días y a diferentes horas, observando las actitudes de los visitantes mientras rezaban y mientras miraban.

En esta catedral el tiempo, las modas y los fabriqueros, habían ido añadiendo capas de revoco a la dorada piedra de los sillares, que incluso había sido picoteada para simular despieces de cemento. Los dorados, rojos y verdes de las rejerías se habían esmaltado de negro para uniformarlas, las goteras calaron las bóvedas y el aire húmedo fue depositando capas de suciedad. «El altar mayor es todo oro; los santos y retablos todos polvo», hacía decir Pérez Galdós a Gabriel de la pequeña iglesia de Aranjuez donde oficiaba misa D. Celestino, el tío de Inés, en el episodio del 19 de marzo.

Por eso en las primeras reuniones mantenidas por parte de lo que luego se

⁵⁷ BELDA NAVARRO, Cristóbal, “Las grandes exposiciones como difusoras del patrimonio. El proyecto Huellas” en BELDA, Cristóbal, MARÍN, M^a Teresa, (ed), op. cit., pp. 343-375.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cito algunas de las fuentes que utilicé: Para un conocimiento general inicial: BELDA NAVARRO, Cristóbal y MOISÉS GARCÍA, Carlos, *La Catedral de Murcia, Sexto centenario (1394-1994)* Murcia: Darana, 1994. Para el análisis histórico de la catedral: VERA BOTÍ, Alfredo (dtor.), AAVV, *La catedral de Murcia y su Plan Director*, Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1994; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983; VERA BOTÍ, Alfredo, “Arquitectura en los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia” en *Murcia Barroca*, 1990, Murcia, pp. 30-48. Y para el análisis iconográfico de la fachada de la catedral: HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías, *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, 1990; PAJARILLA Y MOYA, Baltasar, *Sermón panegírico histórico que predicó en 24 de enero de este presente año de 1734*, Murcia: Martínez Mesnier, Imp., 1734.

consideró el Comité Ejecutivo para la puesta en marcha de la exposición, se trató de la procedencia de ejecutar obras en el interior de la catedral. A tal fin, el 31 de julio de 2001, se firmó el convenio de colaboración entre los promotores y el Obispado de la Diócesis de Cartagena para la ejecución de obras y saneado interior de la catedral y otras actuaciones en el conjunto del templo,

Las obras fueron proyectadas y dirigidas por los arquitectos Juan Antonio Molina Serrano, José Luis de Arana Amurrio y María Aroca Hernández-Ros⁶⁰. El primero venía interviniendo en obras de emergencia en la capilla de los Vélez, portada de Las Cadenas y en la girola desde 1996, y en 1997, junto con los otros dos, en la torre, en la capilla del Socorro, en la antesacristía y en las criptas. Entonces fue cuando redactaron el proyecto de restauración de la Capilla del Socorro cuyas obras se recibieron el 30 de noviembre de 2000.

Un excursus⁶¹: El camarín de la Virgen del Rosario

Esta capilla, situada en la girola entre las de Comontes y del Corpus, fue fundada en 1435 por el comendador de la Orden de Santiago en Lorquí, Sancho Dávalos⁶², bajo la advocación de San Antonio Abad. Trescientos años más tarde, en 1734, fue concedida a la Cofradía de Ntra. Sra. del Socorro y del Rosario, que el 9 de diciembre del año siguiente pidió permiso al Cabildo para hacer allí un camarín⁶³ con retablo, en donde se colocó para su devoción el grupo de Salzillo de la titular⁶⁴. Entonces se rompió el muro de cerramiento de la catedral, como antes se había hecho para hacer la capilla del Marqués de los Vélez y la de Gil Rodríguez de Junterón.

⁶⁰ Desde 1941 trabajaron en la catedral los arquitectos Dicenta Villaplana, Martínez Albaladejo, Tamés Alarcón. Desde 1974 Sanmartín Moro. Desde 1992 Vera Botí. Desde 1998 Molina Serrano y desde 1999 con Arana Amurrio y Aroca Hernández-Ros. En VERA BOTÍ, Alfredo (dtor.), "Referencias documentales", AAVV., op. cit., 1994, y MOLINA SERRANO, Juan Antonio, "Iglesia catedral de Santa María (Murcia)" en AAVV, *Memorias de Patrimonio*, 1998-2002, n°6, Murcia: Consejería de Educación y Cultura, pp.175-202.

⁶¹ Permítaseme que trate de este incidente porque se produjo durante el período de preparación de la exposición, porque me acabó afectando en lo personal y porque no dejó de ser una elocuente muestra del empecinamiento socio-cultural que, de vez en cuando, se produce en las arquitecturas monumentales, cuando se consideran testimonios arqueológicos, muertos, y en cuanto tal intocables.

⁶² VERA BOTÍ, Alfredo, op. cit., p. 381. H290 y H292.

⁶³ *Ibidem*, p. 405. A404.

⁶⁴ La imagen se atribuye a Salzillo en su primera etapa. Ver AAVV, *Salzillo testigo de un siglo*, Catálogo de la exposición, 2007, p.322. En la p. 327 se dice que «Salzillo se inspiró en la escultura mariana del mismo nombre existente en la capilla renacentista mandada erigir por el canónigo Grasso».

A finales de 1977, el canónigo don Arturo Roldán, solicitó la demolición de la Casa de Sacristanes junto a la puerta del Pozo⁶⁵, y en 1979 la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura contrató con la empresa Consto S.A. la ejecución del proyecto de demolición de la misma⁶⁶ redactado por Pedro Sanmartín Moro «... un añadido accidental, que albergaba, a su vez, el camarín de la capilla de Ntra. Sra. Del Rosario».

Según se recoge en el Plan Director de la catedral, la casa ocupaba el exterior de la catedral entre dicha capilla y la Puerta del Pozo, tenía tres plantas para albergar tres viviendas y se había ejecutado con materiales de poca calidad. La demolición de este añadido se llevó por delante el camarín barroco de la Virgen del Socorro desmontándose el retablo, que se atribuía a Salzillo por extensión de la autoría de la imagen⁶⁷, el cual se almacenó con poco orden en la antigua Escolanía⁶⁸.

El resultado de aquella demolición fue la desnudez estructural de la girola en esta parte oriental de la catedral, *asfixiada* por la edificación residencial inmediata, pero dejó sin resolver el problema de la conservación del camarín de la Virgen del Socorro-Rosario-Aurora, al haberse perdido la fábrica que lo contenía y que, de reponerse, aparecería irremediablemente como un saliente visible de no fácil solución. Por esa razón en 1980 la solución se debió dejar para más adelante (*ci penso io*) y el hueco del retablo en el que debía alojarse la Virgen con el Niño en brazos, los angelotes, nubes y demonio, se cerró de manera provisional, como lo denunciaba el hecho de que no se hiciera con piedra labrada, sino con una fábrica enfoscada⁶⁹.

Pasaron diecisiete años hasta que se acometió con la decisión necesaria la recuperación de la ubicación del retablo, camarín e imagen en su lugar original, y lo que era tan importante: la apertura de una capilla inutilizada. Y se hizo con un lenguaje actual y una ejecución de calidad consciente de que afectaba al exterior del templo⁷⁰, sin que en el Plan Director de la catedral se hubiera indicado criterio alguno al

⁶⁵ VERA BOTÍ, Alfredo, *op. cit.*, p. 425. A666

⁶⁶ *Ibidem*, p. 426. A670.

⁶⁷ PEÑA VELASCO, Concepción de la, *El retablo barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*, Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992. Aproxima la autoría del retablo a la manera de José Ganga y Nicolás de Rueda.

⁶⁸ VERA BOTÍ, Alfredo, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁹ MOLINA SERRANO, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 197.

respecto⁷¹.

«Sería con motivo de la adecuación del interior de la catedral para contener la exposición Huellas», explica Juan Antonio Molina, «cuando en el retablo se llevan a cabo labores únicamente de limpieza y el camarín se monta y coloca en su sitio»⁷². Para ello lo primero que se hizo fue replantear su posición respecto al retablo con lo que «se pudo dimensionar la envergadura del volumen exterior que quedaba alojado originalmente en el interior de la Casa de Sacristanes». Partiendo de estos datos se creó un elemento volado en la fachada, con puerta lateral para el acceso de mantenimiento y con un elemento translúcido en la pared de fondo, coincidiendo con el transparente del camarín, también abatible. Aquel volumen exterior se ejecutó con tableros de madera forrados con plomo y la puerta translúcida se hizo con ónix armado que permitía la entrada de la luz naciente al interior de la capilla, a modo de transparente.

Se solucionó así el volumen exterior que alojaba el camarín de manera autónoma, en lugar de hacer una construcción adosada que llegara hasta la puerta del Pozo, de poca utilidad y que habría supuesto la aparición de otro *añadido accidental* de mayor incidencia y de difícil comprensión.

El volumen exterior, la envuelta del camarín, surgía de la fábrica sin rozarla «dejando constancia de la pertenencia del nuevo volumen al retablo interior y nunca a la fábrica pétreo de la fachada catedralicia»⁷³.

Las obras se recibieron al acabar el mes de noviembre de 2000.

En enero de 2001 tuve ocasión de intervenir en un Seminario coordinado por Cristina Gutiérrez-Cortines de la Fundación Marcelino Botín⁷⁴ al que también asistió Juan Antonio Molina. En mi intervención, el 10 de enero de 2001, en uno de los puntos que traté hacía referencia a la actitud de los que evolucionaban con la ciudad y sus cambios, frente a la de «los que se niegan a revisar sus reacciones ante nuevas situaciones, o lo que es lo mismo: sus *esquemas*, cerrando así voluntariamente un proceso —que en situación de normalidad, se va actualizando con el roce diario con los acontecimientos— llegando a *fossilizarlo*». Y seguía con esta cita: «El fósil escribe C. Norberg-Schulz

⁷¹ VERA BOTÍ, Alfredo, op. cit., p. 318. En el Estudio localizado de deterioros solo se dice «Pérdida de la estructura arquitectónica del Camarín barroco que conformaba la parte esencial del retablo».

⁷² MOLINA SERRANO, Juan Antonio, op. cit., p.197.

⁷³ *Ibidem*, p. 199.

⁷⁴ PUENTE APARICIO, Pablo, “Arquitectura, sin más, en la ciudad” en Seminario *El Patrimonio Histórico y Cultural. Valor Cultural y Recurso Económico*, Fundación Marcelino Botín, 2001. No publicado.

(Intenciones en arquitectura, p. 29) ha adquirido un conjunto de esquemas y tiene que encajar la realidad a ellos a toda costa. Es capaz de aceptar una visión distorsionada de la realidad antes que encajar su esquema. Nos aferramos a los esquemas y nos asusta la inseguridad que resultaría de un mundo que hubiera perdido la estabilidad ligada a ellos». Están enfermos —seguía yo— pero lo peor es que enferman a la sociedad con sus trabas y cadenas, y enferman al arquitecto que «entra en la ciudad con el espíritu del lechero que vendiese su leche con vitriolo, con veneno» (Le Corbusier. Hacia una arquitectura p.7).

El 16 de febrero de 2001 se publicó en *La Verdad de Murcia* esta noticia: «Cultura censura el trabajo de Juan Antonia Molina en la catedral cubriéndolo con un velo»⁷⁵, junto con el artículo «La Catedral de Murcia se mete en la modernidad». Cuando lo leí al día siguiente por Internet, le envié a Juan Antonio un fax en el que le decía: «Contando de antemano, y precisamente por ello, con todos aquellos que son incapaces de evolucionar con los inevitables cambios que traen *las alturas de los tiempos* (ya lo decía en Santander: los que fosilizan sus esquemas), el arquitecto verdadero —no el técnico, el *nifunifá* en que se está convirtiendo a la sopa boba del adosado, sino el artista— hombre de su tiempo, contrario a las teorías apolilladas y manoseadas de los académicos, arqueólogos e historiadores (para quienes toda razón está en el pasado) ha de ser necesariamente provocador en cuanto innovador y sus actuaciones en monumentos todo lo irreversibles que sea posible⁷⁶. Sólo así será útil a la sociedad evolucionante de hoy y, de paso, a los académicos, arqueólogos e historiadores del futuro». Terminaba mi carta transmitiéndole mi enhorabuena por la polémica suscitada, porque creo que le viene bien a la arquitectura, y animándole con un «adelante, que vais bien».

Aquella comunicación interna entre cómplices amigos que en aquel entonces trabajaban para hacer posible la exposición en la catedral, cada uno en su sitio, era

⁷⁵ VIEJA, M. de la. "La Catedral de Murcia se mete en la modernidad", *La Verdad*, 13-2-2001.

⁷⁶ Nótese que se dice que las actuaciones del arquitecto-artista en los monumentos, han de ser todo lo irreversibles QUE SEA POSIBLE. Y por eso el camarín murciano se concibió de manera transaccional, sin ánimo de perdurar, como un mueble, y si no se consideró adecuado por los académicos, fue porque su estética no era gótica, como la piel de la catedral, ni barroca como la del retablo, sino actual, propia de su tiempo. Poco adecuado al clima del lugar, supongo que algún día se querrá sustituirlo por otro, y tampoco será del agrado de todos. Hasta es posible que se organicen manifestaciones en defensa de su mantenimiento y restauración por haber entrado a formar parte de la acomodaticia memoria colectiva. ¡Vaya Ud. a saber!

personal y sus referencias exclusivamente de carácter local⁷⁷. Si yo hubiera querido entrar en la polémica que se suscitó inmediatamente, la habría enviado a la prensa. Pero no lo hice porque estaba entonces implicado en una empresa de la que la catedral era parte fundamental, y lo que es más importante: porque no creí que la opinión de uno de fuera interesara en Murcia.

A vuelta de fax (18/2/2001) recibí su contestación agradeciendo mis palabras de ánimo y solidaridad, en la que me decía: «No sé en que acabará esto, pero muy bien lo tendrán que argumentar para no hacer el ridículo. De momento el Deán me llamó para hacerme saber su apoyo a nuestra obra. No obstante, la ignorancia, el miedo y la cerrazón, cuando se instalan en los lugares de decisión pueden causar estragos».

Al tiempo que «los autoproclamados portavoces del buen gusto y paladines del pseudobarroco» bautizaban al camarín con nombres tales como «pústula, forúnculo o grano de pus»⁷⁸, otros escribieron en su apoyo. Entre ellos José López Albaladejo, que se reservaba la opinión sobre la capacidad del Consejo Asesor de Patrimonio para emitir dictamen al respecto, o Enrique Máximo que juzgaba que en la obra ejecutada subyacía «el deseo de su incorporación a la historia del templo, con caracteres que trascienden la consideración de mera respuesta artesanal o mixtificatoria para entrar de lleno en la categoría de obra de arte».

Cristóbal Belda, por su parte, se dirigió el 26 de febrero a la directora general Lourdes Abellá, «preocupado por los aspectos estéticos de un monumento que en breve será escenario de un importante acontecimiento cultural» del que era responsable, refiriéndose a la exposición *Huellas*. Después la hacía llegar su personal opinión «con la intención de ayudar a clarificar una intervención que», creía no había sido

⁷⁷ El ocultamiento preventivo en tanto la Comisión de Patrimonio se pronunciara, fue ordenado por la entonces directora general de Cultura, Lourdes Abellá Delgado. Lo hizo, es de suponer, a instancias de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, que había acordado por unanimidad, en su Junta General Ordinaria (5/2/2001), dirigirla un escrito «mostrando el disgusto e inquietud de la Academia por la inapropiada ampliación de la capilla [...] que constituye un grave atentado a la armónica configuración del cerramiento de nuestra Catedral». Sin embargo en este mismo escrito se informaba que se había puesto en conocimiento de los miembros de la Academia asistentes a aquella Junta, que la directora general estaba en «favorable disposición» para dar «una adecuada solución al problema». Este acuerdo unánime de la Real Academia se produjo poco más de tres meses después de que tuviera lugar su Sesión Fundacional, el 24/10/2000, en San Esteban.

⁷⁸ MÁXIMO, Enrique, «En defensa del grano de pus», *La Opinión* 1/4/2001.

«adecuadamente valorada»⁷⁹. En este escrito, que E. Máximo llamó *informe Belda*, tras hacer una referencia histórica, valoraba la importancia de la luz natural como «instrumento simbólico de primer orden» y escenográfico, para luego criticar las ansias de unidad de estilo violetiana que parecían emanar del acuerdo de la Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca, cuando en éste se declaraba *inapropiada la ampliación realizada*, calificándola de *grave atentado a la armónica configuración del cerramiento* de la catedral. Sin expresar opinión estética al respecto, Belda, que era Académico de número, letra f, se apoyó en el Abad Suger de Saint-Denis para argumentar que era la recuperación del transparente del camarín, la causa de la aparición de otra arquitectura sobrepuesta más, en la que lo viejo —recuperación de la luz «y con ella la dialéctica de volúmenes tan ricos en el perímetro de la catedral— y lo nuevo —el revestimiento elegido para su terminación— se complementan y exaltan mutuamente para demostrar, como la vieja fórmula retórica de la Escolástica llamada *æmulatio*, que hay forma original de crear algo nuevo partiendo de lo viejo»⁸⁰.

Mi fax se hizo público cuando Juan Antonio lo incluyó en un dossier, y así —como el canto del poeta *asciende a más profundo, cuando abierto en el aire es ya de todos los hombres*⁸¹— entró a los despachos de los que entendían orgánicamente en la materia y debían por lo tanto juzgar la procedencia de lo que aquel impresentable velo pretendía inútilmente ocultar, cediendo a las presiones de unos sabios locales (*jueces inicuos e ignorantes*, diría probablemente Alberto Campo⁸²). Y llegó a Madrid donde mi carta personal —insisto: personal— a Juan Antonio Molina, atrajo la atención de Pedro José

⁷⁹ BELDA NAVARRO, Cristóbal, Comunicación inédita a la directora general de Cultura, sobre la obra ejecutada en la creación del camarín de la Virgen del Socorro, en la catedral de Murcia. Murcia, 26 de febrero de 2000 (sic, léase 2001).

⁸⁰ Creo que no fue una arquitectura sobre otra lo que se hizo para alojar el camarín de la Virgen, sino que éste, el mueble interior del camarín, salió al exterior, envuelto en la justa piel que lo protegía de las inclemencias del tiempo.

⁸¹ ALBERTI, Rafael, *Balada de los Poetas andaluces de hoy*.

⁸² CAMPO BAEZA, Alberto, “Jueces inicuos e ignorantes: a propósito del Teatro Romano de Sagunto” en *Revista on diseño*, 1993, (147), pp. 65-66 «... Aquellos jueces se reunieron, azuzados por perversos senadores y asesorados por conspicuos historiadores y arqueólogos. Y tramaron asechanzas [...] Con qué pedante erudición emitían dogmática opinión sobre todo de lo que no sabían nada. Eso sí, lo engarzaban siempre astutamente con el sedal de la letra de la ley. Y así todo lo hacían legal y bien legal. Aunque fuera inmoral y bien inmoral. O lo que es peor, injusto, fruto de la ignorancia...» Alberto Campo es compañero de promoción (122), Catedrático de Proyectos de la ETSAM desde 1986 y Premio a la Excelencia Docente UPM 2012. Cuando estoy preparando esta nota me llega la noticia de que ha sido elegido Académico de número por la Sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. ¡En hora buena!

de Navascués y de Palacio⁸³. Éste, al que nunca se me hubiera ocurrido dar vela, sin tener en cuenta que mis alusiones eran de alcance meramente local, se erigió en defensor corporativo ante lo que debió tomar como un intolerable ataque indiscriminado a académicos, arqueólogos e historiadores⁸⁴, sin pararse a pensar si sus presuntos patrocinados habían fosilizado, o no, sus esquemas⁸⁵.

Y sin ruborizarse por entrometerse en una conversación privada, ni preguntarse qué es lo que tenía que ver Santander en aquella intrahistoria murciana, aprovechó la ocasión para protagonizar su artículo “Proteger los monumentos”⁸⁶ introduciendo una cuña vehemente dedicada a «las lúcidas palabras del arquitecto que periódicamente monta las inevitables Edades del Hombre⁸⁷ [...] que] serían al mismo tiempo el sonrojo y el hazmerreir en foros e instituciones internacionales, como el ICCROM o ICOMOS». Cuña que por más que no pueda conservarla en la carpeta de escritos encomiásticos, como resulta obvio, la guardo como testimonio de haber merecido la atención de alguien que por su trabajo y méritos parece digno de respeto, pese a que entonces no atinara.

Su artículo trataba de la protección de La Cibeles por parte del pueblo de Madrid durante la Guerra Civil, pero gracias a mi fax a Juan Antonio Molina, el Académico y

⁸³ Catedrático de Historia de Arte de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1978), Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1998), Miembro de la Hispanic Society of America de New York (1985) y Miembro Externo del Plan Nacional de Catedrales.

⁸⁴ Yo mismo era entonces Académico Correspondiente por Valladolid de la RABASF, Licenciado en Geografía e Historia y Miembro del Centro de Estudios Bejaranos. Había sido profesor de Historia del Arte y de la Arquitectura en la ETSA de Valladolid entre 1898 y 1999, y algo había escrito sobre Historia. Y no por ello me considero fósil. Sigo esquematizando, es decir: actualizo mis esquemas cada vez que algo me sorprende, porque no tengo prejuicios que me lo impidan.

⁸⁵ Cfr. NORBERG-SCHULZ, Christian, “La percepción. Esquematización” en *Intenciones en Arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, 1998, pp. 29-35.

⁸⁶ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “Proteger los monumentos” en *Revista Descubrir el Arte*, Julio 2001, nº 29, p. 98.

⁸⁷ Recuerdo que atendiendo una petición de Javier Rivera Blanco, tuve ocasión de introducirle por la puerta de atrás en la catedral de Valladolid —a él y a su grupo de estudiantes excursionistas— durante la primera exposición de Las Edades del Hombre, después de acompañarles a la visita de los restos de la primera y segunda colegiata. No estaban interesados en la exposición sino en la arquitectura, por lo que no pararon mucho tiempo allí. No así el grupo de Académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que, dirigidos al principio por Juan José Martín González, visitaron con gran interés aquellas inevitables exposiciones, y con los que tuve ocasión de compartir afecto y mantel. De aquellos encuentros guardo grato recuerdo, lo mismo que de sus amables comentarios; especialmente los de Fernández del Amo en Burgos, los de Chueca Goitia en León y los de Venancio Blanco en Salamanca.

Catedrático de Historia del Arte llenó otro folio; claro que del camarín no dijo nada⁸⁸.

Y allí sigue.

Antonio Almagro Gorbea, en la ponencia que presentó en la IV Bienal de Restauración Monumental de Madrid en 2009, hizo notar que los Historiadores del Arte se habían introducido en el controvertido terreno de las teorías y criterios de restauración a través de la Historia de la Restauración, «desde la que algunos han aportado sus propios adoctrinamientos, muchas veces poco acordes con la realidad al mantenerse en posicionamientos teóricos cuya materialización nunca abordan al carecer de los conocimientos y las competencias para ello. Así ocurre a veces que dicen lo que se debe hacer, pero como no lo saben hacer y ni siquiera imaginar, pretenden que otros sigan sus doctrinas y sin mancharse las manos, aunque lo que propongan sea imposible o un absurdo. Cuando como consecuencia de alguno de sus planteamientos surja un engendro, lo que cabe esperar es que se laven las manos diciendo que eso no es lo que ellos decían»⁸⁹.

No digo que éste sea el caso del historiador al que vengo refiriéndome, pues el autor nada indica, ni tampoco que el sentido con el que Almagro lo expone sea conforme con el del tema que nos ocupa, pero no viene mal el aviso para finalizar este ya largo excursus, y dedicárselo a la memoria de los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca que en la sesión del 5 de febrero de 2001 acordaron dirigirse a la Directora General de Cultura de la Consejería de Educación y Cultura de la Región Autónoma de Murcia, entre *inquietos* y *disgustados*.

Dos lecturas para un discurso

El proyecto inicial de la exposición de Cristóbal Belda proponía una reflexión sobre el pasado de la Diócesis de Cartagena y del Reino de Murcia en el marco de la catedral, «convertida para esta ocasión en una auténtica cámara de las maravillas»⁹⁰

⁸⁸ El 8/6/2001 José Luis de Arana Amurrio, Profesor Titular de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, había enviado un fax a Pedro Navascués Palacio poniéndose a su disposición «para aportarte cualquier dato o explicación que pueda ser de tu interés».

⁸⁹ Cfr. ALMAGRO GORBEA, Antonio, “Luces y sombras en la restauración de monumentos de los últimos años en España” en *Academia*, Boletín de la RABASF, 2011, n° 112-113, pp. 41-56. Una versión más reducida en “A vueltas con el Patrimonio” en *Revista Arquitectura Viva* 156. 2013, pp. 55-59.

⁹⁰ BELDA NAVARRO, Cristóbal, “Propósitos para una exposición” en AAVV *Huellas*, Murcia, 2002, pp. 26-29. Este argumento, con ligeros y obligados matices acomodaticios al discurso del

en cuanto a contenido se refiere, entiéndase, pues a diferencia de aquellos precedentes de la institución museística, en los que el acceso y disfrute de sus colecciones y curiosidades era selectivo, ahora estaría abierta de par en par a toda clase de gente deseosa de conocer su pasado y entender mejor su presente, asemejándose por ello más a un museo que a una Wunderkammern⁹¹. Creo que el título que el comisario planteó en un principio, *Mirabilia* —sustantivo colectivo con el que se expresa un conjunto de cosas asombrosas, admirables— se adaptaba mejor al discurso proyectado que el que después se impuso —porque no podía suceder otra cosa y porque lo que no se puede evitar hay que llevarlo con paciencia⁹²— cuando el obispo dictó el suyo pretendiendo una muestra de arte cristiano que no quería «mostrar el arte por el arte ni ofrecer a la contemplación imágenes, estatuas, pinturas o documentos al modo como se procede en los museos. *Huellas*⁹³» afirmaba «persigue evangelizar por medio de los vestigios que dejó en nuestra cultura la fe en Dios», y finalizaba «no visitaremos la catedral, muerto Dios en la conciencia, sino que lo haremos por el hambre que sentimos del Dios vivo y por el deseo de buscar su rostro a través de experiencias espirituales que lo encontraron y que quedaron plasmadas un día en la cultura»⁹⁴.

Este punto de vista de la evangelización a través, o mediante, la obra de arte ya había sido expresado en Murcia, en 1995, por el sacerdote raaleño Francisco Sánchez Abellán en la Revista Murciana de Antropología⁹⁵, citando a Mons. Damián Iguacén, entonces obispo de Barbastro y Presidente de la Comisión de Patrimonio Cultural de la Conferencia Episcopal Española: «...si el patrimonio artístico y cultural de la Iglesia no

obispo de Cartagena, D. Manuel Ureña Pastor, y en el que se mantuvo la idea primigenia de mostrar aquellas *maravillas*, es para el que yo trabajé desde un principio.

⁹¹ Cfr. BELDA NAVARRO, Cristóbal, op. cit., 2002. SCHLOSSER, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Akal, 1988. CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis, *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001. MARÍN TORRES, M^a Teresa y PÉREZ MATEO, Soledad, “Una visión del artista y el Museo: Las Wunderkammern de la postmodernidad” en. BELDA, Cristóbal, MARÍN, M^o Teresa, (ed), op. cit., pp. 285-322.

⁹² HORACIO. Al obispo Ureña parece gustarle su uso mencionando *la paciencia horaciana*. Más acertado en el sermón de reapertura de la catedral de Alcalá de Henares («... a todos os doy las gracias por la comprensión, el apoyo y la paciencia horaciana que habéis mostrado el tener que ‘sufrir’ las obras») que en su introducción del catálogo de *Huellas* (p. 15) «la fina inteligencia, la pericia inaudita y la horaciana paciencia del comisario de la exposición, Dr. Cristóbal Belda, y del arquitecto montador, Pablo Puente, permanecerán en nuestra memoria».

⁹³ No tardó mucho tiempo en traducirse al panocho por persona de cuyo nombre no debo acordarme: *Pisás*.

⁹⁴ UREÑA PASTOR, Manuel, “Huellas” en AAVV *Huellas*, Murcia 2002, pp.22-23.

⁹⁵ SÁNCHEZ ABELLÁN, Francisco, “La ética al servicio de la fe” en *Revista Murciana de Antropología*, 1995, n^o2, pp. 75-80.

sirve a la fe, no tiene razón de ser [...] El museo de arte religioso no es un almacén de recuerdos, no es pura arqueología, sino escuela de promoción humana y de catequesis; su misión principal es pastoral»⁹⁶. Sánchez Abellán dejaba constancia en su artículo del empeño de la Iglesia española en presentar su patrimonio al gran público en exposiciones como *Las Edades del Hombre* o «el magnífico Pabellón de la Santa Sede en la Exposición Universal en Sevilla del año 1992 y tantas otras que se han hecho de carácter monográfico en distintas diócesis de España», como las de Murcia: *El Misterio de la Navidad* (1991-92) o *La Eucaristía, Memorial el Señor en el Arte* (1993)⁹⁷. Terminaba exhortando a servirse aún más del patrimonio existente en iglesias, conventos, museos y cofradías, además de proponer la construcción en Murcia de un «gran museo pasionario [...] que serviría de catequesis evangelizadora para grandes y pequeños».

Volviendo a nuestra exposición nos encontramos tras la intervención del obispo Ureña ante dos discursos, o mejor sería decir, ante un discurso con dos lecturas (la inmanente y la trascendente) que debían ser tenidas en cuenta a la hora de materializarlo. Ateniéndome a ello y puesto que ya sabía *qué había que decir* y también *en qué orden*, sólo faltaba lo que Cicerón consideraba más importante en el arte de la oratoria: *ver cómo hacerlo*⁹⁸, y además de ello decidir *dónde*, pues este discurso, lineal por cronológico, al tiempo que ajustado a determinadas temáticas, debía llegar al visitante *in itinere*, pausada y suavemente, mientras recorría los diversos espacios de una catedral que era templo, lugar de oración, pero también historia, símbolo y testimonio de una sociedad en evolución que lo había levantado.

Alberti, cuya teoría arquitectónica es deudora de la retórica, se basa en Cicerón⁹⁹ cuando asegura que el elogio mayor que puede obtenerse en el arte de la edificación es juzgar bien qué es lo más conveniente¹⁰⁰, y que para llevarlo a término «la obra que

⁹⁶ *Ibidem*. p. 80, en IGUACÉN BORAU, Damián, *La Iglesia y su patrimonio cultural*, Madrid; Erice, 1984, pp.164-165

⁹⁷ *Ibidem*. La Delegación diocesana para el Patrimonio Cultural, dirigida por Francisco Tomás Mompó —a quien tuve ocasión de conocer y con quien trabajé durante el período de administración apostólica mientras preparábamos la vivienda para el nuevo obispo en el Palacio Episcopal— comenzó en 1990 una serie de exposiciones bajo el título genérico de *Fuentes de nuestra cultura*: Biblioteca de los obispos, siglo XVI (marzo 1990); Ornamentos litúrgicos, siglos XVI-XIX (diciembre 1990); El Misterio de la Navidad en el Arte (diciembre 1991-92); *Memoriale Domini La Eucaristía, Memorial del Señor en el Arte* (1993); *In Gloriam et Decorem*, El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena (1997).

⁹⁸ CICERÓN, Marco Tulio, *El orador*, Madrid: Alianza, p. 62.

⁹⁹ CICERÓN, *op. cit.*, p. 70. «...de la misma forma que en la vida, también en los discursos lo más difícil es ver qué es lo que conviene».

¹⁰⁰ ALBERTI León B., *De re aedificatoria*, Lib. IX, cap. 10, Madrid: Akal, 1991, p. 400.

vaya a acometer el arquitecto debe idearla con su intelecto, conocerla merced a su experiencia, desmenuzarla con su raciocinio, conformarla con su juicio, [y] ejecutarla con su arte»¹⁰¹.

De aquí que en la tarea de proyectar un montaje museográfico, lo primordial y posiblemente lo más difícil, sea decidir qué es *lo que conviene*, lo que Cicerón llama *decorum* y que se traduce como *lo conveniente, lo apropiado o lo adecuado*. En la *Elocutio*, etapa de la expresión en la que el discurso toma forma en una lengua y en un estilo, el *decoro*, constituye una virtud fundamental por cuanto su fin es hacer que todos los elementos que componen el discurso guarden una armónica concordancia entre sí y a su vez con el todo, al tiempo que lo adecúa al lugar, a los destinatarios y al argumento¹⁰².

Por eso y porque las obras se habían seleccionado por su valor intrínseco, pero también por ser expresión de las diferentes partes que conformaban el guión, y porque la arquitectura de la catedral tenía que constituir un elemento evocador al tiempo que unificador de las partes, como Zeuxis de Heraclea decidió qué partes de cada una de las cinco jóvenes de Crotona utilizaría para representar el ideal perfecto de la belleza femenina en la pintura de Helena de Troya¹⁰³, cuando llegó la hora de analizar las circulaciones posibles con la ubicación de las obras seleccionadas, y luego la de diseñar los elementos expositivos, lo hice procurando que estos cinco elementos: relato, recorrido, obras, arquitectura eterna de la catedral y arquitectura efímera del montaje, se acompañaran armónica y convenientemente; es decir: con *decoro*¹⁰⁴, en un discurso cuyo estilo oratorio¹⁰⁵ era moderado, uniforme, dejando que las obras y el espacio pudieran expresarse con autonomía, con su propio estilo, ora sublime, ora tenue, como debía

¹⁰¹ *Ibídem* p. 401.

¹⁰² Cfr. DI STEFANO, Elisabetta, "L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti" en *Supplementa 4*, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000. Y para *decoro* revestido de tintes de decencia: MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística". en AAVV. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte n° 1. UNED, 1988, pp. 91-102, n° 2, Toledo 1988, pp. 91-102.

¹⁰³ CICERÓN, Marco Tulio, "De la invención retórica", Libro II, I, 3-5. *Obras completas*. (Trad.) Menéndez Pelayo, Madrid, 1924, pp. 50-51.

¹⁰⁴ EGEA KRAUEL, Carlos, "Huellas un sentimiento compartido", *La Verdad*, 3/3/2002, p. 84. «... Hubo que sumar también la solvencia profesional de dos personas: el comisario, Cristóbal Belda, y el arquitecto responsable del montaje, Pablo Puente. El primero, junto a su equipo científico y el de restauración, ha realizado un ejemplar hilo conductor de la historia de la Diócesis de Cartagena a través del arte, y el segundo lo ha expuesto con elegancia y delicadeza, o como el mismo afirma con una palabra quizá en desuso: con decoro». BELDA NAVARRO, Cristóbal, *op. cit.*, 2002, p.14 «...excepcional montaje que recuperaba el antiguo concepto del decoro renacentista».

¹⁰⁵ CICERÓN, Marco Tulio, *El orador*, *op. cit.*, pp. 45 y 46.

hacerlo *el orador perfecto*, que Cicerón buscaba con Bruto: «capaz de decir las cosas sencillas con sencillez, las cosas elevadas con fuerza, y las cosas intermedias con tono medio»¹⁰⁶.

Y todo con la intención de propiciar que el perceptor entrara en contacto con las obras expuestas en su —permítaseme— *sitz im leven*, de manera que le comunicaran la historia de la Diócesis y del Reino. También podría ocurrir que en ese encuentro la forma trascendiese el mundo material y la belleza aparente se transformase en belleza real. Claro que ello no era tan sencillo pues iba a depender, como escribe von Balthasar, «del *kairós*, de la ocasión: de si el que tiene la vivencia, posee en absoluto ojos, oídos y corazón para percibirla, de si ha llegado su hora, de si está abierto y no se resiste a lo bello que sale a su encuentro; y también, de si la hora del mundo es propicia a que las cosas bellas se desvelen todavía»¹⁰⁷.

Y la exposición¹⁰⁸

La catedral de Murcia es espaciosa y contiene valiosas arquitecturas que hacen que pueda ser considerada en sí misma como un museo¹⁰⁹. Entre ellas resaltan con luz propia la imponente torre de ilustres padres, que domina la horizontalidad de la extensa huerta; dentro encontramos el alarde de las bóvedas de la sacristía mayor tras las equilibradas portadas de Quijano, la intimidad del Anuncio en el imposible espacio de la capilla de la Encarnación, la calada capilla de los Vélez y la profusión humanístico de la capilla de enterramiento del Arcediano de Lorca, don Gil Rodríguez de Junterón. Y aunque un incendio, que destruyó sillería y órganos, acabó la noche del 3 de febrero de 1854 con el retablo mayor, hay otro en piedra hacia la plaza, que narra las grandezas de una diócesis que presume de ser la primera, pues no en vano una

¹⁰⁶ *Ibíd*em p. 85.

¹⁰⁷ VON BALTHASAR, Hans U, “Verbum Caro. Revelación y Belleza” en *Ensayos teológicos I*, Madrid: Encuentro, 2001, p. 113.

¹⁰⁸ Parte de lo que sigue se expuso en las VI Jornadas de Museología organizadas por la APME en Teruel, en 2002.

¹⁰⁹ VERA BOTÍ, Alfredo, *op. cit.*, p.417. El 9 de febrero de 1854, tras producirse el incendio en la catedral, «se nombraron tres arquitectos para hacer el informe de los daños y reparaciones precisas: Francisco Bolarín (el Joven) que lo era de la catedral; Juan Antonio Alcaraz, arquitecto y director de caminos; y Juan Belmonte, arquitecto municipal» hicieron un minucioso trabajo en el ponían argumentaban el valor de la fábrica objeto de costosas obras de restauración así: «Nuestra Catedral debe considerarla el artista como un precioso museo donde puede estudiar las tres nobles artes en los diferentes tipos que presenta su dilatada historia, y por lo mismo creemos que lejos de perjudicarle la falta de unidad que hemos hecho notar, le favorece considerablemente, por la variedad de ejemplares que de todos los géneros consta».

tradición señala a Cartagena como punto de desembarco del apóstol Santiago. Bajo sus cimientos se encuentran arrasados los restos de la mezquita aljama, y del primitivo claustro aún se conserva una panda y tres capillas funerarias construidas por familias de abolengo, como la del adelantado del Reino y sobrino del rey Alfonso X, D. Juan Manuel, que ahora constituyen parte del *despellejado* recinto dedicado a museo catedralicio. Detrás de la empresa de restauración que adecentó el interior de la catedral, entramos nosotros en acción, empujando, para crear la necesaria infraestructura en la que poder mostrar una muy interesante y rica selección de obras¹¹⁰.

Para adecuar el espacio debimos partir prácticamente de cero, empezando por hacer la acometida eléctrica para la potencia necesaria, que era del orden del triple de la existente, y siguiendo por el intento de controlar el clima en determinados espacios, o en microambientes, la eliminación de barreras arquitectónicas, el ocultamiento de áreas indignas porque aún no las habían sido restauradas o porque alteraban el discurso, y la puesta en valor de otras que intervenían como contexto, o eran protagonistas de aquél.

Y así transcurrieron más de dos meses en los que hubo que coordinar a un equipo humano variado y extenso¹¹¹ con el fin amueblar y despojar, iluminar y oscurecer, enseñar y ocultar, proteger, entonar... En definitiva, para hacer técnicamente posible la exposición, mediante la ejecución de una infraestructura que sirviera para los fines temporales que la hicieron nacer; una arquitectura efímera que se presentara humilde, sin ansias de perdurar y con fecha de caducidad¹¹². Pero ante todo, este hecho cultural de la arquitectura efímera, tenía que resultar útil para cumplir las múltiples funciones que la hacían imprescindible con el fin de crear y ordenar recorridos, para compartimentar capítulos-salas en los que las obras expuestas adquieren sentido, para conseguir que la arquitectura cobijante de la catedral que se hizo para el alma y como casa de dios, o del cabildo, se acompasara con la escala humana, además de soportar

¹¹⁰ De la que queda constancia en el catálogo editado de la exposición *Huellas* y en la postrera publicación: *Mirabilia* (Fundación Cajamurcia 2002).

¹¹¹ En aquellas primeras exposiciones no conté con personal de Murcia, sino con los equipos de profesionales con los que venía trabajando en otras exposiciones. Por dos razones fundamentales: En primer lugar por la experiencia que traían y después porque me aseguraba que no se dedicarían a otros tajos dejando sin atender los montajes. Únicamente los carpinteros, y en esta exposición por vez primera, fueron de la Región.

¹¹² Sé por experiencia que cuanto más *decorosa*, útil y efímera llegue a manifestarse esta arquitectura, menos alterará la percepción y el ánimo, siempre encrespado, de los que ya *fosilizaron sus esquemas*. En términos perceptivos; me apresuro a indicarlo, para evitar sofocones de obcecados en posesión de la verdad, la suya. (Ver nota 85).

los objetos y contener las instalaciones de alumbrado, clima y seguridad.

Huellas—Mirabilia necesitaba comenzar en un espacio neutro donde hacer referencia del mundo romano y de los primeros tiempos de la iglesia de Cartagena, para después introducir al visitante en la religiosidad de la Murcia islámica que cohabitó estas tierras con la cristiana, y todo ello antes de presentar la historia de la iglesia cartagenera, ya trasladada a Murcia por mandato del rey Sancho IV, que implicó la construcción de la catedral que nos acogía.

Por esta razón la entrada no se hizo, como parecería previsible, por la impresionante portada occidental de Jaime Bort, donde —como dijo tantas veces el comisario— se encontraba escrito el guión de la exposición¹¹³, en la plaza más representativa de la ciudad, sino que los visitantes fueron convocados para iniciar el recorrido en la pequeña plaza norteña de la Cruz, en la portada que enfila a la siempre animada calle de la Trajería, de manera que accedieran por un complicado pasillo laberíntico en el que quedaba oculta toda referencia arquitectónica.

Allí se producía un recorrido iniciático y desorientador, que acababa en los restos antiguos de la vieja claustro frente a la clásica portada del *Ecce Homo* de la capilla de San Juan, hoy Sala Capitular. Dentro de ésta se hizo el trampantojo en cartón-yeso de una pequeña basílica paleocristiana¹¹⁴ para ocultar las sillerías transformadas en vitrinas y dejar noticia de los tiempos del apóstol peregrino. A su salida la claustro servía de paso a las capillas funerarias, haciendo coincidir en la de los Manueles el retablo de Bernabé de Módena, que le perteneció, y el manuscrito de las cantigas de Santa María, de Alfonso X, procedente de Florencia. El mundo islámico discurría paralelo al mundo cristiano hasta llegar a la fantástica cruz de cristal de roca y plata, atribuida a Mateo Danyo, ante la que Fernando el Católico rindió pleitesía, jurando mantener las viejas mercedes, libertades, franquezas y privilegios que sus antepasados habían otorgado a Lorca, «punto de llegada a un capítulo final de esa historia que ya había sido comprendida»¹¹⁵.

Después se entraba en la catedral, para pasar por el brazo de su crucero norte, sin que aún se notase el recinto sagrado, porque no le había llegado todavía su tiempo, pues lo que allí se exponía pertenecía a la esfera de lo profano, y porque dentro de

¹¹³ CARLES, Francisco, “Pláticas de otoño. Cristóbal Belda”, *La Opinión*, 22/9/2002, p. 18.

¹¹⁴ Un remedo de la Basílica de Aljezares, al menos tipológico, adaptado al escaso espacio disponible.

¹¹⁵ BELDA NAVARRO, Cristóbal, op. cit., 2002, p. 64.

esta sala techada se mostraban óleos (Rigaud, Goya o Madrazo) de los Reyes de España y de personajes vinculados a la historia de Murcia, y muchos planos y documentos de las ciudades del Reino, donde se hacía preciso un estricto control de la iluminancia, obligado por las condiciones de préstamo de las obras.

Luego se seguía penetrando de soslayo en la catedral, que seguía sin verse. Primero en el Oratorio del Obispo, donde se hacía referencia de la composición primera de la diócesis restaurada y trasladada a Murcia con representaciones de Cartagena, Orihuela, Chinchilla y Lorca. Después en la sacristía mayor, en la base o fundamento de la torre, la arquitectura comenzaba a manifestarse en sus bóvedas, y de seguido se accedía, ¡por fin!, a la catedral misma; a la girola donde los obispos, mecenas, y cabildos se encargarían de comunicar la razón de estas magnas empresas constructivas, su por qué y también su cómo.

La catedral, restaurada y limpia, con sus bóvedas pétreas rejuntadas y entonadas, con la iluminación de la que la doté, ascendía y era motor de sentimiento legítimo de orgullo de los de aquí, y de admiración de todos. Solo se veía al principio un escorzo forzado y parcial, para, poco a poco, ir descubriendo entre contraluces, puntos de vista cruzados y, a veces, tamizados por las rejerías de forja con sus colores recuperados, y por las de perfiles metálicos que hicimos engañando al ojo, a la manera de las antiguas, que separaban el crucero de la girola y que se pusieron al servicio de ordenar el recorrido, al tiempo que ocultaban el desnivel de más de 70 cm. que se iba salvando por una rampa continua para acceder a los diferentes niveles de las capillas y del presbiterio. Los elementos verticales compartimentadores cortaban las vistas largas en los primeros tramos de la girola, sin que por ello impidieran la apreciación del espacio o de los elementos adheridos tales como la monumental portada de la Antesacristía, proyectada por el entonces maestro mayor de la Diócesis Jerónimo Quijano, para luego convertirse en mesas de soporte de vitrinas de libros y documentos, y así permitir contemplar en toda su alta dimensión la portada de la capilla San Lucas o de los Vélez.

El comisario destacó en *Mirabilia* que «se mostraba elegantemente los objetos en toda su plenitud, se anticipaba a la mirada aquello que vendría después y, de esta forma, el montaje colaboraba en su puesta en escena»¹¹⁶, y éste fue calificado de

¹¹⁶ *Ibíd.*

exquisitez insólita¹¹⁷ por Ángel Montiel.

En la capilla de Nuestra Señora del Socorro apenas se hizo otra intervención que la restauración previa del camarín, y en la de los Vélez luz, mucha luz. Pero en la de San Antonio, antes del Corpus, hicimos unos muros altos que ocultaban el caos al que sucesivas actuaciones la han llevado con su neogótico de pacotilla y las ingenuas vidrieras, de manera que nos permitía exponer el retablo de Puxmarín —que antes de situarse en el museo de la catedral, recorrió varias capillas y estuvo colocado en una de las de la girola— y, sobre todo, enmarcar la portada de la mínima y triangular capilla de la Encarnación, o de Jacobo de las leyes.

El resto de las capillas de la girola¹¹⁸, que aún no habían sido restauradas, se utilizaron de almacén de las obras y mobiliario retirados, ocultándose con un telón tras las rejerías, y éstas sirvieron de apoyo de paneles e iluminación de las vitrinas de los objetos litúrgicos que preludivan la llegada al centro del lugar de la *Aedes Domini*; al presbiterio.

Allí estaba el retablo, limpio para la ocasión, iluminado en su plenitud hiriente de colores entre levantinos y aragoneses¹¹⁹, y Salzillo, y las ricas custodias.

Ahora el visitante ya dominaba plenamente la catedral, como lo hace el obispo cuando se sienta en su cátedra, o como lo hacen los Auroros del despedir con bailes a *La Morenica*, y se dirigía hacia los pies de la iglesia por la nave de la epístola¹²⁰ para entrar y salir de la capilla de Junterones —única— entre milagros, oratorios, santos y vírgenes de devoción. Luego retornaba al crucero rodeando al San Juan de Salzillo, que lo llenaba todo pareciendo caminar solo, para admirar los bordados de mantos y túnicas de la Semana Santa de Murcia, de Cartagena y de Lorca.

La vía sacra de bronce se encargaba de dirigir al visitante al interior del coro, el lugar privado de los canónigos que ahora se abría a todos para ver la música escrita en

¹¹⁷ MONTIEL, Ángel, "Maravilla", *La Opinión*. 14/3/2002, p. 11. «Desahogado, abierto, con generosidad de espacios para todas las piezas, grandes y pequeñas, sin intentar abrumar por la cantidad, sin redundancias».

¹¹⁸ Santa Magdalena de Pacis, Comontes, Cristo de la Misericordia, San Dionisio y San Juan Nepomuceno

¹¹⁹ Quizás demasiada luz para aquellos a quienes les gustaría conservar el antiguo retablo que se quemó, o que no se hubiera limpiado tanto el actual. Se llegó a sugerir rebajar la iluminancia del retablo para que se *viera menos*.

¹²⁰ En la nave de la epístola sólo se utilizó para fines expositivos la capilla de Junterones. La capilla de la catedral y la de San Camilo, junto con su tramo correspondiente de la nave, se destinaron a almacén de mobiliario. La del Cristo del Milagro y la de la Transfiguración sirvieron de almacén de la tienda y de vestuario.

los cantorales y libros de partituras, y para sentirla en los instrumentos capaces de producirla; toda una «liturgia de los sentidos»¹²¹ dominada por la Santa Cecilia de Roque López y la aparatosa máquina del órgano de doble fachada Merlin, Schutze y Cía de Bruselas, que fue empeño del obispo Barrios, aconsejado por Hilarión Eslava.

De nuevo en el crucero el visitante se deslizaba por las mesas con vitrinas con las cosicas y documentos de los monasterios, o por los paneles con óleos como el de La Tentación de Santo Tomás de Aquino de Velázquez, cedido por el obispado de Orihuela, y rodeaba las tallas de Salzillo de los «fundadores legendarios de dos órdenes que nunca habían fundado»¹²² San Jerónimo y San Agustín. Éste pisaba —terrible y colérico— a los herejes mientras el ángel, colgado con cable de acero desde las altas bóvedas, parecía descender revoloteando para colocarle la mitra. Si en el brazo de la epístola del crucero se situaba a San Juan, en el del evangelio estaba San Agustín. Un Evangelista y un Padre de la Iglesia latina emparejados como en la capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla, y ambos exentos permitiendo su contemplación total.

Caminando hacia el final de la exposición, en la nave y las capillas del lado del evangelio se dispusieron las escenas de la vida de Cristo del último capítulo¹²³. Desde la ternura de la infancia, donde no podía faltar una representación del Belén de Riquelme con el *Portal*, al dramatismo de la pasión y la necesaria muerte, con lienzos de Murillo, Guilarte, Velázquez y Orrentes (uno de los tres expuestos vino de Leningrado), y tallas de Quijano, Salzillo y Capúz —imposible citarlos a todos— para finalizar, precisamente, en la capilla del Bautismo, con la apoteosis esperanzada de la Resurrección.

La exposición de Cristóbal Belda, su cámara de maravillas, *Mirabilia*, finalizaba en este punto; sin embargo, antes de que el visitante se enfrentara al complejo programa iconográfico del Imafrente que encontraría al salir de la catedral, creímos necesario darle noticia de él con la ayuda de un audiovisual situado en el trascoro, a modo de retablo compuesto de múltiples escenas, y contar las diez grandezas de la diócesis de Cartagena siguiendo el sermón histórico y panegírico de Pajarilla¹²⁴. Lo hicimos con el sentido que quiso pensar el obispo cuando tituló a la muestra, para que *Mirabilia* y *Huellas*, los relatos, inmanente del primero y trascendente del segundo, se hicieran

¹²¹ BELDA NAVARRO, Cristóbal, op. cit., p. 66.

¹²² *Ibidem*, p. 118.

¹²³ En las capillas de la nave del evangelio se ocultaron las imágenes de sus titulares: de La Soledad, del Nazareno, del Beato Hibernón (siendo ésta obra de Roque López) y de San Fernando

¹²⁴ PAJARILLA Y MOYA, Baltasar, op. cit.

definitivamente uno.

Dos lecturas paralelas, dos discursos acompañados, dos arquitecturas, y un espectáculo decoroso, único e irrepetible, «al cabo de mucho esforzarse, de muchos obstáculos, pues la obra de creación nunca es sin fatiga»¹²⁵ para que exposición y espacio catedralicio se fundieran al punto de no poder discernir si aquella estaba en éste o si éste era aquella¹²⁶.

En Noviembre de 2002 La Verdad premió entre “Los Mejores” de aquel año, a la «magna exposición, *Huellas*, personificada en Monseñor Manuel Ureña, obispo de la Diócesis, y en Carlos Egea, director general de Cajamurcia [...] que al frente de un numeroso y eficaz equipo de colaboradores» hicieron posible *Huellas*, una feliz realidad que había contribuido «notablemente a que los murcianos conozcan y valoren su historia en toda su importancia»¹²⁷.

Después, bajo el palio del *Proyecto Cultural Huellas*, vendrían otras exposiciones. Pero esa es ya otra Historia y no quiero cansarles más.

En el Libro de la Sabiduría¹²⁸ se dice que *caerá en olvido con el tiempo nuestro nombre, sin que quede memoria de nuestras obras.*

Sirva lo hasta aquí expresado para que no se cumpla.

San Juan de Dios, Murcia. 28 de febrero de 2014.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV, *Salzillo testigo de un siglo*, Catálogo de la exposición, 2007.

ALMAGRO GORBEA, Antonio, “Luces y sombras en la restauración de monumentos de los últimos años en España” en *Academia*, Boletín de la RABASF, 2011, nº 112-113, pp. 41-56.

BARBERO, M^a de la Paz, “Restauración del Belén de Salzillo” en BELDA NAVARRO, Cristóbal, *El Belén de Salzillo. La Navidad en Murcia*, Murcia: Darana, 1998, pp. 15-16.

BAUER, Hermann, *Historiografía del Arte*, Madrid: Taurus, 1981.

¹²⁵ ELIOT, Thomas S, “Los Coros de la Piedra” en *Poesías reunidas*, Madrid; Alianza, 2000.

¹²⁶ EGEA KRAUEL, Carlos, op. cit.

¹²⁷ Folleto de mano de la ceremonia-fiesta de entrega de los premios de *La Verdad* “Los Mejores”, el 14 de noviembre de 2002, en el Auditorio y Centro de Congresos de la Región de Murcia.

¹²⁸ Sab. 2-4

BELDA NAVARRO, Cristóbal, *El legado de la escultura, Contraparada-17*. Murcia 1996, y AAVV, *Murcia. Una mirada al arte del pasado*, Murcia, 1991.

BELDA NAVARRO, Cristóbal, "Francisco Salzillo y la génesis del Belén español" en AAVV *Navidad en palacio, Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*, Patrimonio Nacional, 1998, pp. 13-19.

BELDA NAVARRO, Cristóbal, "Francisco Salzillo, la génesis del Belén español" en AAVV *Presepio di Salzillo. Fantasia Ispánica di Natale*, 1999, pp. 22-33.

BELDA NAVARRO, Cristóbal y MOISÉS GARCÍA, Carlos, *La Catedral de Murcia, Sexto centenario (1394-1994)* Murcia: Darana, 1994.

BELDA NAVARRO, Cristóbal, "Las grandes exposiciones como difusoras del patrimonio. El proyecto Huellas" en BELDA, Cristóbal, MARÍN, M^o Teresa, (ed.), *La Museología y la Historia del Arte*, Murcia: Universidad de Murcia, 2006, pp. 343-375.

BELDA NAVARRO, Cristóbal, *Mirabilia*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2002.

BELDA NAVARRO, Cristóbal, "Propósitos para una exposición" en AAVV *Huellas*, Murcia, 2002, pp. 26-29.

CAMPO BAEZA, Alberto, "Jueces inicuos e ignorantes: a propósito del Teatro Romano de Sagunto" en *Revista on diseño*, 1993, (147), pp. 65-66.

CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis, *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001.

CICERÓN, Marco Tulio, *El orador*, Madrid: Alianza.

CICERÓN, Marco Tulio, "De la invención retórica", Libro II, I, 3-5. *Obras completas*. (Trad.) Menéndez Pelayo, Madrid, 1924, pp. 50-51.

EGEA KRAUEL, Carlos, *Mirabilia*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2002.

ELIO HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías, *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, 1990;
T, Thomas S, "Los Coros de la Piedra" en *Poesías reunidas*, Madrid; Alianza, 2000

GARCÍA PÉREZ, Noelia, "Huellas.Repercusión del turismo cultural en la Región de Murcia" en *Cuadernos de Turismo*, 2003, n^o 12, Universidad de Murcia, pp. 119-130.

GÓMEZ DE RUEDA, Isabel, "La pequeña escultura entre la tradición y el capricho, música y danza en el Belén de Salzillo" en *Ibidem*, pp. 59-67.

HERRERO SANZ, María Jesús, "El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid. Origen, desarrollo y actualidad" en AAVV *Navidad en palacio, Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*, Patrimonio Nacional, 1998, pp. 27-35.

MARÍN TORRES, María Teresa, "Miradas en paralelo" en AAVV, *El Belén de Salzillo*, Murcia: Museo Salzillo, 2013.

MARÍN TORRES, M^o Teresa y PÉREZ MATEO, Soledad, "Una visión del artista y el Museo: Las Wunderkammern de la postmodernidad" en BELDA, Cristóbal, MARÍN, M^o Teresa, (ed), op. cit., pp. 285-322.

MERLEAU PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 2000, p. 258.

MOLINA SERRANO, Juan Antonio, "Iglesia catedral de Santa María (Murcia)" en AAVV, *Memorias de Patrimonio*, 1998-2002, n^o6, Murcia: Consejería de Educación y Cultura, pp.175-202.

NAVARRO MESEGUER, Concha, BELDA NAVARRO, Cristóbal, (Ases.), *Guía didáctica de la exposición Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, 2007, p. 31.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Proteger los monumentos" en *Revista Descubrir el Arte*, Julio 2001, n^o 29.

NORBERG-SCHULZ, Christian, "La percepción. Esquematización" en *Intenciones en Arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, 1998, pp. 29-35.

PEÑA VELASCO, Concepción de la, *El retablo barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*, Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992.

POZO MARTÍNEZ, Indalecio, "Cuatro metros y medio de siglos" en AAVV *Paraísos Perdidos, Patios y Claustros*. Catálogo de la exposición, Murcia: Caja Murcia, 1999, pp. 53-104.

PUENTE APARICIO, Pablo, "Apenas una página en un capítulo" en AAVV *Paraísos perdidos. Patios y Claustros*, Murcia: Caja Murcia, 1999, pp. 21-52.

PUENTE APARICIO, Pablo, "El Monasterio de Santa Clara la Real", *Museos de la Región de Murcia* en AAVV *Revista de Museología*, 2005, n^o 33-34, pp. 34-43.

PUENTE APARICIO, Pablo, "La remodelación del Palacio de Saldañuela: criterios de intervención" en *Palacio de Saldañuela*, 1995, Caja de Burgos, pp. 45-69.

PUENTE APARICIO, Pablo, "Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia" en AAVV en *Memorias de Patrimonio, Intervenciones en el patrimonio histórico de la Región de Murcia 1998-2002, Inmuebles*, Tomo VI, Murcia: Consejería de Educación y Cultura, 2004.

PUENTE APARICIO, Pablo, *Santa Clara la Real. Cuatro metros y medio de siglos*, AAVV Homenajes anuales por la defensa y conservación del patrimonio, Asociación Patrimonio Siglo XXI, 2002.

PUENTE APARICIO, Pablo, "Una exposición temporal en la catedral de Murcia. Huellas" en VI Jornadas de Museología. *Revista MUSEO*, 2003, n^o 8, APME, pp. 149-157.

SÁNCHEZ ABELLÁN, Francisco, "La ética al servicio de la fe" en *Revista Murciana de Antropología*, 1995, n^o2, pp. 75-80.

SCHLOSSER, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Akal, 1988.

TORRES-FONTES SUÁREZ, Cristina, “El Belén de Salzillo, una contradanza barroca” en AAVV *Presepio di Salzillo. Fantasía Ispánica di Natale*, 1999, pp. 45-57.

VERA BOTÍ, Alfredo, “Arquitectura en los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia” en *Murcia Barroca*, 1990, Murcia, pp. 30-48.

VON BALTHASAR, Hans U, “Verbum Caro. Revelación y Belleza” en *Ensayos teológicos I*, Madrid: Encuentro, 2001.

