

# LA TORRE DE LA CATEDRAL DE MURCIA: DE LA TEORIA A LOS RESULTADOS

POR  
ALFREDO VERA BOTI

Excmo. Sr.

Director de la Real Academia Alfonso X el Sabio;

Sres. Académicos;

Excelentísimos e Ilustrísimos Señores;

Señoras y señores;

Es para mí un honor el haber sido elegido miembro de esta Academia, y difícilmente encontraría motivos para entender el nombramiento si no fuera por la generosidad, primero de los que me propusieron, y después de todos los demás que aceptaron mis escasos merecimientos como fundamento para entrar a formar parte en esta ilustre institución.

Por ello he de expresar públicamente mi más sincero agradecimiento, a los que desde hoy tendré como compañeros y a los que ofrezco mi esfuerzo con la única condición de que no duden el censurar mis equivocaciones en tarea tan nueva para mí.

Yo me atrevería a insinuar, que posiblemente mis méritos hayan estado más en mis atrevimientos que en mis resultados, pero con ello agraviaría a los que tan cordialmente pusieron su fe (y como fe, ciega) en un Arquitecto que ha dedicado muchos años a la atrayente, y a la vez ingrata tarea, de la conservación de nuestro patrimonio cultural.

Y creo que esto no es un mérito, sino una obsesión, que hoy se ve compensada en forma desmedida, además de por las razones señaladas, por gozar de la presencia de Vds. benévolamente dispuestos a oír este humilde discurso.



Dice una canción popular que

“Cuatro cosas tiene Murcia  
que no las hay en la tierra:  
el Malecón y la Torre,  
las mujeres y la huerta”.

Como es imposible abarcar tantos hermosos aspectos de la vida murciana en un discurso, me he atrevido a elegir por tema del mismo, el de la Torre de nuestra Catedral por sus 474 años de historia arquitectónica, viéndola como una realización vinculada al mundo cultural de las distintas etapas en que fue creciendo, junto a los resultados que se obtuvieron.

Se va a centrar nuestra atención en tres aspectos fundamentales:

- Los antecedentes teóricos y construidos de la Torre.
- Las vinculaciones formales con algunas soluciones italianas y arquitectónicas anteriores.
- Y un acercamiento a la formación arquitectónica de Francesco Fiorentino, a partir de algunos datos conocidos, de los que no se ha hecho demasiado uso.

Y como argumentos auxiliares se utilizarán otros de carácter secundario, relativos a los aspectos modulares y constructivos de la Torre de Murcia, que nos han servido para despejar algunas incógnitas históricas.

## ANTECEDENTES

Posiblemente la primera torre levantada, con la excusa de una soberbia religiosa desmedida fuera la de Babel, tan confusa en su historia como en su final: debía de crecer indefinidamente hasta llegar al cielo, porque los hombres querían ver al Dios que los había castigado por otro acto de rebeldía.

La Biblia nos señala que esas dos acciones fueron castigadas, y los dos castigos, el trabajo y la confusión, serán las dos mayores penas en que encontramos sumidos a los constructores de torres; pero enseguida comprendieron que era menos peligroso contentar a los Dioses con un acercamiento de alabanza, que el invadirle sus dominios inalcanzables, acometiendo tareas de orgullo desproporcionado.

La torre no sería ya un empeño vano, sino un símbolo de llamada sumisa: una voz alzada en el viento, llena de referencias bíblicas.

Si esta aproximación a los cielos concéntricos medievales pudo ser la razón espiritual del empeño en levantar campanarios, también tendremos que pensar en



otra referencia más prosaica, a la hora de encontrar los precedentes formales en que se apoyaron los primeros Arquitectos.

El origen de las torres eclesiales ha sido muy discutido, habiéndose llegado a afirmar que podrían derivar de las "turrís scalariae" romanas; las primeras iglesias no tuvieron campanarios, aunque se sabe que por lo menos desde el siglo V las campanas fueron utilizadas en algunas basílicas (por ejemplo, en las dos dedicadas a San Apolinar en Ravenna) siendo también de entonces las primeras referencias de erección de torres en las iglesias, tal como las muestra un mosaico de Santa María Maggiore de Roma, ejecutado en tiempos de Sixto III (432-440).

La torre tenía una clara función de reclamo visual y acústico, dentro de las ciudades, y pronto asumió en Italia el valor de elemento exento, del mismo modo que lo era el baptisterio, con el fin de evitar los problemas de naturaleza estructural derivados de la desigualdad de cargas sobre cimientos continuos, y de poder resolver con autonomía de formas el crecimiento arquitectónico de sus masas, desvinculándolas de las relaciones de continuidad que podían imponer las construcciones preexistentes.

En el pre-renacimiento italiano ya el Giotto proyectó el "campanile" de Santa María dei Fiori atendiendo a ese tipo de propuestas que permitían un crecimiento en rodajas horizontales, o cuerpos superpuestos, en los que las únicas relaciones con las partes previamente construidas no eran más que las derivadas de la configuración de la planta y las de mantener los lineamientos o ideogramas básicos de la composición.

Esta organización por cuerpos superpuestos, separados por cornisas, nada original, por cierto (ya había sido utilizada, por ejemplo, en Pisa) será la que perviva en el Renacimiento y la que veremos usada en la Torre de Murcia.

La arquitectura del primer renacimiento italiano no fue pródiga en campaniles; los ejemplos más conocidos, construidos con el nuevo estilo antes del 1519 son bien escasos, y las propuestas utópicas de los tratadistas, prácticamente se reducen a tres: la torre central de la ciudad de Sforzinda, ideada por Antonio Averulino il Filarete; las breves referencias de León Battista Alberti y las descripciones de Francesco di Giorgio, más alguna otra cita de carácter secundario.

La tipología de la torre eclesial, a principios del 500 no tenía referencias directas en el mundo romano, por lo que se convirtió en un tema experimental, sobre el que era imposible encontrar criterios compositivos clásicos.

Por ello, las torres no aparecen casi nunca en los tratados publicados, aunque nos hayan llegado varios tanteos en dibujos sueltos o contenidos en otros textos que no vieron la luz hasta mucho después.

Este es el caso de los manuscritos de Francesco de Giorgio y Filarete, e



incluso, de Alberti, que publicó las primeras ediciones de su *De Re Aedificatoria* sin dibujos.

Veamos en primer lugar cual es el contenido teórico de los tratadistas:

En los tratadistas de Arquitectura Militar o de Ingeniería del pre-renacimiento (Valturio, Taccola, etc.) las torres tenían un solo valor: el estratégico como elemento defensivo o como atalaya de vigilancia. Es decir, no aparecen citadas las torres de iglesia, sino las de las cercas urbanas.

Alberti, dedicó más tiempo, en su *De Re Aedificatoria*, a este tipo de torres que a los campanarios.

Y hasta tal punto descuidó este tema que sólo en el Libro V, los cita como elementos que han de tener los monasterios, olvidando su función urbana vinculada a las iglesias, o mejor, quizás, eludiendo una tipología, que como hombre ligado a la iglesia no podía desconocer, aunque aún no hubiera sido asumida ni interpretada su forma en el nuevo estilo.

La concepción albertiana de la torre ideal fue descrita en el Libro VII, y respondía a una serie de superposiciones cuya interpretación formal apareció en la traducción de Bartoldi nada menos que en el 1550.

Para Filarete los campanili son unas construcciones que emergen por encima del templo, colocados de forma simétrica y ejecutados mediante el sistema de superposiciones de hasta ocho cuerpos, lo que da lugar a unos campanarios excesivamente esbeltos.

Para Averulino tienen una función simbólica que da testimonio de la fe; y en general, señala su preferencia a que sean hasta cuatro unidades por iglesia, dedicada cada una a uno de los Evengelistas.

Sin embargo, las propuestas de Averulino no dejan de ser puras formulaciones teóricas difíciles de construir, cuando no imposibles.

F. di Giorgio sólo se refirió a las torres eclesiales en dos ocasiones en sus *Traffati* y de forma pasajera:

La primera está en el Codex Senese y las cita como elementos propios de los templos cristianos cuya función es básicamente la de convocatoria a los actos religiosos. Y la segunda, en el Codex Torinese, con referencia a su función de campanario antecedido de una gran plaza.

Sin embargo son muy frecuentes las referencias a los complejos sistemas constructivos que se debían de emplear en la cimentación y construcción de torres civiles y militares.

Los Tratados, en este sentido, como en casi todos los temas de que se ocupaban (recordemos los casos extremos de la Arquitectura Militar, o como se eludie-



ron en ellos importantes formulaciones manieristas) nunca fueron novedosos, limitándose a codificar lo que ya era de dominio común.

### Otras torres dibujadas

Aún nos cabe señalar unos pocos ejemplos de campanili dibujados, en esta etapa previa a la construcción de la Torre de Murcia, como son los debidos a Nicoletto da Módena o Baldassarre Peruzzi cuyo interés estriba más en demostrar la variedad de propuestas que se formulaban, antes que en los resultados logrados, porque el cuerpo de campanas se entiende como una superposición sobre una base arquitectónica, y no como un complejo unitario.

### Los ejemplos más significativos construidos antes de 1519

La articulación del primer cuerpo del campanile del duomo de Ferrara a base de pilastrones de esquina pseudodóricos, abrazando los gruesos fustes del orden menor de las "finestre binate" indica, como el planteamiento del primer campanile que se alzaba en el Renacimiento obedecía a un ideograma de órdenes superpuestos en bandas.

En el campanile de San Giorgio in Braida de Ferrara se hace el tránsito de la caña exterior al cuerpo cerrado final mediante cuatro pináculos en las esquinas, que resuelven formalmente el estrechamiento, con un expediente que anuncia soluciones posteriores como la desarrollada en el primer proyecto de Sangallo il Giovane para S. Pedro (h. 1520) y que veremos también empleada en Murcia dos siglos y medio después, por puras razones compositiva y estructurales, además de las litúrgicas impuestas por el rito de los conjuntos.

El templo de S. Biagio se inició tan sólo un año antes que la Torre de Murcia. Nuestro interés reside ahora en dos puntos básicos:

1º) Por la superposición canónica de los órdenes: dórico, abajo; jónico en medio; y corintio arriba.

2º) Por el especial interés que tiene la disposición de la escalera interior, dentro de un muro de doble hoja, como en Murcia, y la manera de ocultar el acceso. Y todavía más, los artificios utilizados para iluminar las rampas interiores sin alterar la rigidez del diseño. No olvidemos este ejemplo, porque, como veremos más adelante, puede estar vinculado a las actividades formativas de Francesco Florentino.

De los proyectos iniciales para San Pedro del Vaticano, sólo vamos a citar ahora el de Antonio Sangallo il Giovane con su proyecto definitivo para las torres de S. Pedro del Vaticano, en cuya organización unitaria, ya vemos algunas de las



soluciones empleadas en Murcia: órdenes con pedestal superpuestos, articulación binarias de las parástades, conjuratorios, etc.

Donde ese parecido es mayor, es en los tardíos xilgrabados que su colaborador Antonio Dell'Abacco nos transmitió en el **Libro apparteniente a l'Architettura** (Roma 1552) y cuyos ensayos iniciales, probablemente sean de la etapa en que ambos trabajaban juntos en Roma (1507-1526) aunque la redacción definitiva de aquel proyecto es del 1540: aquí reencontramos el orden arquitectónico duplicado en las esquinas, los clochetones piramidales a media altura de la torre, etc.

Este proyecto, aún siendo muy tardío, nos señala, al menos un hecho: que la propuesta planteada en Murcia era casi un antecedente formal de lo que se planteaba en Roma; lo que equivale a decir que la torre de la Catedral arrancó como una experiencia nueva que asumía el riesgo de su propia modernidad, por su envergadura técnica y por sus formulaciones compositivas.

## MATEO LANG

Se sabe que desde el 1512 fijó su residencia en el palacio Taverna de Roma, edificio que formó parte de un gran complejo residencial del que fueron propietarios los Orsini en Monte Giordano.

En el momento que Lang alquila su residencia en la vía de Monte Giordano, era Giacomo Orsini, el cabeza de la rama romana.

El padre, Francesco Orsini, el primer duque de Gravina, había adquirido a comienzos de la segunda mitad del siglo XV terrenos en la Piazza Navona, que luego heredó su hijo Giacomo.

Pues bien el palacio que allí se levantó, también conocido como del Monte, tiene especial significado para nuestra historia por varias circunstancias.

El solar de la piazza Navona, fue cedido por los Orsini al cardenal Antonio di Monte, hacia el 1515, y éste encargó a Sangallo un proyecto para su residencia palaciega. Ese palacio fue ordenado y concluido, antes del 1518, por Francesco dell'Indaco, el Arquitecto que dos años después daría comienzo a la Torre de la Catedral de Murcia, muy poco después del nombramiento de Carlos V como emperador (1519) y sucesor de Maximiliano. Este dato histórico al que no se ha hecho referencia tiene una importancia significativa para nosotros; por un lado evidencia un hecho: que Francesco Fiorentino actuaba como ejecutor, colaborando en las obras de la "bottega" de los Sangallo.

Por otro, está el hecho conocido de que aquel palacio llegó a constar de una torre, inconclusa, levantada sobre el subsuelo de la piazza Navona, sobradamente



conflictivo por haber sido una zona pantanosa desecada artificialmente en la época imperial.

Vasari también nos da alguna otra noticia de este edificio, recogida por Latarouilly:

“Antonio di Monte, cardenal de Santa Praxedes se encontraba en aquel tiempo en Roma, quiso que el mismo Arquitecto le construyese el palacio donde vivió después, y que responde, en la plaza Agonal al sitio donde se encuentra la estatua de Pasquino. Enseguida levantó el lado de la plaza, y hacia su mitad ordenó una torre que se compone de una hermosa ordenación de pilastras y de ventanas, desde el primer piso hasta el tercero”.

Estamos, por tanto, ante una obra decisiva para interpretar la Torre de Murcia: en primer lugar, se plantea la hipótesis de una dificultad técnica semejante en ambas obras, es decir, la complejidad de construir sobre suelos anegados, con cimentaciones especiales a los que tanto tiempo dedicaron los tratadistas del primer renacimiento italiano; en segundo, la coincidencia en el diseño del cuerpo de arranque; y finalmente la correlación de una actividad técnica compleja desarrollada por el taller de los Sangallo dentro y fuera de Roma.

Y en este taller aparece trabajando de forma explícita Francesco Fiorentino (en el palacio del Monte) situación que no es accidental, ya que comprobando la biografía que nos da Vasari de Francesco, con las obras realizadas por la bottega de Antonio da Sangallo il Vecchio, aparecen curiosas coincidencias.

Basta recordar la historia de la arquitectura de esta ciudad entre los años 1511 y 1518 para comprobar que aquellas obras fueron realizadas todas por el amplio taller que Antonio da Sangallo il Vecchio había llevado a esa ciudad recién conquistada para los florentinos, con lo que es fácil de conjeturar que en aquellos años Francesco Fiorentino estaba vinculado a los Sangallo, y aparecería trabajando junto a Antonio il Giovane, por lo que continuarían poco después, ya independizados, colaborando ambos, al menos en Roma.

Son razones, no descabelladas, para preguntarnos, si la elección del Arquitecto de la Torre de Murcia no se hizo a través de propuestas del propio Cardenal Lang, obispo de la Diócesis de Cartagena. Y puestos a plantear interrogantes, el deseo del cardenal de construir la Torre de Murcia ¿no estará ligada a dos sucesos históricos que es fácil vincular: el nombramiento de Carlos V como sucesor del antiguo protector del Cardenal, su abuelo Maximiliano I, y la revocación papal del expediente de desmembramiento del territorio de la diócesis cartagenera, y todo ello precisamente en el instante en que fue nombrado arzobispo de Salzburgo?

La respuesta queda hoy en el aire, pero lo cierto es que el Obispo Mateo Lang no vio disminuidos los ingresos diezmales procedentes de los donadíos medieva-





les hechos a los preladados de Murcia, al no perder parte de un territorio que pertenecía al viejo reino aragonés, lo que explicaría muy bien el donativo de los 2.000 ducados entregados el 6 de octubre de 1521, cuando está terminándose la cimentación de la Torre de Murcia.

## LA SUPERPOSICIÓN DE LOS ÓRDENES

Decía Vitruvio que las columnas del cuerpo superior han de hacerse una cuarta parte más pequeñas que las del inferior.

En el Tabularium fue donde se dio la primera valoración en la sucesión de los tipos superpuestos: jónico sobre dórico-toscano. Sucesión en el crecimiento vertical que se asimiló de esta forma creciente de abajo a arriba: dórico-jónico-corintio (Basilicas Aemilia y Julia, Teatros de Marcelo y Pompeyo, Anfiteatro Flavio, etc.).

La superposición de órdenes planteó problemas desde los orígenes cuando el esquema se aplicó a la articulación de fachadas de palacios: por una parte la superposición de corintio sobre jónico, y de jónico sobre dórico, daba lugar a una esbeltez creciente de las plantas a medida que se ascendía (en contra de la norma vitruviana), mientras que por otra, se requería que el "piano nobile" (el de enmedio) en que se desarrollaban los locales principales y aposentos del propietario tuvieran el mayor desarrollo.

Nos encontramos en Murcia, por tanto, ante un caso clarísimo de una inversión de órdenes en donde el dórico del original se colocó sobre un jónico y éste sobre un corintio en contra a toda norma canónica.

Si esto venía previsto ya en la Planta Antigua, podría haber tenido algún sentido, dentro de los ensayos de superposición que desde principios del siglo XVI se hacían en Roma, especialmente, para resolver el problema imposible de las reducciones que pedía Vitruvio, con órdenes que crecían en altura en sentido inverso al de las superposiciones que se veían en el Coliseo o en el Teatro Marcelo.

Si hubiera sido así, Quijano no entendió la propuesta, cuando dio al jónico una altura mucho mayor, que la del orden inferior levantado por los Florentino.

## ELEMENTOS ORNAMENTALES

Sotobanco:

Francesco Fiorentino realizó el conjunto de cimiento y sotobanco que actualmente permanece enterrado bajo el pavimento exterior de la Torre.





Este sotabanco, según la cata realizada, presenta una molduración continua, con escalonado entre los salientes de pilastras, bastante más rica y cuidada que la hecha en el pedestal que se le sobrepone.

Su organización responde, casi al pie de la letra, con lo establecido por Francesco de Giorgio en la “terza regola básica” de su *Quarto Trattato* sobre I Templi.

La conformación en planta del sotabanco, sobresaliendo en correspondencia con los plomos del doble orden de pilastras de los laterales del cuerpo bajo, señala que ya desde el mismo arranque de la obra, estaba prevista la vertebración ejecutada luego por Jacopo Fiorentino.

#### Orden inferior:

Si hubiera que buscar un precedente romano para este tipo de articulación habría que pensar en Bramante, y ante todo, en el palacio Giraud-Torlonia –fechable entre 1489 y 1511– por la presencia del orden corintio, con un friso que utiliza un ritmo continuo de pseudo-triglifos, que anuncia la manera de resolver el sintagma de la Torre, y que en Roma se organizó según ritmos de magnitudes 2:6:2, mientras que en Murcia es el 2:7:2.

El friso del primer orden de la Torre es singular en la Historia de la Arquitectura: es el único que emplea como elemento ornamental a las liras, asumiendo una función de cuasitriglifos.

Las liras tomaron aquí forma parecida a violines a los que les faltara el puente; el violín había sido aceptado como instrumento celestial desde la Edad Media (por ejemplo, en la Portada de los Apóstoles de esta misma Catedral) y en el Renacimiento se recuperó con nuevo ímpetu (por ejemplo: Botticelli en las tarsias de las puertas de la Sala degli Angeli, tocado por Apolo, o en las perspectivas forzadas del Studiolo, ambas en el Palacio de Urbino).

El violín sin puente, fue un instrumento tocado con arco o pulsado, que conocemos gracias a una miniatura del ms. latino de Paris 1118, y por una cita que hizo Fortunato, al que llamó “chrosta”.

El motivo de Murcia puede tener un doble significado: por una parte una referencia a la armonía musical en correspondencia con la “venustas” vitruviana; y por otro, ser un homenaje póstumo al papa Leone X del que se sabe que fue un gran experto en música a la que dedicaba buena parte de su tiempo; al fin y al cabo son los leones (otra metáfora laudatoria) los que actúan como pseudometopas en ese curioso friso.

En los pulvinos de la cara O. utilizó esporádicamente carátulas muy cercanas



a las empleadas en el arco del coro de Santa María dei Miracoli de Venecia de modo que esta vinculación (que no es la única) con la obra de P. Lombardo no debe de ser casual.

Las ventanas centrales de las tres caras exentas del primer cuerpo responden al tipo edicular en las que se les ha cambiado el frontón por un simple guardapolvo, y enriquecidas aquí con unos grandes mensulones de apeo que las emparenta con las llamadas "finestre ingonocciate" que tanta difusión tuvieron en Italia a partir del 1527.

También cabe hacer otra lectura más completa de este elemento arquitectónico: son el resultado de una triple superposición de esquemas: el bramantesco, con arco encuadrado entre un par de fustes coronados por un entablamento; el florentino, a modo de bífora organizada con un arco y otros dos menores tangentes interiores, que apean en un parteluz medial; y la aportación de los apoyos colgados como soporte del antepecho, solución, que contemporáneamente a Miguel Ángel había utilizado Sangallo il Vecchio en Montepulciano.

Los capiteles de las columnas adosadas son figurados con máscaras esquinadas de modo parecido a los que el propio Jacopo utilizó en S. Jerónimo de Granada, y que en la misma Torre también se ven sustituyendo a alguno de los rollos de entorchado del friso (ángulo S.E.); esquema que luego retomaría Quijano para colocar en las esquinas de los frisos de la Portada del Ecce Homo y del Retablo de los Agüera o en la Portada del Claustro de Sto. Domingo de Orihuela.

Los capiteles con cabezas esquinadas habían tenido ya una gran difusión en Italia, desde los textos escritos (Filarete: *Trattato*, 74) a las obras ejecutadas (Il Cronaca: Palacio Strozzi).

Pero estos capiteles también presentan otro rasgo importante: el empleo de volutas invertidas, por lo que es fácil recurrir a entenderlo como una reinterpretación de los ejecutados en Santa Madalena de'Pazzi de Florencia, en los que aparece otro signo típico del repertorio de Jacopo: las microveneras.

La función de las ventanas, unas veces es puramente articular, ya que la rampa trasera impidió abrirla; y otras, cuando es viable, asumen su estricto papel de iluminar y ventilar.

En el friso vemos representaciones del Sol y la Luna símbolos de la hierogamia o unión del cielo y la tierra, de las leyes del cambio que generan el nacimiento, el crecimiento y la muerte, de la resurrección, etc., quizás aquí alegorías también de la Virgen y Cristo en correspondencia simbólica con los anagramas que se ven en las fachadas S y E de la Torre.

Ambos astros están dispuestos en la llamada "coniunctio solis et lunae" ahora



reinterpretada con el simbolismo añadido del nacimiento del sol desde el hecho de la propia luna.

La presencia en la edícula del tema solar (“in sole posuit tabernaculum suum”) parece recordar el psalmo XIX del rey David cuando el sol y Dios son tomados por símbolos de justicia, cuando “el día al día comunica su mensaje, y la noche a la noche trasmite la noticia” “y él, como un esposo que sale de su tálamo, se recrea, cual atleta recorriendo su carrera”.

Aún encontramos en este primer cuerpo otros elementos que conectan con la cultura italiana, pero creo que ya les he cansado bastante.

### Segundo Cuerpo:

a) Quijano utilizó un orden jónico demasiado esbelto en el que introdujo varias heterodoxias:

El texto vitruviano relativo al capitel jónico llegó muy corrompido, hasta el punto de que algunas de las normas señaladas en él resultaban impracticables, lo que dio lugar a muchas interpretaciones en los tratadistas.

Uno de aquellos problemas era el del vuelo de la voluta con relación al canto del astrágalo.

Quijano no se planteó alternativas ingeniosas para darle salida a la lectura directa de Vitruvio y de sus seguidores; por eso en los capiteles utilizados en el segundo cuerpo de la Torre las volutas quedaron muy retraídas, con los catetos superpuestos a los ejes. Otras veces, experimentó situaciones muy alejadas, tal como sucede con las volutas de la Portada de Ecce Homo, aunque aquí ya había modelos difundidos por G.B. Caporali en su *De Architettura* (Perugia, 1536).

Pero además estos capiteles de la Torre, como los de la Portada del Ecce Homo, introdujeron un tipo no canónico provisto de collarino; el modelo es de origen florentino y se había difundido desde hacía mucho tiempo, hasta el punto que Massaccio lo dibujó en su fresco de la Trinitá de Sta. María Novella (1426-28), Donatello los empleó en las puertas laterales de la Sacristía Vecchia de Florencia y Filarete los volvió a dibujar en su *Trattato*.

La utilización que hizo Quijano de este tema no puede entenderse más que como un préstamo cultural tomado del florentino.

Otro tema que no abordó el Arquitecto montañés fue el del capitel de esquina a que conducía los cuatro cantos de la Torre. Quijano siguió el camino más sencillo: eliminó de allí los capiteles ya que no podría haberlo resuelto con el tipo planteado debido al escaso vuelo que resultaba en el corte diagonal.



Unas palabras hay que decir del friso jónico que hoy conocemos desprovisto de toda ornamentación relivaria. Es muy improbable que este friso sea el ejecutado por Quijano, porque bien sabido es su afición al ornamento, y éste no iba a estar ausente precisamente en el lugar que tradicionalmente se había dejado en ese orden con destino exclusivo a composiciones simétricas.

Los argumentos en que se fundamenta esta afirmación son tres:

1º) Ya desde Vitruvio el friso se proyectaba  $1/4$  más ancho que el arquitrave cuando iba a tener ornamentación escultórica, y en la Torre de Murcia el friso es el elemento con más desarrollo de los tres que conforman el entablamento, fórmula que pervivió en todos los tratadistas del siglo XVI.

2º) Que en el informe dado en 1765 por los canónigos comisionados, tras la visita de Canestro a la Catedral, se señala la de las “aguas le han destruido toda la Cornisa y gran parte del resto de sus adornos” y allí se señala como el tercer cuerpo estaba empezado en orden dórica (que no coincide con la actual tampoco), y poco después otro informe nos señala que fue demolida la vivienda del campanero “para componer en el segundo cuerpo de orden jónico el arquitrave y friso y hechar nueva la cornisa”.

3º) Porqué José López ejecutó un entablamento en el orden compuesto del tercer cuerpo utilizando las mismas plantillas que las de abajo, aun cuando modificó la altura del orden.

En la edículas del segundo cuerpo se ven formas ligadas a las hispanas.

En efecto: la presencia de candelabros en las jambas de las ventanas está más relacionada con la tradición plateresca española que con la simplicidad de líneas romanas. Los balaustres, columnas monstruosas o candeleros, eran, según Diego de Sagredo “como un troço de coluna retrayda: y el assiento redondo como suelo de orinal por lo qual es de muchos assi llamado”.

Las columnas adosadas, sin gálibo, demuestran que tampoco se han entendido los órdenes arquitectónicos secundarios del segundo cuerpo.

Sin embargo, en el friso aparecen hojas-modillón de modo análogo a las utilizadas en el cuerpo del ábside de S. Jerónimo de Granada, o en la cabecera de la Catedral de Sevilla, es decir, un expediente que se estaba utilizando en España simultáneamente en varios lugares visitados por Quijano.

Cuerpos barrocos:

Los elementos utilizados provienen de dos repertorios:

Por una parte está la obligada continuidad de los lineamentos inferiores; aquí



se vuelve al orden corintio del cuerpo inferior reinterpretado en clave barroca, explícita sobre todo en los cajeados y la reduplicación de pilastras que se produce en las cuatro esquinas del cuerpo tercero, a causa del retranqueo dado a ese cuerpo de 32'5 cms. que redujo el ancho de los machones de esquina, impidiendo la solución "fuerte" de los cuerpos inferiores. Por otra, están las formas ornamentales superpuestas a la vertebración arquitectónica, que recogen buena parte de los recursos formales del Imafronte Barroco: baquetones cóncavo-convexos, perfiles mixtilíneos, escultura de bulto redondo, ornamentación colgada, etc.

El tránsito de la caña exterior a la interior se hizo con los cuatro conjuratorios coronados con unos clochetones piramidales de bandas parecidos a los de la Catedral de Santiago de Compostela, pero que, no eran soluciones ajenas a la cultura renacentista.

Al llegar a la cúpula terminal nos encontramos con una recreación en miniatura a formas muy difundidas del tipo reinventado por Brunelleschi en Sta. María dei Fiore, en razón a sus cualidades estructurales, pues su forma apuntada generaba reducidos empujes, en un punto de la torre donde era imposible estribar desde fuera.

Aunque realmente lo que se hacía era seguir al pie de la letra las recomendaciones dadas por Plo y Camin en su tratado de Arquitectura Civil y Militar, aparecido muy pocos años antes en Madrid.

## ESTUDIO MODULAR

El análisis métrico efectuado sobre las distintas partes de la Torre de la Catedral de Murcia permite extraer algunas consecuencias importantes sobre las etapas iniciales de su construcción, cuyo estudio más elaborado y completo se desarrolla en la publicación de este discurso, pero ahora no es ocasión de cansarles demasiado, de modo que les indicaré sólo unas de las consecuencias más significativas.

El análisis métrico de las partes fundamentales del primer cuerpo de la Torre indica un hecho cierto: que el proyecto original venía dimensionado en función de una escala o pitipié, basado en una unidad muy concreta: el pie romano de algo más de 29'6 cms., mientras que la ejecución se efectuó utilizando piezas escuadradas en obra atendiendo a las unidades de medida habituales en Murcia, el pie castellano.

Sin embargo, la discordancia entre ambos sistemas métricos implicó, ocasionalmente, la variación dimensional de los ajustes finos de medida, que impiden que muchas veces sea posible leer con exactitud las magnitudes de las partes menores del orden, tanto en cuanto, que por razones constructivas, los cambios de



perfiles en el arquitrabe, friso, cornisa, etc., hubieron de ajustarse a los anchos constructivos de sólidos capaces de los sillares labrados en cantera atendiendo a los múltiplos del patrón utilizado por los picapedreros, es decir, las medidas derivadas del pie castellano de 27'8 cms.

La Portada de la Sacristía (la que está en la girola) obedece a una rigurosísima organización de medidas, basadas en el módulo, o diámetro de la columna en el imoscapo. El rigor en la modulación del orden a partir de un módulo divisible en 12 partes, no presente con tanta disciplina en ninguna otra parte de las construcciones renacentista en Murcia (si exceptuamos el arco florentino del cuerno de vaca) hace que esa búsqueda de la unidad dimensional fuera más atrayente.

Y hemos encontrado su origen en unos datos que nos había facilitado el Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento de Florencia: estamos ante el uso riguroso del "palmo fiorentino" de 24'2 cms.

Y así, mientras que la obra de Francesco encontramos una modulación derivada del empleo de la "canna architettonica romana" en la Jacopo, hallamos por unidad de medida la del "palmo fiorentino" de uso restrictivo en la Toscana. Recordemos que a Francesco se le ha documentado su presencia trabajando como Arquitecto contratista dependiente de Antonio de Sangallo en algunas obras romanas ejecutadas algo antes del 1519, lo que explica bien su adhesión a los sistemas de medida de la ciudad eterna, mientras que Jacopo, poco dado a tareas que implicaran dedicaciones excesivas, no se habría ejercitado en arquitectura fuera de su ciudad natal.

Finalmente merece la pena que les señale un hecho curioso: el modo como en el siglo XVIII se continuó la terminación de la Torre (sólo estaban construidos en ese momento los dos primeros).

La Torre, desde sus inicios, había presentado problemas de asentamientos diferenciales, hasta tal punto importantes, que Jerónimo Quijano, el constructor del segundo cuerpo, dejó la obra paralizada, a mediados del siglo XVI, a la altura de las cornisas del segundo orden (28'80 m); es decir, a menos de 1/3 de su altura total.

Cuando en el siglo XVIII se reiniciaron las obras, Juan de Gea y José López, tras un concurso convocado para ello, plantearon una curiosa solución: la de cargar excéntricamente los nuevos pesos, para desactivar el hundimiento de la cara de levante, a costa de sobrecargar la cara opuesta de poniente. Esto se hizo aumentando el espesor de la caña externa de la torre en unos dos pies, lo que ocasionó una sobrecarga excéntrica de 1.900 metros con un momento excéntrico de unos 14.000 metros.

Esto equivale a decir, que el muro de poniente quedó cargado a una tensión excesiva sobre todo para un comportamiento asimétrico de la zapata, lo que





explica el asiento relativo máximo de la esquina no detectado en la terraza. Cuando a continuación se levantaron los cuerpos altos, con caña única, se volvieron a descentrar en dirección contraria a la antes realizada, con el fin de atenuar el hundimiento ocasional que en aquel instante se hubo de producir en el lado de poniente.

Hemos visto como la Torre de Murcia nació como una obra arquitectónica original, que implicó un gran reto técnico y formal, convirtiéndose desde su origen en una empresa arriesgada y descomunal, con escasos precedentes reales dentro de la cultura renacentista en donde poder inspirarse.

Las vinculaciones que hemos encontrado en la etapa inicial la relacionan, a veces, con soluciones formales experimentadas en Italia, como era de esperar:

– Las arquitectónicas puras, con cierta reiteración, las hemos visto utilizadas por la “bottega” de los Sangallo, y, en general, con algunas de las soluciones dadas a la arquitectura romana de comienzos del siglo XVI, aunque con pervivencias evidentes de la tradición quattrocentesca florentina, en los elementos secundarios.

– Las técnicas son más complejas de conectar, porque aunque es verdad que los sistemas constructivos empleados, fundamentalmente en la cimentación, eran conocidos desde varios siglos atrás, no es menos cierto que durante el Quattrocento y comienzos del XVI, no se habían empleado en forma tan desmedida y con tanto riesgo como en la Torre de Murcia.

– Las ornamentales, normalmente parecen extraídas de un amplio repertorio formal incardinado en el mundo florentino, aunque extraído, a veces, por vía indirecta, de las más diversas procedencias, llenas de contaminaciones romanas, venecianas, urbinates, etc. Es decir, utilizadas en los expedientes que se habían popularizado desde la segunda mitad de la centuria anterior en toda Italia.

El segundo cuerpo incorporó algunos elementos formales, que, como hemos visto, han de interpretarse como procedentes del propio repertorio de Jacopo Fiorentino, aunque, reinterpretados por Quijano, siempre alterando la modulación impuesta en el primer cuerpo.

Esta recurrencia es evidente, en soluciones tan heterodoxas como el empleo de capiteles colgados, presentes tanto en los nichos del cuerpo primero como en los del segundo; o la incorporación al sello quijanesco de las cabezas con rabos fitiformes que ya estaban presentes en alguna de las pilastras inferiores de la torre, por citar sólo unas pocas.

El rigor constructivo impuesto por los Fiorentino en el primer cuerpo, pasó a segundo lugar con Quijano, que estuvo más pendiente de los resultados ornamentales que de las articulaciones arquitectónicas.





En el siglo XVIII la Torre se prosiguió, con escasos cambios respecto al proyecto primitivo, y José López hubo de enfrentarse a un proceso ingenioso de desajustes de las resultantes de las cargas de la Torre, para compensar los desplomes habidos en las etapas anteriores, utilizando un sistema, que sólo difiere al propuesto hoy en día para paralizar la inclinación de la Torre de Pisa, en que pudo ocultar la carga excéntrica dentro de la caña exterior del tercer cuerpo.

Como la Torre de Babel, quiso la de nuestra Catedral ser la más alta y no lo consiguió, y el nuevo pecado de soberbia produjo desequilibrios y confusiones, que estuvieron a punto de dar al traste con tanto empeño.

En el Renacimiento hemos visto pasar la Torre de la utopía a la realidad, realidad que aparece medida a escala del hombre. Por eso el acto de soberbia fue tan sólo un pecado venial, y no fue tan severamente castigado.

No necesitó como en la Torre de Babel el crear una ciudad a sus pies, sino que surgió vigilando a la ciudad, rindiéndole un servicio que convirtió la inicial desesperación en una nueva esperanza.

Así es la Torre de la Catedral de Murcia: un objeto arquitectónico atrevido, que surgió queriendo ser nuevo en su época y que fue capaz de acomodarse en lo accesorio a las evoluciones formales de los estilos.

Técnica y Arte, Intuición e Ingenio, Historia y Presente, son las claves fundamentales que nos transmite la Torre, el símbolo alzado en medio del valle del Segura.

Intentemos seguirlas.

Dentro de muy pocos días estaremos ante el segundo centenario de la terminación de nuestra Torre: sea éste nuestro humilde homenaje.

Muchas gracias.

