

EL RETABLO NEOGÓTICO COMO PATRIMONIO OLVIDADO: ALGUNAS MANIFESTACIONES EN LA DIÓCESIS DE CARTAGENA DURANTE EL PERIODO DE LA RESTAURACIÓN (1875-1902)

Manuel Pérez Sánchez

Grupo de Investigación "Cultura Material, Arte e Imagen"
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia*
<https://orcid.org/0000-0003-3669-1600>

Resumen: Durante el periodo de la Restauración (1875-1902), la diócesis de Cartagena experimentó un notable impulso en la renovación de su patrimonio litúrgico, adoptando el neogótico como una de las corrientes predominantes en la configuración de sus espacios sacros. En un contexto en el que el historicismo arquitectónico se consolidaba como expresión del gusto burgués y eclesiástico, los retablos neogóticos se erigieron como piezas fundamentales en la redefinición del amueblamiento litúrgico, dotando a los templos de una monumentalidad que evocaba el esplendor medieval.

Este artículo examina la expansión de estos conjuntos retablisticos dentro de la diócesis, analizando sus promotores, modelos formales y significación dentro del panorama artístico de la época. Pese a su importancia, muchos de estos retablos han sido destruidos, desmantelados o relegados a un segundo plano, lo que subraya la necesidad de una revalorización que reconozca su papel en la construcción del patrimonio religioso de finales del siglo XIX.

Palabras clave: Amueblamiento litúrgico, diócesis de Cartagena, historicismo, liturgia, neogótico, patrimonio religioso, restauración, retablo.

Abstract: During the period of the Restoration (1875-1902), the Diocese of Cartagena underwent a significant revival in the renewal of its liturgical heritage, adopting Neo-Gothic as one of the dominant artistic currents in the reconfiguration of its sacred spaces. Within a context in which architectural historicism had become a defining expression of both bourgeois and ecclesiastical taste, Neo-Gothic altarpieces emerged as fundamental elements in the redefinition of liturgical furnishings, endowing churches with a sense of monumentality that evoked the grandeur of the medieval past.

This article explores the proliferation of these retable ensembles within the diocese, examining their patrons, formal models, and their significance within the artistic panorama of the period. Despite their historical and artistic relevance, many of these altarpieces have been destroyed, dismantled, or relegated to obscurity, underscoring the urgent need for their reassessment and recognition as integral components in the construction of late 19th-century religious heritage.

Keyword: Altarpiece, Diocese of Cartagena, Historicist style, Liturgy, Liturgical furnishing Neo-Gothic, Religious heritage, Restoration.

El retablo neogótico y su presencia en la diócesis de Cartagena

El retablo¹, entendido como núcleo estructurador de la escenografía litúrgica y expresión privilegiada del mobiliario sacro en la tradición artística española, constituye una de las manifestaciones más significativas del arte occidental, en tanto que síntesis de devoción,

* mperezsa@um.es

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "De la Desamortización a la Auto-Desamortización: de la Fragmentación a la Protección y Gestión de Los Bienes Muebles de la Iglesia Católica. Narración desde la Periferia" (Proyecto PID2020-115154GB-I00) de la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

representación y magnificencia formal (Belda Navarro, 1996-1997). Su evolución, delineada a lo largo de los siglos mediante la constante asimilación de los lenguajes estilísticos dominantes en cada periodo, ha suscitado un interés historiográfico continuado, articulado en una vasta producción bibliográfica que ha permitido profundizar en sus múltiples dimensiones estéticas, litúrgicas, iconográficas y simbólicas². Entre las corrientes que definieron la retablistica decimonónica, el historicismo neogótico adquirió una relevancia singular a partir del reinado de Alfonso XII y en las décadas posteriores, en un contexto en el que la Iglesia consolidaba su presencia en la esfera pública mediante la dignificación de sus espacios de culto. La adopción del neogótico dentro de los programas decorativos y arquitectónicos de los templos respondió a la voluntad de conferir mayor solemnidad a las imágenes devocionales, al tiempo que favoreció el desarrollo de un repertorio artístico que expandió las posibilidades expresivas de la tradición sacra.

Surgido en el marco del Gothic Revival inglés del siglo XVIII y desplegado con intensidad en Europa a lo largo del siglo XIX, el neogótico cristalizó en un lenguaje estético de profunda carga simbólica, concebido para restituir la grandeza de la arquitectura medieval y reafirmar su vigencia como cauce privilegiado de la espiritualidad cristiana. En una sociedad que hallaba en la historia un horizonte de identidad y una fuente de legitimación cultural, este estilo fue cultivado con esmero por arquitectos e intelectuales que supieron dotarlo de una coherencia estructural y una aplicación rigurosa en el ámbito religioso. En Francia, Alemania y el Reino Unido, las teorías de Augustus Pugin y Eugène Viollet-le-Duc consolidaron un ideario en el que la materialidad del templo y su sacralidad se fundieron en un mismo discurso, generando un repertorio formal que, a través de la piedra, la madera y la orfebrería, ennobleció la configuración de los espacios sacros y estableció una continuidad entre el legado medieval y su proyección en la modernidad (Poblador Muga, 2014; Rivas Carmona, 2020).

En España, la consolidación del neogótico como lenguaje arquitectónico y ornamental encontró en la orientación académica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un eje vertebrador que, mediante la formulación de directrices estéticas precisas, favoreció su incorporación dentro del ámbito arquitectónico y alentó su desarrollo en la configuración del ornato eclesiástico (González Varas, 1996). La confluencia entre el rigor académico y el renovado interés por la recuperación del patrimonio medieval propició una asimilación de sus formas que, al integrarse en la restauración de edificios históricos y en la edificación de nuevos templos, delineó un panorama en el que la monumentalización del espacio sacro se vio enriquecida por una reinterpretación del pasado que, lejos de limitarse a la reproducción arqueológica de modelos, generó un repertorio visual dotado de una significación estética y simbólica plenamente vigente dentro del lenguaje arquitectónico del siglo XIX. La necesidad de conferir unidad estilística a los programas decorativos impulsó la adopción del gótico como una de las

² Sirva como ejemplo la extensísima bibliografía que posee la diócesis de Cartagena en relación con la retablistica, abarcando un amplio arco cronológico que se extiende desde finales del siglo XVI hasta el reinado de Fernando VII. Este campo de estudio ha sido abordado, de manera destacada, por C. Belda Navarro, C. de la Peña Velasco, P. Segado Bravo, J. C. Agüera Ros, J. Rivas Carmona y M. Pérez Sánchez.

soluciones más idóneas para la reconfiguración de los interiores eclesiásticos, asegurando una integración armónica de sus elementos y potenciando la solemnidad de los templos a través de la articulación de un sistema de relaciones entre estructura, ornato y funcionalidad ritual.

Desde esta perspectiva, la arquitectura sacra, al asumir los principios compositivos de la tradición medieval, articuló un programa estético que, a través de la recuperación de los modelos históricos, fortaleció la percepción de continuidad dentro de la evolución del arte cristiano, al tiempo que favoreció la afirmación de un ideario en el que la identidad cultural de cada región encontró cauces de expresión específicos. En Cataluña, esta formulación adquirió una dimensión vinculada al movimiento de la *Renaixença*, que, al reivindicar el esplendor medieval de la Corona de Aragón, orientó la revalorización del gótico hacia una dimensión identitaria que amplificó sus implicaciones patrimoniales y culturales. La difusión del neogótico en otros territorios se vio impulsada por la labor de arquitectos formados en el academicismo historicista, cuya actividad facilitó su incorporación dentro de los proyectos de modernización del ornato eclesiástico y aseguró su aplicación conforme a criterios de fidelidad estilística (Navascués Palacio, 2003). En este proceso, el papel de los patrocinadores, particularmente el de la burguesía, resultó determinante en la consolidación del lenguaje neogótico dentro del repertorio ornamental de las iglesias, asegurando la adecuación de sus principios formales a las exigencias devocionales y promoviendo su expansión dentro del patrimonio artístico español. Las iniciativas emprendidas en este sentido propiciaron una transformación en la imagen del espacio sacro, permitiendo que la presencia del neogótico en el mobiliario litúrgico y en la estructura de los templos contribuyera a la formulación de una estética que, sustentada en la riqueza de sus elementos decorativos, intensificó su dimensión simbólica y reforzó su función catequética.

En el marco de un renovado interés por la restauración del patrimonio histórico y de la formulación de principios estéticos destinados a la dignificación de los espacios sacros, la teoría del arte desempeñó un papel fundamental en la consolidación del neogótico como modelo de referencia para el mobiliario litúrgico. La articulación de un discurso que, al trascender el ámbito arquitectónico, estableció un sistema de interdependencias entre estructura, ornato y funcionalidad ritual, favoreció la integración de cada uno de sus componentes dentro del ámbito eclesiástico, asegurando la coherencia formal de los espacios de culto. La figura de José Villaamil y Castro (1838-1910), cuya trayectoria como historiador, arqueólogo y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se distingue por su infatigable dedicación a la protección y recuperación del arte medieval, se erige en un punto de inflexión dentro de esta concepción. En su análisis sobre el amueblamiento litúrgico, publicado en *El Museo de la Industria* (1872), articuló un estudio meticuloso en torno a la necesidad de dotar a los templos de un repertorio decorativo que, más allá de atender a consideraciones formales, garantizara la unidad visual y simbólica del conjunto, de manera que el mobiliario eclesiástico no quedara disociado de la estructura arquitectónica, sino que se incorporara a ella como parte esencial de un sistema estético y teológico destinado a reforzar la sacralidad del templo.

El desarrollo de esta concepción, en la que el ornato excede su dimensión material para convertirse en un medio de elevación espiritual, impulsó la adopción del neogótico en retablos, sillerías de coro, confesionarios y carrozas procesionales, entre otros muchos elementos mueble, cuya presencia en los templos respondía a un criterio de integración con la arquitectura que aseguraba una correspondencia entre la monumentalidad del edificio y la suntuosidad de su dotación litúrgica. La verticalidad de las estructuras, diseñada para orientar la mirada del fiel hacia lo alto en un gesto de contemplación, se conjugaba con la meticulosidad del trabajo ornamental, en el que la disposición de tracerías caladas, la esbeltez de los pináculos y la sucesión de doseletes configuraban un entramado visual en el que la organización precisa de formas y volúmenes generaba una atmósfera de recogimiento y solemnidad. La interacción entre la luz y la sombra, que confería dinamismo a estos elementos, reforzaba la percepción de sacralidad del espacio, intensificando su impacto sensorial y favoreciendo la inmersión del espectador en un ambiente de espiritualidad exaltada.

La formulación de estos principios, arraigados en la tradición medieval y materializados en las propuestas restauradoras del siglo XIX, otorga al mobiliario litúrgico una significación que, al integrarse en la configuración del espacio sagrado, adquiere un sentido que trasciende su función estructural dentro del templo. Cada uno de sus elementos, dotado de una dimensión que rebasa la mera ornamentación, se inscribe dentro de una estética concebida para vehicular la teología a través de la materialidad artística. La disposición de retablos y sillerías, la riqueza cromática de los fondos polícromos, la sucesión de elementos arquitectónicos articulados en estructuras apuntadas y la interacción entre las diversas superficies ornamentadas obedecen a una lógica visual cuidadosamente definida, mediante la cual se estructura un lenguaje plástico que, en plena sintonía con la solemnidad del culto y con la espiritualidad de la liturgia, establece un vínculo indisoluble entre la expresión artística y la función devocional.

En la reflexión de Villaamil, la incorporación de estos recursos decorativos se fundamenta en la capacidad del arte sacro para transformar la experiencia espiritual a través de su materialidad. La presencia de cada uno de sus componentes, al integrarse en la estructura simbólica del templo, configura un sistema de significados que propicia una expresión sensible de lo divino. La magnificencia del ornato, concebida como manifestación visual de una idea teológica desplegada en un entramado de formas y colores, organiza un ámbito en el que la interacción entre arquitectura, luz y volumen refuerza la intensidad de la contemplación y amplifica la percepción de lo trascendente. La relación entre estos elementos establece un orden en el que la estética del templo se convierte en vehículo de la vivencia del misterio, asegurando la coherencia entre la composición espacial y la dimensión sacralizada del culto.

El desarrollo de estos postulados impulsó la expansión del neogótico dentro del programa ornamental de la Iglesia española, consolidando su papel en la reconfiguración del mobiliario litúrgico. La integración de retablos concebidos bajo estos principios se inscribió en un proceso de monumentalización de los interiores eclesiásticos, donde cada interven-

ción respondía a la voluntad de restaurar la dignidad del ámbito sacro mediante soluciones que garantizaban la restitución de su esplendor y reforzaban su carácter devocional. La renovación del altar y sus estructuras asociadas abarcó tanto la reposición de elementos deteriorados o desaparecidos como la creación de un repertorio en el que la riqueza decorativa y la solidez constructiva del lenguaje neogótico, al fusionarse en un mismo ideario, intensificaban la solemnidad del templo y aseguraban la coherencia estética entre sus ornamentos y la arquitectura que los albergaba.

Un buen ejemplo de lo señalado será la reconstrucción del retablo mayor de la catedral de Murcia (Figura 1) —destinado a sustituir al desaparecido en el incendio de 1854— que se concibió como un ejercicio de restitución histórica, fundamentado en el recuerdo de su estructura original y en la voluntad de recuperar la impronta de la obra perdida. Dado que el conjunto primitivo había sido erigido en los primeros años del siglo XVI —no culminándose su finalización hasta bien avanzada dicha centuria— (Belda Navarro, 1973-1974) su nueva configuración adoptó las formas características del gótico tardío de ascendencia aragonesa, en las que la armonía compositiva y la riqueza ornamental escultórica prevalecían sobre la acentuación de la verticalidad. Ciertamente, el retablo proyectado en 1868 por Maria-



Figura 1. Retablo de la capilla mayor de la catedral de Murcia.
Fuente: Ignacio José García Zapata.

no Pescador y ejecutado por Antonio José Palao se inscribía dentro de los principios historicistas (Rincón García, 2024), orientados a la recuperación de la memoria del conjunto original y a la preservación de su supuesta y más que probable filiación con la tradición artística de la Corona de Aragón. Pero la elección de este lenguaje respondió, igualmente, a la formación y trayectoria del propio Pescador, natural de Zaragoza, donde desarrolló su labor como profesor de dibujo en la Escuela de Bellas Artes, al tiempo que participó activamente en intervenciones en la Basílica del Pilar. Su conocimiento de la estética aragonesa, adquirido tanto por su origen como por su vinculación profesional con el ámbito artístico de su tierra natal, quedó reflejado en la configuración del retablo, cuya estructura y ornamentación remitían a los modelos desarrollados en el gótico tardío del Reino de Aragón y a las creaciones que allí desarrolló Damián Forment. Sin olvidar el notable influjo del yeclano Palao, cuya ejecución

reafirmó una tradición escultórica profundamente evocadora de la técnica del yeso característica del temprano Renacimiento aragonés, alterando de manera notable el diseño original aprobado por la Academia.

Debe tenerse presente que, dentro de la sensibilidad artística cultivada en la Murcia decimonónica, la imagen del gótico se fue modelando en estrecha sintonía con las grandes arquitecturas centroeuropeas. La difusión de estos referentes, favorecida por la prensa ilustrada y por determinadas corrientes literarias de signo historicista, contribuyó de forma decisiva a la consolidación de un imaginario medieval caracterizado por la proliferación de pináculos, doseletes y tracerías caladas, todos ellos elementos orientados a intensificar la verticalidad de las estructuras. Además, la llegada del monumental órgano fabricado por la casa Merklin Schütze, de procedencia belga, cuya envoltura arquitectónica en ambas fachadas remitía con claridad a la tradición flamenca, vino a reforzar esta percepción e incrementó la identificación del lenguaje gótico con la grandeza formal de los modelos septentrionales (Máximo García, 1994).

Por todo ello, y desde el primer momento, la obra suscitó un rechazo evidente, como reflejaron los numerosos artículos publicados en la prensa local por intelectuales murcianos, quienes manifestaron su descontento con la intervención, señalando su falta de adecuación a la identidad artística de la ciudad y cuestionando tanto sus fundamentos estéticos como las decisiones adoptadas en el proceso (Ibáñez García, 1925). A este clima de desaprobación se sumó la reacción de los artistas locales, agravada por el hecho de que los diseños presentados por creadores murcianos en el concurso convocado para la realización del nuevo retablo fueran rechazados por la Academia de San Fernando en favor de un proyecto ajeno al territorio. La elección de un autor externo no solo acentuó la sensación de agravio entre los artífices murcianos, sino que también reforzó la percepción de que se había desatendido la tradición artística local en beneficio de criterios impuestos desde fuera. Además, la exclusión de los talleres autóctonos en el proceso de construcción privó a los artistas de una oportunidad de prestigio, impidiendo su acceso a los beneficios económicos que una obra de tal envergadura podía haberles proporcionado, aumentando la animadversión hacia un encargo que, lejos de despertar adhesión, suscitó una oposición constante. Estas circunstancias, sumadas a una cultura estética afianzada en la escultura salzillesca, intensificaron las críticas y consolidaron la idea de que la obra se apartaba de las expectativas de la sociedad murciana, pues tampoco respondía a los criterios estéticos que habían definido la evolución del ornato eclesiástico en el ámbito local.

Este episodio permite comprender los desafíos inherentes a la restauración del patrimonio en el siglo XIX, un proceso en el que la fidelidad histórica debía coexistir con la evolución del gusto y con la manera en que la sociedad reinterpretaba su legado artístico. La intervención en el altar mayor de la Catedral de Murcia ilustra bien la complejidad de estas iniciativas, evidenciando la influencia de las transformaciones estéticas en la valoración de las obras y la necesidad de analizar el historicismo decimonónico dentro de una dinámica en la que la reconstrucción del pasado no solo respondía a criterios académicos, sino también a

la percepción colectiva de la identidad visual del gótico y a las propias idiosincrasias locales.

La tensión entre la voluntad de recuperar las formas históricas y las expectativas que privilegiaban la monumentalidad verticalizada de los modelos centroeuropeos se resolvió, en las décadas posteriores, con la consolidación de un lenguaje neogótico que tomó como referencia aquellas estructuras más reconocibles dentro del imaginario popular. Este modelo, asociado a las formas arquitectónicas del gótico norteño, se proyectó en una serie de iniciativas impulsadas en la diócesis de Cartagena durante el periodo de la Restauración, en las que el ornato eclesiástico adquirió un carácter marcadamente revivalista, enfatizando la grandeza y el dinamismo de las composiciones.

El desarrollo de talleres especializados en mobiliario neogótico (carpinteros, tallistas y ebanistas) alineados con las preferencias estéticas del momento, favoreció la expansión de este lenguaje en el ámbito eclesiástico. La producción de retablos, frontales y otros elementos ornamentales, enriquecidos con una minuciosa labra escultórica, policromías vibrantes y aplicaciones doradas, permitió configurar un repertorio que realzaba la expresividad del conjunto y dotaba a los templos de una escenografía coherente con su monumentalidad. Y arquitectos y escultores familiarizados con los principios revivalistas asumieron la tarea de reinterpretar los modelos medievales, conjugando la recuperación de formas tradicionales con los criterios estéticos que definieron el ornato litúrgico del siglo XIX.

La estandarización de estos principios, difundidos a través de cartillas y álbumes como el de Luis Rigalt o la *Revista Mensual de las Artes Industriales*, o través de las estampas y grabados realizados por Joaquín Pi y Margall en diferentes compilaciones, entre otras, la titulada *Enseñanza y Recreo*, para la divulgación de la historia de España y sus monumentos, facilitó la homogeneización del mobiliario litúrgico y su adaptación a las necesidades devocionales. Y la asimilación de tales repertorios góticos dentro de un marco historicista contribuyó a reforzar la unidad visual de los interiores eclesiásticos, donde la monumentalidad de los altares evocaba la grandeza de la arquitectura medieval y, a su vez, también respondía a un planteamiento en el que cada pieza quedaba integrada dentro de una concepción global del espacio sacro. Ese equilibrio entre la herencia medieval y las exigencias del culto decimonónico favoreció la construcción de un discurso visual en el que la estética neogótica adquirió un papel central en la configuración del ornato eclesiástico. La formulación de un imaginario sacro en sintonía con las aspiraciones litúrgicas y la materialidad de los templos consolidó este lenguaje dentro del programa decorativo de la Iglesia, asegurando su permanencia más allá de las tendencias pasajeras y estableciendo un vínculo entre tradición y monumentalidad.

En consecuencia, el conjunto de retablos neogóticos erigidos en el territorio de la diócesis de Cartagena durante los años de la Restauración ofrece una materia especialmente valiosa para la interpretación del ornato litúrgico decimonónico, pues en ellos confluye una voluntad de regeneración estética, una aspiración a la coherencia formal del espacio sacro y una lectura actualizada del repertorio medieval, asumido desde una sensibilidad históri-

ca y proyectado sobre los nuevos programas arquitectónicos y devocionales. Estos retablos no deben ser contemplados únicamente como realizaciones vinculadas a una corriente de revival, ya que constituyen, en su forma y en su intención, testimonios de una época que encontró en el historicismo gótico una vía legítima para reconstituir la sacralidad del altar y restablecer el prestigio visual del templo tras las convulsiones sufridas por la Iglesia a lo largo del siglo.

La integración de estas estructuras dentro del trazado general de los templos en los que se insertan manifiesta una clara preocupación por articular un discurso visual armónico, en el que arquitectura, escultura y espacio celebrativo concurren en la elaboración de una escenografía donde cada elemento responde a un principio de unidad simbólica. En esa confluencia entre forma y función, el retablo adquiere de nuevo su carácter de eje axial, en tanto que lugar privilegiado de la presencia, de la mirada y de la memoria. Lo que en otros tiempos fue expresión del esplendor teológico y artístico del culto cristiano, se proyecta ahora con nueva intensidad, como afirmación de una continuidad espiritual que halla en las formas heredadas el medio idóneo para sostener su vigencia.

Resulta necesario considerar que, más allá de su función instrumental, estos retablos han ido consolidando con el tiempo un valor patrimonial cuya relevancia se vincula no solo a su pervivencia material, sino también a su capacidad para evidenciar las estrategias culturales que presidieron la recuperación de la memoria medieval en el seno del arte eclesiástico del siglo XIX. Las pérdidas sufridas durante la Guerra Civil, especialmente significativas en el caso de los conjuntos de mayor ambición formal o riqueza decorativa, han condicionado su estudio, al reducir el número de ejemplos disponibles y limitar con ello una lectura más extensa de su alcance artístico, litúrgico y simbólico. No obstante, las piezas que han llegado hasta nosotros, junto con la documentación gráfica, literaria o inventarial generada en torno a aquellas desaparecidas, permiten trazar con suficiente precisión los contornos esenciales de este fenómeno, y valorar, en su justa medida, la aportación que estas obras realizaron a la creación de una escenografía renovada del culto.

La fragilidad que caracteriza a muchas de estas realizaciones, fruto de su naturaleza efímera o de las condiciones que han rodeado su conservación, no ha impedido que su presencia siga siendo activa en la lectura que hoy podemos hacer de los espacios de culto. La impronta de su lenguaje visual, la fidelidad a un canon revivido desde la conciencia historicista y la voluntad de permanencia que informa cada una de sus trazas permiten restituir su lugar dentro del corpus del patrimonio artístico eclesiástico, y reconocer en ellos una aportación decisiva al proceso de monumentalización de los templos en la España contemporánea. La atención a este repertorio, ya desde la historiografía, ya desde la conservación y la museografía, permite comprender no solo la institucionalización del neogótico dentro del ornato eclesial, sino también los modos con los que se planteó la restitución de conjuntos desaparecidos o degradados, en el marco de una estrategia de recuperación que tuvo en el altar y en su aparato visual una de sus expresiones más significativas. En esa articulación

entre continuidad y formulación renovada del pasado, estos retablos ocupan un lugar singular, por cuanto traducen, en términos visuales, una voluntad de afirmar la presencia de lo sagrado en un tiempo de redefinición de los lenguajes, de los símbolos y de las funciones del arte dentro del templo.

El retablo mayor de la parroquia de Santa María de Gracia de Cartagena

Durante las últimas décadas del siglo XIX, Cartagena vivió una profunda transformación arquitectónica impulsada por la prosperidad derivada del auge minero y por el afianzamiento de una burguesía urbana que, al compás de las tendencias estéticas dominantes en las principales capitales europeas, promovió un sostenido programa de embellecimiento monumental. En ese proceso de redefinición simbólica del espacio urbano, los lenguajes historicistas adquirieron una presencia significativa, siendo el neogótico el que logró configurar con mayor intensidad la atmósfera espiritual y estética de la ciudad, al ofrecer un repertorio formal vinculado a la verticalidad, a la densidad ornamental y a la evocación de un pasado entendido como espacio de legitimación y grandeza.

La arquitectura funeraria acogió con entusiasmo este lenguaje y en el nuevo cementerio de los Remedios, los panteones encargados por las familias más influyentes —algunos de ellos diseñados por Carlos Mancha— fueron concebidos como auténticos relicarios de memoria y permanencia, integrando fórmulas inspiradas en la arquitectura religiosa del medievo (Pérez Rojas, 1993). Al mismo tiempo, la escenografía litúrgica, procesional y ceremonial fue enriqueciéndose con estructuras caladas, templete, bocinas, estandartes y carros decorados que, concebidos dentro de esta sensibilidad estética, conferían una nueva solemnidad a las festividades del calendario sacro³. Los templos de la ciudad, cuyas reformas o reconstrucciones se alineaban con esta corriente, comenzaron a integrar elementos que aspiraban a articular un nuevo lenguaje visual para la espiritualidad contemporánea, dotado de coherencia formal, sentido devocional y voluntad representativa.

En el marco de este horizonte artístico se proyectó la configuración del nuevo retablo mayor para la parroquia de Santa María de Gracia en un momento en que el templo, profundamente afectado por los bombardeos sufridos durante la sublevación cantonalista, era objeto de una ambiciosa restauración dirigida por el ingeniero Ricardo Guardiola (Hernández Albadejo, 1985). La traza definida para el presbiterio, desarrollada según criterios historicistas de raíz gótica, articulaba un espacio elevado sobre gradas, cubierto por bóveda de crucería y enriquecido con mármoles, relieves, motivos vegetales y paneles decorativos, todo ello conce-

³ En 1892 se dotó a la custodia de la parroquial de un imponente templete de estilo gótico, encargado por el Ayuntamiento de la ciudad portuaria. La estructura, concebida en tres cuerpos, se completó con una rica iconografía escultórica remitida desde Barcelona. La arquitectura del conjunto fue realizada en Murcia, conforme al diseño y ejecución de los tallistas Salvador García Chacón y sus hijos, José María y Enrique. El dorado del templete fue llevado a cabo por el pintor Mariano Ramón, quien, pocos años después, en 1899, se encargaría también de la decoración pictórica en perspectiva de la nueva capilla del paso de la Caída en la ermita de Nuestro Padre Jesús de Murcia.

bido desde una voluntad clara de unidad arquitectónica. El deseo de culminar esta transformación mediante un retablo que dialogara armónicamente con el nuevo espacio generó diversas propuestas, entre las que se encontraba la de Justo Millán, arquitecto diocesano, cuya idea fue descrita como de estilo gótico-bizantino en su momento de plenitud. Finalmente, la dirección parroquial decidió asumir el diseño propuesto por el propio Guardiola —al estimarse excesivamente caro el de Millán— cuyas soluciones ofrecían la deseada continuidad con la estructura ya concluida (El Eco de Cartagena, 13 de noviembre de 1889).

Las labores de ejecución comenzaron en 1889, cuando se instaló el taller en el antiguo convento de San Agustín, donde trabajaron un maestro y dos oficiales procedentes de Murcia, asistidos por un equipo de operarios locales, todo ello bajo la dirección del carpintero y escultor totanero, Juan José Díaz⁴. La talla de las piezas de madera, ejecutada con notable atención al detalle, avanzó con ritmo constante, permitiendo que las primeras partes fueran almacenadas provisionalmente en la capilla de las Mercedes (El Eco de Cartagena, 3 de febrero de 1890), mientras se completaban los remates del presbiterio. La dirección de la escultura fue confiada al artista Pedro Barbará, cuya elección respondió a un criterio que conjugaba la sintonía estética con el prestigio artístico que la ciudad deseaba proyectar. En un momento en que la burguesía cartagenera, en diálogo con los lenguajes de la modernidad, dirigía su mirada hacia los focos culturales más innovadores del país, Barcelona se había consolidado como uno de los principales centros de irradiación del gusto neomedieval, especialmente tras la celebración de la Exposición Universal de 1888, que había situado a la ciudad condal en el epicentro del arte monumental contemporáneo. El escultor, que acababa de cosechar cierto reconocimiento en la gran Exposición de Arte celebrada paralelamente en el mismo año, representaba así no solo una garantía de calidad técnica, sino también una oportunidad para inscribir el conjunto dentro de una sensibilidad nacional cosmopolita y actualizada. La renuncia deliberada a la tradición salzillesca, que habría resultado incongruente con la arquitectura del retablo, revela una voluntad de coherencia formal y de alineación con un lenguaje escultórico gótico reinterpretado bajo claves modernas, que en la Barcelona finisecular encontraba un campo de desarrollo particularmente fértil. Las figuras de San Isidoro, San Leandro, San Fulgencio, Santa Florentina, San José, Santiago, San Juan Evangelista, la Virgen Dolorosa y el Crucificado, concebidas dentro de un canon estilizado y contenido, fueron acompañadas por las representaciones del Salvador y de Moisés en el tabernáculo, así como por una serie de ángeles y querubines de menor escala⁵, distribuidos en las cornisas y remates superiores (El Eco de Cartagena, 17 de septiembre de 1890). La acogida que tuvieron estas esculturas, ajena a cualquier resistencia estética, quedó confirmada por el posterior encargo que recibió el propio Barbará en 1892, cuando se le confió la

⁴ Entre sus trabajos escultóricos sobresale el Cristo Yacente realizado para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Santo Sepulcro de Totana. Para esta misma población, de la que era oriundo, llevó a cabo igualmente una imagen de Nuestra Señora de los Dolores, destinada a la cofradía del mismo título.

⁵ Del mismo artista barcelonés se recibió asimismo una imagen de la Virgen del Carmen, destinada a la iglesia del asilo de San Miguel, en Cartagena, así como un San José y un San Leandro, que fueron enviados al templo del Estrecho de San Ginés, costeados estos últimos por los señores Saura.

realización de un Crucificado de tamaño natural, representado ya en el momento posterior a la expiración, que fue destinado a presidir el presbiterio de la capilla del cementerio de Cartagena, integrándose de nuevo en un espacio de clara proyección simbólica (El Diario catalán, 22 de julio de 1892).

La dimensión pictórica del conjunto fue confiada a Manuel Ussel de Guimbarda, figura de gran peso en la vida cultural y social de la ciudad, cuya elección respondía menos a una afinidad estética con el programa historicista del retablo que a la profunda conexión personal que mantenía con la comunidad cartagenera. Su intervención, ofrecida de forma completamente desinteresada, se concibió como un gesto de adhesión a un proyecto colectivo que trascendía lo artístico para convertirse en una empresa de afirmación cívica y devocional. El conjunto de Tablas que pintó —la Anunciación, el Bautismo de Cristo, San Pedro y San Pablo— fue resuelto con la elegancia amable y el equilibrio compositivo característicos de su producción, tal como relatan las fuentes contemporáneas (La Paz de Murcia, 10 de enero de 1891), integrándose con discreción en la arquitectura del retablo y aportando a la obra una dimensión narrativa que reforzaba su función instructiva y contemplativa. La participación de Guimbarda, cuya pintura se mantuvo deliberadamente alejada de los experimentalismos historicistas (García Alcaraz, 1986), encontró así acomodo en el conjunto como manifestación de una complicidad ciudadana que otorgaba sentido pleno a la empresa y consolidaba el vínculo entre la parroquia y las principales figuras del entorno artístico local.

A estos elementos se añadieron coladuras de terciopelo y un vestido de raso blanco bordado en oro fino para la imagen titular, completando así un programa ornamental cuya riqueza contribuía a potenciar el carácter sagrado del espacio (El Eco de Cartagena, 23 de noviembre de 1891). El proceso de dorado, iniciado en septiembre de 1890, fue acometido por un equipo especializado que trabajó con intensidad en las semanas previas a la solemnidad de la Inmaculada Concepción, permitiendo que el conjunto luciera en ese momento con todo su esplendor (El Eco de Cartagena, 15 de octubre de 1890). Las labores finales, incluyendo la instalación de esculturas, Tablas y elementos ornamentales fijos, se extendieron hasta el año siguiente, momento en el que el retablo pudo considerarse concluido (El Eco de Cartagena, 8 de enero de 1891).

La financiación de este ambicioso proyecto se sustentó en una amplia suscripción popular y en generosas aportaciones individuales, entre las que se hallan nombres ligados tanto al clero como a la élite civil de la ciudad⁶, cuya implicación confirmó la dimensión comunitaria de la empresa. La suma recaudada permitió afrontar buena parte de los gastos, aunque fue necesaria la intervención directa de la Junta Parroquial para cubrir el déficit res-

⁶ La lista de suscriptores fue encabezada por el obispo de la diócesis, Bryan Livermore, con una aportación de 600 pesetas. El coste total de la empresa ascendió a 35.229 pesetas, y, aunque la suscripción popular y diversas donaciones permitieron reunir una cantidad considerable, esta no resultó suficiente para cubrir el importe final. El déficit, cifrado en 14.901 pesetas, fue asumido por don Romualdo Saura, don José María Artés y don Jaime Bosch, destacados representantes del comercio y la industria cartagenera, e integrantes, a su vez, de la Junta Parroquial encargada de coordinar las obras de embellecimiento de la capilla mayor.



Figura 2. Retablo de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Gracia. Cartagena. Desaparecido durante la Guerra Civil. Fuente: Archivo General de la Región de Murcia.

tante. La memoria económica del proyecto, redactada con minuciosidad y publicada tras su conclusión, da cuenta del esfuerzo colectivo que hizo posible una obra que integraba arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas en una síntesis de gran intensidad litúrgica y artística.

Gracias a una imagen conservada del conjunto (Figura 2), tomada antes de su destrucción en el transcurso de la Guerra Civil, es posible reconstruir visualmente la disposición del retablo, su poderosa verticalidad, el equilibrio de sus proporciones y la riqueza de su repertorio iconográfico. Esta fotografía permite apreciar la profundidad simbólica de un programa en el que cada figura, cada panel decorativo y cada motivo calado contribuían a construir un discurso sacro, concebido para conmover, instruir y elevar. La obra, al articular un lenguaje heredado de la tradición gótica y filtrado por la sensibilidad del historicismo decimonónico, se inscribía en el deseo de la ciudad de recu-

perar sus espacios de representación más significativos, configurando con ello un horizonte espiritual que deseaba afirmarse con claridad en el tránsito hacia la modernidad.

Noticias sobre otros ejemplos en el obispado de Cartagena

La recepción del neogótico en el ámbito diocesano de Cartagena no se circunscribió a unos pocos núcleos de irradiación artística, sino que halló acomodo en un entramado amplio y matizado de localidades, instituciones, comunidades religiosas y promotores individuales que, desde la diversidad de sus circunstancias, coincidieron en una sensibilidad compartida hacia los lenguajes del historicismo. En tal contexto, el gótico recuperado no operó como mero ornamento o evocación pintoresca del pasado, sino como un auténtico código formal, apto para vehicular en términos materiales la continuidad de la fe, el impulso regenerador del culto y la decidida voluntad de ennoblecimiento del espacio sagrado. Parroquias urbanas y rurales, conventos, hospitales, capillas fundacionales u oratorios de carácter privado conformaron, en su conjunto, una topografía devocional internamente articulada, en la que tradición litúrgica y aspiraciones de modernidad convergieron con naturalidad admirable, dando lugar a una de las páginas más elocuentes —y aun escasamente valoradas— del amueblamiento eclesial en el tránsito de los siglos XIX al XX.

En la ciudad de Yecla, el nuevo templo del Niño Jesús, proyectado por el arquitecto diocesano Justo Millán conforme a una visión unitaria del espacio sacro (Delicado Martínez, 1993) incorporó hacia 1888 un conjunto de retablos (Figura 4) realizados en el acreditado taller de la calle Capuchinas de Murcia, bajo la dirección del maestro Jesús y la colaboración del tallista Manuel Pérez (*Diario de Murcia*: 22 de julio de 1888, p. 2). Estas estructuras, cuidadosamente concebidas para su integración arquitectónica, enriquecían la capilla bautismal y los brazos del crucero mediante una sintaxis ornamental de clara filiación medievalista, caracterizada por su verticalidad compositiva y su precisión formal. Pocos años antes, en torno a 1885, el convento de las Concepcionistas Franciscanas de la misma localidad había incorporado a su iglesia —trazada por José Zacarías Camaña dentro de los parámetros del historicismo culto— un retablo mayor (Figura 3) encargado al tallista José Mora Parra (Delicado Martínez, 2011)⁷. La obra, organizada en tres cuerpos decrecientes y rematada por una estilizada aguja crucífera, presentaba en su eje principal la imagen de la Inmaculada, escoltada por santos del ámbito franciscano. El conjunto se completaba con lámparas de metal dorado salidas de los acreditados talleres Meneses, configurando un todo de notable unidad



Figura 3. Retablo de la capilla mayor de la iglesia del convento de monjas concepcionistas. Yecla. Desaparecido durante la Guerra Civil. Fuente: Archivo Francisco Javier Delicado Martínez.



Figura 4. Retablo de la capilla de la comunión de la parroquia del Niño Jesús. Yecla. Fuente: Juan Ortega Azorín.

⁷ Este retablo, destruido en los años de la Guerra Civil, sería reemplazado por otro de similar estilo, inaugurado el 25 de septiembre de 1943.

estilística promovido en memoria del obispo Antonio Ibáñez Galiano y dotado de una fuerte carga fundacional para la naciente comunidad.

En la capital diocesana, el lenguaje neogótico halló continuidad en la capilla de las Siervas de Jesús, donde en 1897 los hijos de José Mora Parra ejecutaron un retablo de planta tripartita, dotado de hornacinas y zócalos de rica talla, ejerciendo el protagonismo las imágenes de la Inmaculada y de San José con el Niño salidas de la mano del escultor valenciano Juan Dorado Brisa. Como en los casos anteriores, el conjunto se completaba con luminarias de metal dorado de la mencionada fábrica madrileña de Meneses, según recoge la prensa regional (*Las Provincias de Levante*, 3 de agosto de 1897). En el mismo horizonte devocional se inscribe la ermita de los Teatinos, reedificada por iniciativa del sacerdote Diego López Tuero y equipada con un retablo tripartito labrado por Salvador García, presidido por las efigies del Sagrado Corazón de Jesús, el Inmaculado Corazón de María y la Virgen del Espíritu Santo. Esta última, revestida con un manto bordado en oro al relieve por doña Magdalena Tuero, incorporaba a la escenografía litúrgica el arte del textil como vehículo de significación devocional (*La Paz de Murcia*, 5 de septiembre de 1891).

En el interior de la Catedral de Murcia, la capilla de San Antonio fue objeto en 1897 de un programa de actualización estilística con la instalación de un retablo neogótico proyectado por el arquitecto José Antonio Rodríguez y ejecutado por Anastasio Martínez (Pujante Gilabert, 2014), cuya financiación se realizó mediante aportaciones populares recogidas en un cepillo dispuesto al efecto (*Las Provincias de Levante*, 14 de noviembre de 1897). El mismo escultor intervendría años más tarde en el ámbito doméstico, dando forma a un oratorio completo para doña Antonia Navarro en la ciudad de Novelda. Allí, retablo, zócalos y mobiliario fueron tallados en madera de roble natural y se integraron con singular armonía en la arquitectura de la célebre Casa Modernista de Pedro Cerdán, en un ejemplo notable de articulación entre artes decorativas, culto privado y lenguaje historicista.

Fuera del ámbito estrictamente urbano, el neogótico dejó también su huella en espacios periféricos e institucionales. En Portmán, la capilla del Hospital de la Caridad, fundada por José Maestre, fue equipada con un retablo gótico labrado por un tallista de La Unión (*El Diario de Murcia*, 23 de junio de 1895). Y En Santiago de la Ribera, la capilla aneja a la residencia estival del senador José María Barnuevo fue proyectada por Luis Bolarín con arreglo a un clasicismo gótico depurado, e incorporó un retablo con tres lienzos de temática sagrada, llevados a cabo por un todavía joven Pedro García Bosque (Montes Bernárdez, 2020), uno de los cuales representaba a Santiago Apóstol, en diálogo sutil entre devoción personal, paisaje litoral y arquitectura vacacional⁸. En Archena, la vizcondesa viuda de Rías promovió la instalación de un altar de estética medievalizante en el asilo-hospital de ancianos de la localidad, conocido como “Casa del Amparo”, acompañado por una pintura de la Crucifixión

⁸ Otro ejemplo, ya más tardío, de la presencia del lenguaje neogótico en los oratorios de las fincas de recreo de la alta burguesía murciana es el que se culmina en 1914 en la Torre La Cierva —también conocida como Casa del Pino—, situada en Santo Ángel, a los pies del santuario de la Fuensanta y perteneciente a la familia de los Cierva. El proyecto fue realizado bajo la dirección del arquitecto Pedro Cerdán, con la intervención artística de los talleres dirigidos por Félix Granda. El retablo incorporaba un Calvario y las imágenes de San Ricardo y San Isidoro.

(Diario de Murcia, 3 de marzo de 1898). Este acto de conmemoración piadosa y generosidad institucional, al igual que otras iniciativas impulsadas por el nuevo asociacionismo religioso o por particulares de fortuna, revela cómo el estilo neogótico se convirtió en el lenguaje visual privilegiado para ennoblecer aquellos espacios asistenciales y educativos dirigidos fundamentalmente a los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Fue precisamente en este ámbito donde se manifestó con particular fuerza el mecenazgo burgués y aristocrático moderno, que, al adoptar la estética del gótico revivido, aspiraba a dotar de dignidad simbólica, permanencia histórica y legitimidad moral a sus obras de beneficencia, entretejiendo así caridad, representación y arquitectura en un mismo acto de afirmación cultural plenamente inserta en la modernidad.

El escultor José Fernández Martínez participó también de este clima artístico con obras de particular interés, como el retablo mayor de la iglesia de la pedanía murciana de Guadalupe o el ejecutado en 1901 para la capilla del hospital de Villena (Diario de Murcia, 29 de julio de 1900). Esta última obra, de estructura sobria y orden compositivo riguroso, evidenciaba una adhesión depurada al repertorio gótico del siglo XIV y fue valorada por la crítica como ejemplo de fidelidad estilística y dominio técnico (Las Provincias de Levante, 15 de mayo de 1901). A esta trayectoria se suma el retablo de la finca La Campana, en Los Dolores de Cartagena, promovido por doña Francisca Gil de Aballe, cuya Tabla central, obra del pintor Ayala, representaba simbólicamente el misterio eucarístico, prolongando el discurso escultórico en clave pictórica (El Heraldo de Murcia, 27 de noviembre de 1901).

Finalmente, el taller de Tomás Leante en Murcia participó de esta red de encargos mediante el envío de un retablo neogótico a una iglesia de Albacete, territorio entonces aún integrado en la jurisdicción eclesiástica de Cartagena (Diario de Murcia, 23 de junio de 1899). En la iglesia de la Purísima de Totana, el artífice Fernando Navarro, una vez culminada la restauración de aquel recinto, proyectó un altar mayor de filiación gótica que vino a coronar, con dignidad monumental, el proceso de renovación integral del templo (Diario de Murcia, 3 de junio de 1898).

En definitiva, el conjunto de obras aquí considerado, aun cuando disperso en su localización geográfica, manifiesta una clara unidad de intención que permite esbozar una primera cartografía del lenguaje neogótico en el sureste peninsular, donde la raíz profunda de su formulación estética debe situarse en el entramado devocional del territorio y en las formas de religiosidad promovidas durante el periodo de la Restauración. La recuperación de modelos formales inspirados en la tradición medieval, traducida en la talla minuciosa de la madera, en el impulso ascensional de los pináculos o en la hornacina concebida como ámbito de manifestación litúrgica, dio lugar a un repertorio visual que, lejos de toda arqueología formal, articuló una nueva escenografía del culto conforme a los ideales de identidad y permanencia promovidos por la Iglesia decimonónica. El neogótico se fue consolidando como uno de los lenguajes plásticos preferentes a la hora de expresar, con nobleza formal y carga simbólica, una continuidad institucional que halló en el arte sacro una vía privilegiada

de proyección. Los retablos generados en este marco contribuyeron a redefinir el espacio celebrativo y ofrecieron, al mismo tiempo, una imagen coherente y tangible de la posición que la Iglesia aspiraba a preservar dentro de la vida espiritual, social y estética de las comunidades a las que se dirigía.

Este lenguaje visual, prolongado durante buena parte del siglo XX, fue adoptado con notable frecuencia en los programas de restauración impulsados tras la Guerra Civil, erigiéndose en una suerte de tradición asumida por amplios sectores eclesiásticos, donde la restitución del patrimonio perdido exigía soluciones visuales de implantación inmediata y dignidad reconocible. Para ello se recurrió tanto a tallistas murcianos como a artífices de otros territorios, caso de Valencia, cuya actividad se documenta, por ejemplo, en los retablos del crucero de la parroquia de Cabezo de Torres⁹, donde confluyen planteamientos historicistas con una factura técnica plenamente profesionalizada (Figuras 5 y 6). Con el paso del tiempo, aquella elección inicial fue derivando hacia una repetición estandarizada del repertorio, ya desprovista de la fuerza simbólica y programática que lo había caracterizado en sus orígenes, hasta adquirir en muchos casos la condición de mero revestimiento orna-



Figura 5. Retablo del Corazón de Jesús. Parroquia de Nuestra Señora de las Lágrimas. Cabezo de Torres (Murcia). Fuente: Cortesía de la Institución.



Figura 6. Retablo de Santa Teresa. Iglesia arceprestal de Nuestra Señora del Carmen. Murcia. Fuente: Miguel López López.

⁹ Agradecemos este dato a don Miguel López López, historiador del arte y camarero de la imagen de Nuestra Señora del Carmen, titular de la iglesia arceprestal homónima de la ciudad de Murcia. Otro ejemplo notable, en este caso, llevado a cabo por artistas murcianos, será el retablo de Santa Teresa de la referida iglesia carmelitana.

mental aplicado a estructuras litúrgicas concebidas como soportes funcionales. No obstante, este uso persistente del neogótico no excluyó la simultánea recuperación de otros lenguajes históricos, entre los cuales el barroco y el rococó —por su arraigo en la tradición devocional hispánica y muy particularmente en la murciana, así como por su eficacia expresiva— hallaron también acomodo en numerosos templos reconstruidos¹⁰, generando un panorama estilístico plural, articulado más por la memoria colectiva y la disponibilidad de modelos que por una voluntad de sistematización estética. Un repertorio, que, pese a haber sido durante largo tiempo relegado a la penumbra del desdén historiográfico, clama hoy por una mirada renovada y justa; por un estudio pormenorizado que restituya su dignidad, atienda a su honra cultural y reconozca, al fin, su verdadero lugar en la construcción de los imaginarios sacros contemporáneos.

Referencias y fuentes bibliográficas

- Belda Navarro, C. (1973-1974). Notas y documentos sobre obras del s. XVI desaparecidas: el Retablo Mayor de la Catedral de Murcia. *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXII, pp. 5-19. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/21868/1/01%20Notas%20y%20documentos%20sobre%20obras%20del%20siglo%20XVI%20desaparecidas.pdf>
- Belda Navarro, C. (1996-1997). Metodología para el estudio del retablo barroco. *Imafronte*, 12-13, pp. 9-24. <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/38571>
- Delicado Martínez, F. J. (1993). La Iglesia Del Niño Jesús de Yecla. Arquitectura y Arte. *Yakka*, 4, pp. 55-74. <https://es.scribd.com/doc/93457653/La-Iglesia-del-Nino-Jesus-de-Yecla-Arquitectura-y-Arte>
- Delicado Martínez, F. J. (2011). La clausura femenina en Yecla Región de Murcia: el convento de monjas franciscanas concepcionistas del Sagrado Corazón de Jesús. Mecenazgo, patrimonio histórico y memoria. En F. J. Campos y Fernández de Sevilla (Coord.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular. Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre*. (pp. 827-850). Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Diario de Murcia. (1895, 23 de junio). [Pinatar]. *Diario de Murcia*, p. 2.
- Diario de Murcia. (1898, 3 de marzo). [En Archena]. *Diario de Murcia*, p. 3.
- Diario de Murcia. (1898, 3 de junio). [Totana]. *Diario de Murcia*, p. 4.
- Diario de Murcia. (1899, 23 de junio). [Nuevo retablo]. *Diario de Murcia*, p. 2.
- Diario de Murcia. (1900, 29 de julio). [Retablo]. *Diario de Murcia*, p. 3.
- El Eco de Cartagena. (1889, 13 de noviembre). [Para la construcción de un retablo]. *El Eco de Cartagena*, p. 2.
- El Eco de Cartagena. (1890, 3 de febrero). [En la capilla de las Mercedes]. *El Eco de Cartagena*, p. 2.
- El Eco de Cartagena. (1890, 15 de octubre). [Local y general]. *El Eco de Cartagena*, p. 2.

¹⁰ Es muestra elocuente de ello el retablo mayor del santuario de la Fuensanta, del granadino Nicolás Prados López, o la reproducción literal de los retablos del crucero de la parroquia de San Miguel de Murcia —obras del siglo XVIII—, realizada con notable maestría y esmerada calidad en el interior del templo parroquial de la Asunción de Moratalla.

- El Eco de Cartagena. (1890, 17 de septiembre). [Ayer tarde se recibieron]. El Eco de Cartagena, p. 2.
- El Eco de Cartagena. (1891, 23 de noviembre). [Hemos recibido un ejemplar]. El Eco de Cartagena, p. 2.
- El Diario Catalán (1892, 22 de junio). [Para Cartagena]. *El Diario Catalán*, p.2
- García Alcaraz, R. (1986). *El pintor Ussel de Guimbarda*. Academia Alfonso X el Sabio.
- González-Varas Ibañez, I. (1994). *Restauración arquitectónica en España. Teoría, fuentes e ideología*. Universidad de León.
- Hernández Albaladejo, E. (1985). El templo de Santa María de Gracia de Cartagena: un proyecto inacabado. *Imafronte*, 1, pp. 87-106. <https://campaners.com/pdf/pdf1018.pdf>
- Ibáñez García, J. M. (1924). *Bibliografía de la Sta. Iglesia Catedral de Cartagena en Murcia: (1450-1923)*. Tipografía Barreda.
- La Paz de Murcia (1891, 10 de enero). [Breve descripción]. *La Paz de Murcia*, p.1
- La Paz de Murcia (1891, 5 de septiembre). [Hoy se inaugura]. *La Paz de Murcia*, p.3
- Las Provincias de Levante (1897, 3 de agosto). [Obras de arte]. *Las Provincias de Levante*, p. 1
- Las Provincias de Levante (1897, 14 de noviembre). [Retablo]. *Las Provincias de Levante*, p. 1
- Las Provincias de Levante (1901, 15 de mayo). [En honor de un Murciano]. *Las Provincias de Levante*, p. 2.
- Máximo García, E. (1994). *El órgano Merklin Schütze de la catedral de Murcia*. Cajamurcia.
- Montes Bernárdez, R (2020). Pintores modernistas de la ciudad de Murcia. *Náyades*, 6, pp. 49-56. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8296896>
- Navascués Palacio, P. (2003). El siglo XIX bajo el signo del romanticismo; la arquitectura. En *Manual del arte español: introducción al arte español*. (pp. 737-797). Silex.
- Pérez Rojas, F. J. (1986). *Cartagena 1874-1936, transformación urbana y arquitectónica*. Editora Regional de Murcia.
- Poblador Muga, M. P. (2014). El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización. En C. Lomba Serrano; J. C. Lozano López; E. C. Arce Oliva y A. Castán Chocarro (Coords.), *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*. (pp. 119-144). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5379542>
- Pujante Gilabert, P.R. (2014). *Anastasio Martínez Hernández (1874-1933): escultor biografía y obra artística*. Editum.
- Rincón García, W. (2024). *El escultor Antonio Palao Marco, 1824-1886*. Fundación Cajamurcia/Fundación Ibercaja.
- Rivas Carmona, J. (2020). Platería neogótica: consideraciones para su reconocimiento. En J. Rivas Carmona e I. J. García Zapata (Coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2020*. (pp. 305-320). Universidad de Murcia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7693052>