



LA “MEJOR CONCLUSIÓN DE UNA OBRA PERFECTA”: LA TORRE DE LA CATEDRAL DE MURCIA* THE “BEST ENDING FOR A PERFECT WORK”: THE CATHEDRAL TOWER IN MURCIA

RESUMEN

En el siglo XVIII, al retomar tras más de doscientos años la construcción y finalización de la torre de la Catedral de Murcia, los esfuerzos continuaron para que destacara por su magnificencia y extraordinaria altura. El diseño se alteró conforme al gusto imperante, fines requeridos y temor al desplomo. Se analizan las intenciones del cabildo y el impacto de este hito urbano y símbolo del poder eclesiástico. La arquitectura se convirtió en *miradero*, para otear el paisaje y no solo para ser (ad)mirada. También en conjuratorio para apartar el maligno. La torre es sitio de protectoras imágenes marianas y santos vinculados al territorio, que son atributo de exaltación diocesana.

PALABRAS CLAVE

Torre de la Catedral de Murcia, hito arquitectónico, escultura monumental.

ABSTRACT

In the 18th century, after a two-hundred-years gap, when the Cathedral Tower in Murcia was re-started and completed, efforts were made to retain the intended magnificence and extraordinary height. Its design was altered to fit new tastes and purposes and because of fear of collapse. We analyze the intentions of the church council and the impact of this new urban landmark and symbol of the church's power. The tower became a look-out point to survey the landscape as much as an icon to look at. It was also an object to conjure evil, as well as been the support of numerous images of the Virgin and Saints associated to the land and expression of local pride.

KEYWORDS

Cathedral Tower in Murcia, urban landmark, Sculpture in Architecture.

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

<https://orcid.org/0000-0002-6777-7258>

velasco@um.es

* Este artículo ha sido desarrollado en el marco del proyecto de investigación «Hispanofilia IV: Los mundos ibéricos frente a las oportunidades de proyección exterior y a sus dinámicas interiores» (HAR2017-82791-C2-1-P), FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación, Reino de España.

LA TORRE, IMAGEN DISTINTIVA DE LA CIUDAD Y EXPRESIÓN DEL PODER DEL CABILDO. LA LARGA HISTORIA DE SU CONSTRUCCIÓN

La torre de la Catedral de Murcia es y ha sido una imagen representativa de la ciudad, elevándose sin rival hasta tiempos recientes. Su silueta se yergue en la vega y, vista desde los relieves montañosos y cabezos que rodean a Murcia, permite identificar el núcleo urbano en el que se encuentra, como sucede con otros lugares que poseen arquitecturas que se distinguen en la lejanía y se reconocen por su diseño y su singularidad. Su visión cambia según la hora del día, la estación del año, las condiciones del tiempo y según la distancia. Murcia fue cruce de caminos y, en consecuencia, ámbito propicio para el fluir de ideas y la *transculturalización*. La torre es buen ejemplo¹. Fueron numerosos los maestros procedentes de tierras españolas y extranjeras que dictaminaron sobre lo edificado y sobre lo que quedaba por hacer y varios los que estuvieron al frente de las obras. Cuando en el siglo XVI se inició y se efectuaron los dos primeros cuerpos, el aspecto de la ciudad era muy diferente al que presentaba en el XVIII, cuando se retomaron y finalizaron las obras, en un proceso conclusivo que se dilató y cuya etapa última duró casi tres décadas, experimentando periodos de inactividad. Si en las postreras centurias del Medievo el Reino de Murcia fue frontera con los dominios musulmanes que restaban en la península ibérica, la torre se inició en una etapa de recuperación política y económica, que permitió proveer de fondos para acometerla. Cuando se concluyó en el Setecientos, la ciudad, que estuvo al lado del rey vencedor en la Guerra de Sucesión, vivió una etapa de esplendor y expansión.

En 2021, al cumplirse el quinto centenario de la colocación de la primera piedra de la torre —como manifiesta una inscripción en el frente Norte de su primer cuerpo—, se efectuaron diversos actos conmemorativos y se volvió la mirada sobre su arquitectura. En este contexto, se sitúa este estudio, que reflexiona sobre ciertas cuestiones funcionales y simbólicas que fueron determinantes al finalizar la torre, en el contexto ilustrado de reformas urbanas y tecnológicas. El remate tenía que guardar armonía con lo ya edificado, pero debía ser obra de su tiempo. Estas páginas se interrogan sobre aspectos relacionados con la percepción que se tuvo de esta construcción y otorga especial relevancia a la escultura. Se parte de la documentación y de los comentarios en la prensa y en escritos de diferente índole. En el siglo XVIII se mantuvo la voluntad megalómana y se cuidó la elección de las imágenes religiosas a situar en la parte superior y visualmente dominante del edificio. A la par que para ser contemplada y admirada, se aprovechó el potencial de la torre como *miradero* —llamado también mirador—, donde el espectador, que subía y divisaba el entorno, se regocijaba —y regocija— con la excelsitud de esta pródiga tierra. Gentes llegadas de

fuera y los propios vecinos subrayaron este uso profano de la torre y escribieron sobre la fascinación que sintieron con la visión de y desde la misma y con el espectáculo de la naturaleza y de la ciudad, una ciudad de casas amontonadas en la parte más antigua, en contraste con un nuevo barrio de rectas y amplias calles, componiendo un conjunto dispar, que manifestaba las huellas de un pasado multicultural, y un “bellísimo panorama de su fértil huerta”, en palabras de Fuentes y Ponte².

En el ámbito donde se sitúa la torre, hubo arquitecturas anteriores surcando el cielo. Primero fue el alminar de la mezquita mayor. Con la llegada de los cristianos en el siglo XIII y tras el traslado de la capitalidad de la Diócesis de Cartagena a Murcia, la parroquia principal de esta última ciudad pasó a ser catedral. No extraña que se alzara un campanario gótico en este templo, acorde a su nueva condición, al haberse convertido en el más relevante espacio sacro del obispado y cátedra de su prelado. La documentación revela que se erigió en el tránsito del XIII al XIV sobre la capilla de San Simón y San Judas³. Se construyó de cantería, con el fin de dotar de estabilidad y soportar el peso que debía sustentar. A lo largo del XIV, se proseguiría con los cuerpos superiores. De la imagen de este campanario, queda constancia en el extremo del dibujo a mano alzada con una vista de Murcia, que se encuentra en una de las páginas del incunable de las *Ordenanzas Reales de Castilla* de Antonio Díaz de Montalvo (fig. 1), conser-



Fig. 1. Vista de Murcia. Dibujo incorporado en el ejemplar de las *Ordenanzas Reales de Castilla* (1484) de Antonio Díaz de Montalvo de AMMU, finales siglo XV.

¹ Cuando fue concluida en 1792, se afirmó: “Estoy para decir, *no eres Murciana*” —la cursiva es original— (“Ovillejo joco-serio a la torre de la Catedral”, *Correo de Murcia*, 8 diciembre 1792, 232).

² Tal era lo que indicaba que se veía desde la torre (Javier Fuentes y Ponte, “La campana llamada de los moros en la Torre de la Catedral de Murcia”, *Cartagena Ilustrada*, año II (mayo 1872), 17, 67-68).

³ Según el doctoral la Riva (1828: 4v-6v, 2ª numeración), se ubicaba entre la Puerta de Cadenas y la torre actual y el cabildo costeó el campanario. El arranque de uno de los pilares de esta capilla de San Simón y San Lucas ha sido encontrado en excavaciones recientes (Sánchez Pravia 2009, 227-228). Cuando se inició la torre renacentista, a los descendientes de Jacobo de las Leyes, que ostentaban el patronato, les concedieron otra capilla en la girola (Gutiérrez-Cortines 1983, 137-144).

vado en el Archivo Municipal de Murcia⁴. A finales del XV, el viajero Münzer contempló la ciudad desde lo alto (Gutiérrez-Cortines 1983, 112).

La torre gótica acompañó la edificación de la catedral de nueva planta, iniciada esta cuando concluía el siglo XIV. En las décadas siguientes a 1492 y con el final de la Reconquista, Murcia se benefició de una mejor situación económica y de la presencia de destacados artistas foráneos, que llegaron a trabajar en el colindante Reino de Granada, ahora cristiano, y también acudieron maestros procedentes de otras partes. La nueva imagen que el cabildo manifestaba, con la opción estilística renacentista, se materializó, en el lado norte de la catedral, con el diseño de una torre que sustituyera a la existente y con la erección de la Portada de Cadenas, en el crucero del evangelio y en la plaza que se configuró donde desembocaba la gran arteria urbana de Murcia, que unía con la importante Plaza de Santo Domingo, uno de los espacios por excelencia de sociabilidad.

La historia de la construcción de la torre ha sido extensamente estudiada en lo correspondiente al siglo XVI por Gutiérrez-Cortines (1983, 112-136) y, en las soluciones de cantería, por Calvo, Rodríguez, Rabasa y López Mozo (2005, 79-136), con la llegada de los italianos Francisco Florentín de 1519 a 1522 y, después, Jacobo Florentín, hasta su muerte en 1526. Continuó Jerónimo Quijano, que hizo el modelo conservado hasta su finalización, y, mediando la centuria, la dejó a la altura del segundo cuerpo, perdurando en esta situación hasta el siglo XVIII. En su globalidad, el análisis más completo lo ha hecho Vera Botí (1993), quien ha proporcionado nueva documentación, especialmente sobre su período conclusivo. En 1765, el cabildo señalaba que se habían realizado diversos diseños y seleccionado lo mejor, conforme a las opiniones de varios maestros y, muy especialmente, del italiano Baltasar Canestro, que trabajaba en el palacio real de Madrid y que vino a Murcia con motivo de la edificación del palacio episcopal, y de Martín Solera, maestro alarife de la catedral (Vera 1993, 188-189). Había que meditar bien qué añadir y qué innovación hacer.

Considerando los informes recabados, José López y Juan de Gea efectuaron sendas trazas. En diciembre de 1765, se hablaba de procurar la “mejor conclusión de una obra perfecta” y que no pareciese un remiendo (Vera 1993, 188-189). Se conservan dos diseños, que se les suelen atribuir a estos dos maestros. Uno está en la Biblioteca Nacional (fig. 2) y el otro en una colección particular. El primero se considera de López por los elementos con los que culmina de esfera y cruz, aunque se ha perdido parte del papel que contenía esta última. El segundo se asigna a Gea, siendo mejor en cuanto al dominio del dibujo y de los órdenes arquitectónicos (Baquero 1902, 39;

Hernández Albaladejo 2002, 279-280). Juan de Gea fue “músico salmeante” en la catedral. Era hijo de Esteban de Gert, escultor de Burdeos avecindado en el Noroeste murciano (Écija 2000)⁵. Aprendió mucho de Jaime Bort, importante arquitecto y escultor, como también lo hizo José López, quien asumió la dirección del obrador conformado para terminar la torre, pero debió seguir el diseño elaborado por Gea. Tuvo que desmontar parte del remate del segundo cuerpo, que había sufrido importantes deterioros, y levantar el tercero siguiendo la pauta de composición de los inferiores, con pilastras a los lados y ventana geminada central, con columna de mármol blanco, como contrapunto cromático al tono dorado de los sillares. En 1766 un informe de Gea, López y otros cinco maestros evitó que la obra se paralizara, señalando que era “alhaja de las mejores de Europa”, “excelente por su fortificación”, de “muchísima hermosura” y “concluida, no tendrá en España otra de igual estimación” (Torres-Fontes 1990, 43).

En 1779 López comenzó a discrepar del remate establecido y planteó una solución piramidal, que quizá no difiriese demasiado de la imagen que ofrece el dibujo de las “suntuosas” torre y fachada principal, conservado en



Fig. 2. José López [?], *Dibujo de la torre de la Catedral de Murcia*, c. 1765 (Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España).

⁴ Se viene fechando poco después de la impresión del libro en 1484 (Frey 2000, 55; Peña 2002, 182).

⁵ Tomó el apellido de su madre, Elvira de Gea. Estaba emparentado, en razón de su matrimonio, con la estirpe de los Rueda, que eran destacados tallistas, y de los López Reyes, que eran carpinteros vinculados a la catedral. Su hijo Félix fue abogado de varios obispos y, tras enviudar, canónigo de Cartagena (Écija, 2000).

el Museo de Bellas Artes de Murcia (fig. 3)⁶. Estilísticamente, la parte realizada de la obra corresponde a esos momentos, por los repertorios decorativos que incluye y porque muestra una instantánea próxima a lo construido por entonces. En cambio, no



Fig. 3. *Fachada principal y torre de la Catedral de Murcia, c. 1779, Museo de Bellas Artes de Murcia.*

⁶ Se detallaba que se omitió la linterna que estaba en el diseño original, que no sería adecuada a los huracanes y aguavientos, y que se remitía a la Real Academia de San Fernando (Archivo Catedral de Murcia [ACM], Actas Capitulares [AC], 21 mayo 1779, f. 99v y 18 mayo 1770, f. 125v). Berenguer se lo atribuyó al ingeniero Sebastián de Feringán, aunque Baquero (1902, 41) consideró que podría haber sido el elaborado por López en 1779, bien que el tamaño del remate de los conjuratorios es más reducido.

existía la conclusión en pirámide que presenta⁷. Desde la carta circular enviada por el rey en noviembre de 1777 a los obispos, cualquier diseño de obra pública en sus diócesis debía ser examinado por una real academia de Bellas Artes. Con frecuencia la institución hacía sugerencias respecto a lo presentado. Si las alteraciones eran sustanciales, uno de sus arquitectos podía elaborar nueva traza. Posiblemente eso sucedió con Ventura Rodríguez, pero sin que en esos momentos se llegase a más. Desde Madrid, se enviaron tres diseños realizados por este artista, junto con unas advertencias destinadas a quien asumiese la dirección del proyecto.

En 1782, se volvió a poner la mirada en el desplome en el ángulo. Gea había muerto en enero de 1780. Ceferino Enrique de la Serna, arquitecto de Ávila, y Lorenzo Chápuli, “maestro de fortificación” en Alicante, informaron en agosto y en octubre de ese año sobre la firmeza de lo erigido. Eran, respectivamente, maestro mayor y asentista de las reales obras del Puerto de la Cadena, en el camino a Cartagena. El derrumbe acontecido en la torre de la iglesia parroquial de Villarramiel poco antes hacía que estuvieran especialmente sensibilizados sobre el riesgo de cargar sobre un edificio antiguo y desaprobaron lo realizado por López en Murcia. Señalaban que el cuerpo de cerramiento iniciado se debía quitar. Pensaban que la debilidad de los cimientos, el tráfico, el aire, el sol y el salitre hacían necesario reforzar la torre, incluso sin la consideración de que estuviera inclinada, lo que agravaba todo. En dos ocasiones, José López respondió airoso a las críticas que le efectuaron amparándose en Vitruvio y declaró que estaban bien trabados los cuerpos y que el centro de gravedad caía dentro de la base, con argumentaciones técnicas sobre las fuerzas interiores (Vera 1993, 200-212; González Simancas 1997 II, 651-664). Afirmaba que, en 1765, Canestro y Solera consideraron asiento natural la inclinación de los cuerpos renacentistas. No era el peso lo que más preocupaba a López, pues, respecto al diseño del XVI, había rebajado la planta y altura en los cuerpos que él había erigido⁸. Disentía del remate, como había expresado en 1779, pues opinaba que una linterna no era lo mejor

⁷ Se han buscado explicaciones a por qué la torre se sitúa a la derecha, cuando está a la izquierda, y por qué se coloca junto a la portada, cuando está en la girola, emplazamiento, por otro lado, que no es lo común. Si en un caso, se razona que podría estar motivado porque fuera para un grabado y que luego se invirtiese –aunque la escritura está bien puesta–, en el otro se indica que así se cotejaría mejor la armonía entre ambas obras, las más destacadas realizadas en la catedral en el siglo XVIII (Hernández Albaladejo 2001, 281). Como señalaba Bails por entonces (1986, 847), las torres sirven “de adorno a las fachadas”. En el caso del templo murciano, al mirar el imafrente barroco se contemplaba la torre a un lado y daba la sensación de que estaban colindantes, aunque no fuera así. De cualquier modo, esta pieza del MUBAM está pendiente de estudio.

⁸ López afirmaba que las “comiduras” del ángulo desplomado se debían al salitre y a los guijarros que lanzaba la gente para llamar al campanero (Vera 1993, 211).

para las frecuentes borrascas y huracanes⁹, tampoco para los terremotos, ni lo era una aguja de madera, que deseaba el cabildo. No obstante, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no había devuelto los planos remitidos en 1779¹⁰. En noviembre de 1782, se determinó que el maestrescuela y el arcediano de Hellín, encargados de este asunto, contasen lo ocurrido al Conde de Floridablanca, con detalle de la intervención de Ventura Rodríguez, para que José de Moñiño se interesase por este tema, como ministro de Estado y natural de Murcia, y que designase persona de su satisfacción para su reconocimiento –dada la variedad de dictámenes emitidos sobre la seguridad de la torre–. Además, que el maestro que se designase para ocuparse de esta cuestión recogiese los diseños que el cabildo había enviado anteriormente y que los trámites se cursaran con prontitud¹¹. A finales de diciembre de 1782 se restituyeron los proyectos murcianos y Ventura Rodríguez añadió otros dos –con anterioridad se habló de tres– y un “papel de prevenciones” para el gobierno de la obra por parte del artista que asumiera la dirección, exponiéndose en la sala capitular para determinar¹².

Sin embargo, la paralización duró hasta comienzos de los noventa, pese a los potenciales daños que podían originar las lluvias, al estar sin cubrir y algunos “callejones” sin losar. Ciertamente que se acometieron intervenciones que estaban en marcha y los encargos de campanas. Además, los deseos de continuar no cesaban, ni tampoco las diatribas a la notable imperfección y deslucimiento ocasionados en “una obra de tanta magnificencia y hermosura”¹³, instando de nuevo en 1789 a buscar los proyectos existentes¹⁴. La construcción se retomó en 1790. Se mencionan los “planes formados y aprobados” por la Real Academia de San Fernando y que el cabildo acordó finalizar

“con el más aliviado remate” y en “conformidad correspondiente a la demás obra”¹⁵. Ramos Rocamora vivió e informó sobre su finalización el 21 de noviembre de 1792, indicando lo siguiente: “a las 10 de la mañana se acavo la torre de Sta. María y pusieron la Beleta y un repique y música”¹⁶. También la prensa local se hizo eco de la noticia y de los festejos organizados:

El día 21 del presente mes por la mañana, se concluyó la magnífica Torre de la Catedral, que se celebró con repique general, alternado con la Música de su Capilla, que resonó en sus quatro angulos principales: es toda de piedra de sillería, su ornato de varios ordenes de arquitectura, que la visten desde el Zocalo hasta la Cupula: su ascenso es comodo por no tener escalones en toda la elevación de los tres cuerpos primeros, su altura de mas de 400 palmos, en cuyo extremo se ha colocado una esfera dorada de cobre, que sirve de base á la excelente cruz, y veleta de hyerro en que finaliza, cuyo adorno se puede mirar como un famoso, aunque imperfecto, Pararrayos de toda la Ciudad¹⁷.

Mucho se ha escrito sobre la torre, con alusiones constantes a las anotaciones que, en el tránsito de los siglos XVIII al XIX, redactó el Doctoral la Riva. Se refirió a que se alzó una torre sobre la capilla perteneciente a Jacobo de las Leyes. Informó de que se copiaron en el acta capitular de 9 de junio de 1526 dos documentos fechados en 1295 y en 1302 por los que obispo y cabildo donaron a la mujer del jurista este ámbito, con la condición de que la capilla fuera de cantería y grande para erigir sobre ella el campanario. Afirmaba que Quijano fue quien hizo “el perfil” de lo que faltaba y que su remate fue alterado por Ventura Rodríguez “con general disgusto de los Murcianos y de cuantos forasteros la ven pues parece un perol o bebedero de palomos en país donde llueve poco, y pedía remate más gracioso y que sirviese de mirador de la Huerta” (La Riva, 1828, 5v-6r, 2º numeración). Es decir, censuraba que no hubiera otro mirador más elevado y también la solución del remate¹⁸. En sentido similar, Ponzoa (1840, 69) manifestó que no se sabía la razón de la supresión del “hermoso mirador”, culminado con un “Giraldo”

⁹ En un artículo publicado en un periódico local, se detallaban los desperfectos causados en la torre por una tempestad acaecida el 16 de septiembre de 1792. Se explicaba que un rayo había atravesado el intercolumnio de Poniente, “en el cimborrio de la cúpula”, y llegado a la varilla de hierro del reloj, pasando por el oratorio del *Lignum Crucis* cuando el sacerdote sostenía la reliquia (“Descripción, y discusión física de la tempestad ocurrida en la noche del 16 del presente”, *Correo de Murcia*, 22 septiembre 1792, 53-56; Antonio Botías, “El humilde capazo que salvó la torre de la catedral”, *La Verdad*, 9 mayo 2021).

¹⁰ ACM, Acuerdos Espirituales [AE], 3 agosto 1782, f. 192; AC, 6 septiembre 1782, ff. 178 r/v; 3 octubre 1782, ff. 210v-211r; 29 octubre 1782, ff. 225v-226r.

¹¹ Estas últimas palabras, junto a otras relativas a Floridablanca, se subrayaron y al margen se puso después que se habían dicho pero que no estaban comprendidas en el acuerdo y no se tendrían en cuenta. Por otro lado, se manifestaba que el cabildo pagaría los gastos de dietas y demás a la persona que se eligiera para desempeñar este cometido (ACM, AC, 23 noviembre 1782, ff. 238v-239 r).

¹² Se determinó que el maestrescuela y el arcediano de Hellín informaran (ACM, AC, 18 enero 1793, f. 111r/v).

¹³ ACM, AE, 7 marzo 1789, f. 58 r/v. Véase también 2 marzo 1786, f. 4v.

¹⁴ ACM, AE, 2 abril 1789, f. 60v.

¹⁵ Así se decía a comienzos de los años noventa (Vera 1993, 212-214; ACM, leg. 118, doc. 11 y 12. Cuenta de los gastos hechos en la obra de la torre. 1790-1792). Entre los canteros que trabajaron por entonces se encontraban Nicolás Vera, que cobraba 10 r.; Francisco Tarín y Sebastián Arroyo, 8 r.; José Merenguel 7 r. y 7 r. y 17 mrs.; Juan Po y Antonio Ponce, 7 r. y 17 mrs.; Felipe Paredes y Francisco González 7 r.; José Arroyo y José López 7 r. y 6 r. y 17 mrs. (ACM, leg. 118, doc. 11. Cuenta de los gastos hechos en la obra de la torre. 1790 y 1792).

¹⁶ Ramos Rocamora, 1804?, f. 25r.

¹⁷ *Correo de Murcia*, 27 noviembre 1792, 8.

¹⁸ Cuando la prensa murciana bromeaba sobre las dificultades para encontrar quien se pusiera al frente del *Diario*, se decía que debería ser un “Hombre de gran cabeza y tan grande que quizá le venga chico el gorro que le han puesto a la torre de la Catedral para que no se costipe con los serenos” (*Diario de Murcia*, 4 junio 1792, 139). Baquero (1902, 43) cree que el remate de Rodríguez pudo inspirarse en el diseño de Quijano.

que sostenía una veleta. Incluía un tosco dibujo inspirado en la solución de remate de las trazas atribuidas a Juan de Gea (Vera 1990, Fig. 39; Fuentes y Ponte 1880 I, 33).

También el *Correo de Murcia*, al tiempo que derramaba sus elogios –“admirable cuerpo”, “bien fundada”, “en lo exterior, gracioso, ostenta /De regla, y proporción la sutil cuenta”, “Sujeta a justos modos”–, criticaba el tipo de cerramiento y el peligro potencial que presentaba ante posibles tempestades con aparato eléctrico:

Pero de tu cabeza el ornamento
Miro con duplicado sentimiento
Porque adornos en nada convenientes
Producen deplorables accidentes.
Y es lástima en verdad que una Señora
Que tanto de primores atesora,
Aun visos tenga de veleta, en nada,
Y venga à ser por ello desgraciada.
Sí, mi estimada torre, me es sensible
El estrago, que miro indefectible
Porque hierros al Cielo manifiestos
Son presagios de casos muy funestos¹⁹.

Baquero (1902: 29-44, y 1913) le dedicó alguno de sus rebuscos, proporcionando datos inéditos, como también en su libro sobre los artistas murcianos. Señalaba que se había escrito mucho sobre su construcción, pero que estaba muy liada la historia y que la mayoría de los estudios se basaban en la Riva y arrastraban errores.

Reiteradamente, la prensa –y no solo local– estimó que la torre era un lugar excepcional desde donde explayar la vista. La contemplación cercana dominó durante los siglos en que permaneció inacabada, despertando, pese a su situación, palabras de admiración. Cuando se finalizó, los cuerpos superiores arrebataron la mirada prácticamente desde cualquier punto desde donde se dispusiera el espectador. La voluntad de hacer una obra firme, perfecta, bella y que destacara y atrajese por sus dimensiones permaneció en las intenciones del cabildo catedralicio desde el inicio hasta el fin. La consecución de los principios vitruvianos fue pareja al deseo de manifestar el poder y la primacía de la institución. Además, la torre fue trono para advocaciones marianas y para santos que fundamentaban parte de la historia de esta sede eclesiástica y su arquitectura se convirtió en pedestal excepcional y sitial para acoger y encumbrar imágenes sacras a las que se les imploraba protección.

¹⁹ “Ovillejo joco-serio a la torre de la Catedral”, *Correo de Murcia*, 8 diciembre 1792, 230-232.

ARQUITECTURA DE NUEVA PLANTA EN EL ENTORNO DE LA CATEDRAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Mediando el Setecientos y cuando la construcción de la fachada occidental de la catedral llegaba a su fin, sucesivas intervenciones en el entorno del templo contribuyeron a monumentalizarlo y proporcionarle una imagen acorde a los estilos artísticos imperantes, con dotación de edificios de nueva planta, que modificaron la imagen de la colación de Santa María, tras la erección del magno imafronte y la configuración de una plaza delante, que le diera visibilidad y contribuyera al “lucimiento de la arquitectura sagrada” (Hernández Albaladejo 1990 y 1999, 136). La boyante situación económica permitió emprender numerosas obras y reformar otras. En esa centuria se intervino sobre las dos portadas del crucero de la catedral, tanto en la gótica, como en la renacentista situada junto a la torre, al dotarla de mayor altura (Gutiérrez-Cortines 1983, 106-110)²⁰. El cabildo reforzaba su papel como mecenas, preocupado por levantar una arquitectura acorde a los tiempos que corrían.

Las fechas incorporadas en los edificios erigidos entonces testimonian que pertenecen a ese momento floreciente de la Diócesis de Cartagena. Hay una voluntad de subrayar el poder del cabildo, pues la mayoría de las edificaciones realizadas al Sur de la catedral le pertenecían o esta institución ostentaba el patronazgo. No parece casualidad que figuren los años en que se construyeron o finalizaron tales obras, comenzando por 1751 en la cúspide del imafronte barroco. Si en la clave del arco central de la portada del nuevo Palacio Episcopal pone 1768, en una lápida a su lado se indica que se inició en 1748. En el Seminario de San Fulgencio se consigna 1598, evocando su fundación con el obispo Sancho Dávila, pero se edificó de nuevo en el siglo XVIII. Pone el año de 1777 en el Colegio de Infantes de San Leandro, que atendía el servicio de la catedral con la formación en canto (Prats 2012). De esa centuria es también el Colegio de Teólogos de San Isidoro. En cuanto a las obras que se efectuaron en el hospital de San Juan de Dios, 1764 aparece en uno de los accesos y, en la iglesia de nueva planta levantada a partir de los años sesenta, una lápida indica que en 1781 se concluyó el templo con los caudales del racionero José Marín y Lamas y merced a la liberalidad del obispo Rubín de Celis, el deán y el cabildo.

En otro lugar inmediato al hospital, en una inscripción se quiso dejar testimonio de que allí había estado la torre de Caramajul, que se ve en una lámina del libro de Espinalt *Atlante Español* publicado 1778 (fig. 4) En cierto modo, de haber permanecido se habría parangonado visualmente con la catedralicia, tan próxima, aunque mucho menos elevada. No extraña que se derribara en 1786 y no llegara a pugnar con la victoriosa torre cristiana,

²⁰ En las décadas últimas, se dotó de un tabernáculo al altar mayor, se adornaron varias capillas, se efectuaron retablos, se concluyeron los dos órganos y se inició la sillería del coro, aunque desgraciadamente el incendio de 1854 destruyó numerosos bienes (Pérez Sánchez 1995, 61-98).

cuando esta iba a ser acabada. A lo largo de los siglos menudean las advertencias sobre la necesidad de reparos y sobre el peligro que amenazaba. En los años sesenta, coincidiendo con la reactivación de las obras en la torre de la catedral, se recabó información sobre quién tenía potestad sobre la de Caramajul desde su concesión en el siglo XV²¹. Finalmente se demolió esta a propuesta del jurado Diego Guillén. Se acordó colocar una “inscripción” que, “con bastante expresión”, evocara que allí había estado la torre y se añadía que era “edificio de la mayor antigüedad construido para la defensa de esta población”, sin que hubiera “memoria de su fábrica”²². De su consistencia, dejó constancia en 1794 el canónigo Lozano, al relatar que fue “demolida á fuerza de barrenos, y de acero”²³.



Fig. 4. Palomino, *Vista Occidental de la ciudad de Murcia*, en Espinalt, *Atlante Español. Reino de Murcia*, 1778.

²¹ En 1766 el maestro alarife Tomás Moncalvo presentó a instancias del Concejo un informe sobre su estado y el de la pared inmediata del convento de San Juan de Dios, pues esta última estaba “desplomada y amenazando ruina” y aquella se hacía “preziso demoler alguna parte de las paredes por allarse muy quebrantadas” y expuesta a desgracias. El poseedor era el Marqués de Albudeite por concesión de la ciudad muchos años antes. Su apoderado se comprometió a repararla y dejarla sin riesgo. No obstante, el Concejo determinó revisar la propiedad. De hecho, el representante del citado noble se excusaba, no sin haber sido recriminado por este por haber acometido una obra que no era de utilidad, por lo que se decidió buscar la gracia de sitio que se le había hecho a Pedro Soto en el siglo XV (Archivo Municipal de Murcia [AMMU], AC, 18 febrero 1766, ff. 39v-40r y 19 abril 1766, f. 77r.; Nieto 1996, 411).

²² A comienzos de octubre, se destacaba que se había tirado unos días antes y que el sitio quedaba «para mayor ensanche» del convento de San Juan de Dios (AMMU, AC, 3 octubre 1786, ff. 249v-250; Nieto 1996, 410).

²³ Lozano 1980 II, 135.

A la par que se erigían nuevos templos en la ciudad, el ayuntamiento impulsó la creación de plazas, la realización de edificios municipales y la modificaron de otros, como el frente principal de las casas consistoriales. En las últimas décadas de siglo, auspiciadas por Concejo y con el apoyo del Conde de Floridablanca desde su posición política, se acometieron otra serie de destacadas obras públicas.

LA LARGA ESPERA HASTA RETOMAR LAS OBRAS DE FINALIZACIÓN DE LA TORRE

Acabar la torre era mucho más que una tarea pendiente y que un sueño incumplido. Una catedral sin torre desmerecía a la institución que la amparaba y a su jerarquía. La situación de presentar su arquitectura a menos de la mitad de su recorrido significaba un fracaso para el cabildo, que durante siglos no había tenido la capacidad para acabarla, al tiempo que mantenerla así no le generaba más que gastos. En las historias de la diócesis y de la torre hay menciones constantes a que Mateo Lang derribó la torre gótica y comenzó la nueva (Reyes, 2018), en cambio el silencio suele reinar cuando se habla del obispo que la finalizó, a la sazón Victoriano López Gonzalo. Ciertamente que lo construido satisfacía los usos prioritarios de un edificio de esta índole, como ser lugar donde situar las campanas y albergar la sacristía, a la par que proteger a personas y bienes en las frecuentes inundaciones y otros peligros. Por tanto, funcionalmente cumplía. Si bien y hasta el último tercio del siglo XVIII, cuando se miraba la ciudad desde la distancia lo que destacaba era la torre de la parroquia de Santa Catalina –que el Concejo tenía a su cuidado–. También algunas otras de templos y, muy especialmente, la de Caramajul, erigida por los musulmanes. Era claro que había que concluir la torre de la Iglesia de Cartagena y, antes, derribar la islámica, para que aquella se alzase dominando. Sin embargo, no era solo un problema de voluntad.

Se necesitaban muchos caudales de manera continuada, pues una tarea de tal envergadura forzosamente sería complicada y se dilataría más de lo previsto. Además, se requería extrema paciencia para afrontar los problemas que surgirían, particularmente el del peso excesivo y desplome por un ángulo de la torre. Aunque hubieran pasado más de dos centurias, convenía recuperar las intenciones que pulsaron la experiencia renacentista, tanto en lo relativo a la grandeza, como a los deseos de erigir una pieza destacada. Era obligado retomar y mantener la esencia y valores que se procuraron para la torre desde sus orígenes. El tenor de esta parte del discurso no había cambiado y las propuestas que se hicieran debían contemplar tales premisas. Pero, además, lo nuevo debía estar en consonancia con lo antiguo y el diseño primigenio pesaba mucho en la mente del cabildo y de los maestros que informaban y trazaban. Quizá el respeto a los cánones del clasicismo y las cuidadas formas geométricas proporcionarían un factor de cohesión, aunque cada parte se distinga por sus singularidades, pero con subordinación al conjunto. Finalizar la torre implicaba que no hubiera desajustes entre lo antiguo y lo nuevo y que se conciliasen tendencias estilísticas de tiempos diferentes. El maestro que dirigiera debía ser una persona que dominara el día a día a pie de obra. López

sabía gobernar un gran taller, pues había trabajado muchos años en la catedral y en tareas prolongadas y complejas. Desde 1765 se dedicó a elevar la esbelta y estable torre, con la disminución en planta, alzado más diáfano y asentamiento firme, que permitieran continuar el ascenso, con el espesor correspondiente de los muros. La preocupación por el incremento de la inclinación estaba presente. Era un reto para los arquitectos, con el agravante de lo que significaba un suelo como el de Murcia y sus posibles condiciones desfavorables²⁴. Por ende y como declaraba el cabildo a finales de 1765, concluirla implicaría conseguir el “mayor ornato de la Iglesia” (Vera 1993, 189).

Otras necesidades y demandas sociales acaparaban los caudales, cuando resurgían las eternas aspiraciones para concluir la torre. Hubo varios intentos de retomar la construcción, tanto en el siglo XVII como en el XVIII. Tras la Guerra de Sucesión y en los años treinta se decidió acometer la finalización de la portada occidental y la torre, aunque era razonable que prevaleciese asumir la primera, que terminó con el derribo de lo existente y erección de una nueva (Hernández Albaladejo 1990). De nuevo en 1752, se le demandó a Pedro Fernández, que había estado a cargo del imafronte barroco en su último periodo, que preparase un diseño para continuar la torre (Hernández Albaladejo 1990, 96).

Durante las dos prolongadas centurias en que la torre permaneció inacabada, se mantuvieron los comentarios de reconocimiento como “obra insigne” y, pese a la situación y salvo algún reproche puntual —“quiera Dios no prosiga en pereza tanta”—, se resaltó su superioridad, respecto a otras de su estirpe. También se achacaba a los pocos medios de la fábrica catedralicia que estuvieran “sin acabar su fachada y su torre”, como sucedió en la visita *ad limina* de 1699 (Irigoyen y García Hourcade 2001, 225). En el siglo XVII, el escritor murciano Francisco Cascales elogió su exterior y la cajonería de la sacristía —repetidamente ensalzada—, que se situaba en el interior de su primer cuerpo. No se reprochó que estuviera a medio:

la torre de esta Iglesia atrae, y maravilla tanto, que pienso que no hay en la Cristiandad otra tan insigne, en cuyo gueco, ó alma está la Sacristía, pieza real, ceñida de caxones con tan sutil, y curiosa escultura, que ha causado admiración á los mas insignes Escultores (Cascales 1775, 334).

Una centuria después el Padre Baltasar Pajarilla (1734, 44) se vanaglorió de la “torre sin exemplar en la Christiandad”, en el sermón que predicó en 1734 en la catedral. El jesuita señaló que estaban pendientes de colocar nueve campanas de distinto tamaño. Asimismo,

destacó la presencia de once callejones, todos con aberturas que daban luz y anchura, y que permitían subir a caballo. En un manuscrito atribuido a Hermosino (1736?, 80v), el autor afirmó que la torre tenía dos cuerpos, que ascendía 160 palmos pero que restaba por complementar con 180, con lo que se llegaría a los 340 hasta la cruz que culminaba, según “el modelo que se guarda” —manifestaba— y añadía: “quiera Dios no prosiga en pereza tanta”. Por su parte, en fechas cercanas Villalva (1995, 22) aseveraba que era “una de las mejores de la cristiandad”, que desde ella se divisaba la huerta y “lugares cincunvecinos” y que las campanas alegraban “los corazones tristes”. En 1753 Fray Pablo Manuel Ortega (1994, 199-201) la situaba entre las “piezas de primorosa arquitectura” y aseguraba que, de estar coronada, rivalizaría “con las mejores de España”. Manifestaba haber leído comentarios exagerados sobre la posibilidad de subir cómodamente por su interior a caballo y hasta en carroza conducida por seis corceles. En cambio, Ponz le escribió a Llaguno (1829 I, 112) señalando, en carta fechada en septiembre de 1762, que se proseguía con premura. Declaraba que la intención era concluirla “antes de cuatro años”, que había visto el proyecto y que sería “una malísima cosa”, censurando también la fachada barroca. Añadía que era “altísima y muy ancha”. Es significativo el testimonio de Espinalt (1981, 21), dado que su libro se publicó en 1778 cuando faltaba más de una década para concluir la torre. No solo no revelaba que no se había finalizado, sino que incluía una vista de la ciudad con la torre terminada. Destacaba sus cuestas para ascender, sus campanas —pesando la mayor más que la de Toledo—, su “primoroso Relox, y su Oratorio”, con el *Lignum Crucis* (fig. 5). Los comentarios no solo se refirieron a la elevada y bella silueta, sino que mencionaron la facilidad para ascender (Torres-Fontes 2003, 579), evitando el fatigoso recorrido y ponderando la formidable vista que se descubría desde arriba. Los viajeros Townsend y Twiss la vieron a punto de terminar. Uno afirmó que superaría a la Giralda y el otro destacó su esbeltez (Torres-Fontes 2003, 581, 577).



Fig. 5. Torre de la Catedral de Murcia, Oratorio del *Lignum Crucis* (det.) (Fotografía M. Saura).

²⁴ El sustrato sobre el que se efectuaron los cimientos de la torre está formado por un conjunto de materiales de la edad Pliocuatnaria, que configuran la llanura aluvial de la Vega Media del río Segura, y está integrado principalmente por conglomerados, arenas y limos, resultado de los aportes fluviales a lo largo de los años (agradezco a la profesora Romero sus sugerencias).

LOS USOS DE UNA TORRE PARA MIRAR Y PARA SER MIRADA Y ADMIRADA

Cuando se habla de una torre, casi siempre los comentarios se refieren al exterior, que es el que contempla el viandante. En la proximidad, se distingue el cuidado en la composición y en los detalles ornamentales de los dos cuerpos inferiores (fig. 6). En ellos,



Fig. 6. Torre de la Catedral de Murcia, primeros cuerpos (det.) (Fotografía M. Saura).

se explota el efecto de lo pequeño y menudo, con un abundante y variado repertorio decorativo en los fustes y frisos y plasticidad y libertad en la articulación de los órdenes

arquitectónicos. La monumentalidad es una exigencia ineludible en cualquier edificación de este tipo, como también la estabilidad y la belleza. De lejos, dominan los cuerpos superiores, con la rotundidad de sus volúmenes (fig. 7), y atraen sus dimensiones y



Fig. 7. Torre de la Catedral de Murcia (Fotografía M. Saura).

su diseño. Si el exterior era perceptible para cualquier público, el interior era y es privativo de la institución, que autoriza el acceso. Por tanto, en el primero era básico lograr la eficacia del mensaje y, en el segundo, la funcionalidad. Sus espacios debían dar cabida a dependencias de uso diverso, como la sacristía. Además, se dio gran importancia a

habilitar un sistema adecuado para subir. Se dispusieron anchas rampas y no peldaños (fig. 8), salvo en los cuerpos superiores que incorporaron una escalera de caracol de husillo en el interior de un pilar situado en el centro (figs. 9 y 10).



Fig. 8. Torre de la Catedral de Murcia, rampa de ascenso (Fotografía M. Saura).



Fig. 9. Torre de la Catedral de Murcia, interior del cuerpo de campanas (Fotografía M. Saura).

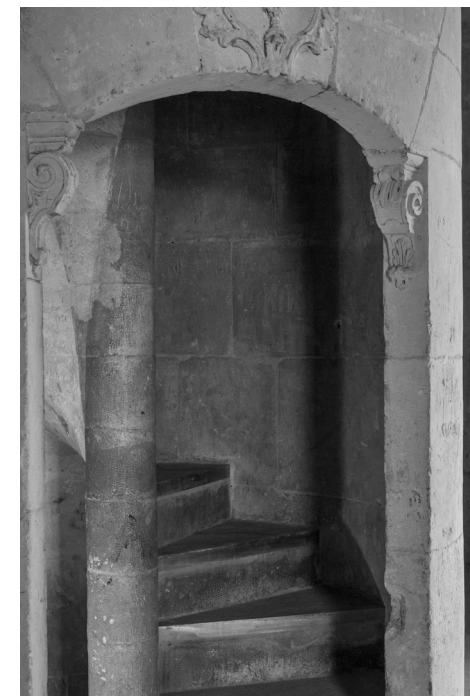


Fig. 10. Torre de la Catedral de Murcia, escalera de caracol de husillo de los cuerpos superiores (Fotografía M. Saura).

Diferente es la función que tiene cualquier torre de un templo de ciertas utilidades que asume, bien porque surgen demandas de otra índole o porque su propia tipología proporciona las condiciones idóneas para habilitar espacios, con usos comunes a otras catedrales u otros específicos que el cabildo establece, confiriéndole cometidos añadidos, a resultados de los sucesos acontecidos o de las necesidades surgidas. Dotar de un ámbito en alto para acoger las campanas es esencial en la arquitectura de este tipo (figs. 9 y 11). La de Murcia fue campanario desde el principio con sus dos cuerpos erigidos, cumpliendo el fin prioritario que ostentaba. Las campanas son una de las voces del templo y las que se escuchan desde fuera de él. Reloj y campanas ordenan el transcurrir cotidiano. Regulan la vida y avisan con sus rituales sonoros. Son los latidos que surgen desde el corazón de la ciudad. Los toques, que los vecinos identificaban, informaban de muchas cosas en lo habitual y lo extraordinario, con la dimensión apocalíptica que se otorgó, con frecuencia desde la Iglesia, a ciertas catástrofes naturales, especialmente riadas, considerándolas un castigo divino.



Fig. 11. Torre de la Catedral de Murcia, interior del cuerpo de campanas (Fotografía M. Saura).

Allí moró el campanero y su familia, recibiendo críticas, a mediados del siglo XVIII, por su falta de cuidado con la arquitectura renacentista. Sus cuartos para alojarse se levantaron sobre el segundo cuerpo y luego se derribó su vivienda para proseguir la torre. De alguna manera el campanero fue también atalayero, centinela y guarda, que podía dar cuenta de los peligros que se cernían, pues las torres eclesiásticas fueron ámbitos excepcionales para desempeñar usos civiles, tales como recibir señales mediante humaredas y fogatas, como fue tradición, y para vigilar, pues la vista alcanza hasta lejos, merced a su elevación. También las torres de otros templos asumieron funciones defensivas, al dotar de protección y dar resguardo en un ámbito en alto, cerrado y seguro. Proporcionó cobijo a personas y sirvió para custodiar objetos sagrados, especialmente las especies eucarísticas. Además, alguna dependencia se aprovechó como habitación para que se refugiasen quienes se acogían a sagrado, lo que derivaba en la preocupación por la seguridad de los bienes que había en diferentes salas²⁵, debatiendo, en diciembre de 1780, si convenía o

²⁵ Así se indicaba en 1779 cuando se hicieron reconocer las puertas y candados de dependencias existentes en la torre con el fin de evitar robos, por parte de quienes se acogían a sagrado y habitaban allí. En concreto, se mencionan las “ropas de la Fábrica”, pues no había espacio suficiente en la sacristía mayor (ACM, AE, 3 septiembre 1779, f. 108r/v.)

no dejar pernoctar a los perseguidos por la justicia. Asimismo, en la torre estuvo recluido algún prebendado, tras haber sido sancionado²⁶.

Junto a las funciones comunes a las torres y a otras construcciones elevadas –aunque con variaciones dependiendo de la obra, el momento y el lugar–, se constata su uso ceremonial, especialmente en el Barroco, que dominó los recursos retóricos y persuasivos. Como ha analizado Belda (1995), un capítulo de gran importancia lo constituye la arquitectura para los conjuros. Sobre el tercer cuerpo de la torre, se situaba un altar con el *Lignum Crucis*²⁷ (fig. 5), un pequeño balcón volado al Sur –donde también hay un reloj solar–, y las construcciones llamadas en la documentación conjuratorios –estructuras de planta cuadrada elevándose en las cuatro esquinas y culminadas por un remate piramidal que sirve de podio a cada una de las esculturas de Fulgencio, Leandro, Isidoro y Florentina²⁸ (figs. 12 y 13)–. Los rituales procuraban ahuyentar



Fig. 12. Torre de la Catedral de Murcia, conjuratorio (Fotografía M. Saura).



Fig. 13. Torre de la Catedral de Murcia, remate con escultura del coniuuratorio (Fotografía M. Saura).

²⁶ Así ocurrió con Alonso García Ponce que fue multado y retenido en la torre por negarse a llevar capa en una celebración litúrgica (ACM, Caja 56 libro 54, Sentencia del nuncio en Madrid, 5 febrero 1798). Debo este dato a la amabilidad de Jesús Ortuño.

²⁷ Juan de Gea tenía un *Lignum Crucis* que pasó a su hijo, pero dispuso que se entregara a los franciscanos de Cehegín, su villa natal (Écija 2000, 20).

²⁸ Los arquitectos que informaron en 1782 se referían a ellas como garitas o linternas ubicadas en los ángulos (Vera 1993, 202).

el mal, conjurando las nubes y tormentas, dirigiéndose a los cuatro puntos cardinales y valiéndose también del sonido de las campanas ubicadas en el cuerpo siguiente (Máximo 2007-2008). Con las imágenes sacras y el altar del *Lignum Crucis* en el muro Occidental y cerrado con dobles puerta –unas que aislaban este ámbito sagrado y otras, comunes en retablos relicarios, que permitían contemplar los santos vestigios–, el discurso protector generado conectaba con la colectividad local e instaba a la penitencia para aquietar la ira divina.

Con ocasión de algún acontecimiento, celebración o festividad, la torre se adornó con despliegue de colgaduras y luminarias. Las luces la harían resplandecer, al tiempo que se engalanó su arquitectura, completando, a veces, con castillos y fuegos artificiales, que se organizaban abajo, en el plano, y que contribuían a hacer más grandilocuente y escenográfico el evento. A la par que se escuchaban los repiques de campanas, en alguna ocasión tocaron desde lo alto músicos con instrumentos de viento (Vera 1993, 200). Desde que fue concebida, la torre rompió con la escala de la ciudad para elevarse por encima de todos los elementos que la surcaban. Por su altura y sus dimensiones, es atalaya que domina en el paisaje y atrae la mirada. Vigila, vela, advierte y protege, pero, cuando las circunstancias lo exigen, es centinela y firme baluarte para las personas y bienes ante peligros de diferente cariz. Es una arquitectura para atisbar y ser atisbada²⁹.

Su potencial como mirador fue bien aprovechado (figs. 14 y 15), con sus corridas balastradas en los cuatro lados sobre el tercer cuerpo, no así en el siguiente que guarnece a las



Fig. 14. Vista desde la torre de la parte posterior de la fachada de la catedral, cúpula del trascoro y cubiertas del palacio episcopal (Fotografía M. Saura).

²⁹ Gutiérrez-Cortines (1983, 112) habla de la torre como fachada representativa. Señala las reformas urbanas que se realizaron para dejarla desahogada y visible en tres de sus frentes, pues se adosaba por el paramento meridional al templo.



Fig. 15. Vista desde la torre de las cubiertas de la cabecera de la catedral, con la Capilla de los Vélez y el crucero (Fotografía M. Saura).

campanas (fig. 16) y donde se alternan con balastrillas metálicas. De nuevo, la secuencia continua de balastrés, con algún florón culminando, se observa orlando la última planta cuadrada, sobre la que se alza el remate ochavado con cúpula nervada con óculos y linterna con columnillas, que concluye en anillos decrecientes culminados por un conjunto metálico constituido por esfera, veleta y cruz. Se cuidó el diseño y talla de estas piezas pétreas, que dotaban de belleza y no obstaculizaban la visión de la arquitectura. Desde 1769 se trasladó piedra del “Puerto de la Lobosilla” para los balastrés, que muestran dos panzas, como los de la fachada principal y los de la ventana geminada del



Fig. 16. Torre de la Catedral de Murcia, balastrada en el cuerpo de campanas (Fotografía M. Saura).

tercer cuerpo³⁰. En 1777, Juan de Lastra cobró por tallar 51 balaustres (Vera 1993 194, 197). Textos de diferente carácter, de vecinos y viajeros (Torres-Fontes 2003, 578-581), recomendaron la grata experiencia de contemplar la singularidad del entorno desde lo alto. Desde este otero de piedra fabricado por el hombre, se vislumbra Orihuela, que conformó su territorio episcopal independiente de Cartagena en el XVI. En 1845 la prensa local reunía unos versos elogiándola:

Oh, torre colosal, que osadamente
 A las nubes te lanzas atrevida;
 Y, sola, en el espacio refulgente
 Por fuertes vendavales combativa,
 Descuellas como el roble en la montaña
 Que el recio huracán rompe la saña³¹.

Pero también destacaba su uso como mirador de un espectáculo “que el alma enajena”, con “cuadro tan hermoso”, que produce “grata impresión, desconocida y nueva”:

Las montañas al lejos levantadas
 Con cierta majestad, algo sombría:
 Por fin, tantas bellezas derramadas,
 Que todo escala encanto y armonía;
 Eso se mira, Catedral grandiosa,
 Desde tu torre erguida y ostentosa³².

En el siglo XIX, también se subrayó el vínculo de arquitectura y naturaleza en la percepción del paisaje. En 1846 Ivo de la Cortina escribía: “Aconsejo a mis lectores que si un día frecuentan aquellos sitios, no dejen de ver á Murcia desde el alto y esbelto campanario de su catedral, desde la cumbre de Monteagudo, ó desde el respaldo régio de trono murciano, la cresta del gallo, cordillera eminente”³³. Poco después Madoz (1989, 162-163) redundaba en la “famosa torre” que asombró a los viajeros y hacía un extenso comentario. Igualmente desde el ámbito eclesiástico se encuentran notas que revelan la satisfacción

tenida. En la visita *ad limina* de 1867 se manifestaba que la catedral estaba provista «de una torre refinadísima de admirable elevación» (Irigoyen y García Hourcade 2001, 634).

LA TORRE COMO MANIFESTACIÓN DE DEVOCIONES ARRAIGADAS EN LA PIEDAD DIOCESANA Y COMO TRIUNFO MARIANO

Desde el comienzo y durante todo el proceso de construcción, el cabildo dejó constancia de su voluntad de hacer una obra única por su magnificencia y sus dimensiones. Junto al respeto a las categorías vitruvianas, estaba el deseo de impresionar por la excepcionalidad en su monumentalidad y excelsa belleza, como se ha reiterado. Si bien, se debió pensar en dotarla de una singularidad que la vinculase directamente a un territorio, que era, según la tradición, el primero en ser cristianizado en la península, con la entrada de Santiago por Cartagena. Hubo quien negó la presencia del hijo de Zebedeo, frente a otros autores que lo defendieron, como también que estuvo acompañado de los siete varones apostólicos. Hubo quien fundamentaba sus argumentaciones en la tradición. Asimismo, también se discutió a quién correspondía la primacía eclesiástica entre las diócesis hispánicas.

A finales del siglo XIII, la capitalidad diocesana fue trasladada de Cartagena a Murcia, ciudad que a su vez era capital de un reino castellano periférico. La torre marca el territorio y se erige en mojón que señala el lugar donde se encuentra el ámbito sacro más importante en todo el espacio episcopal, como es la catedral. Se eleva en solitario, no como sucede con frecuencia en otros templos de su rango, que suelen contar con dos flanqueando la fachada. Su silueta lanzada al cielo es referencia visual de primer orden. Inevitablemente el que llega a Murcia desde diferentes caminos la contempla –o la busca intuitivamente, si ha estado antes–. Particularmente significativa es la captura que hace la mirada de ella cuando se atisba al arribar desde el mar por el Puerto de la Cadena.

Las imágenes religiosas son esenciales en esta torre y trascienden el valor protector que poseen para erigirse, además, en atributo de identidad. No eran muchas, como en la fachada principal, pero se seleccionaron cuidadosamente y se eligió su emplazamiento con esmero. El retranqueo de los cuerpos a partir del tercero hace que el siguiente se vea menos y que sirva de pedestal para el de campanas y también para destacar los conjuratorios dispuestos en los ángulos con la escultura exenta y los relieves del último cuerpo cuadrado. Era obligado que hubiera advocaciones marianas y santos que gozaran de un vínculo profundo con Cartagena y estuvieran enraizados en la piedad popular, una piedad enfervorizada por las acciones de la Iglesia. El programa iconográfico debió surgir mientras se estaba construyendo, pues no se incluye en los dos diseños conservados. Tan solo, en uno hay una estatua de mujer, la Giralda, que se mueve al tiempo que sostiene la veleta. Toques de escultura figurativa aparecen en los frisos y en los frontones de los cuerpos renacentistas. En el tercer nivel, se incluyen parejas de ángeles niños, que simulan sostener la cartela que envuelve el reloj de cada frente. En el siguiente cuerpo están los

³⁰ El precio fue de quince reales la vara y uno de porte, siendo más del doble de lo que costaban los sillares procedentes de otras canteras (Vera 1993, 194).

³¹ *Lira del Táder*, 24 abril 1845, 3. Además, se habla de la “colosal figura”, “llena de majestad y hermosura”, “roca de Himalaya silenciosa”, “soberbia y altanera”.

³² *Lira del Táder*, 24 abril 1845, 3.

³³ Ivo de la Cortina, «Murcia y su Huerta», *Seminario Pintoresco Español*, 48, 29 noviembre 1846, 376-379, cita 378.

conjuratorios, en cuya cúspide se pusieron las esculturas de Leandro, Isidoro, Fulgencio y Florentina en los puntos ordinales, siguiendo el modelo codificado, que también usó Francisco Salzillo. Fulgencio era el patrón de la diócesis y se consideraba que había sido obispo de ella. Había regresado a este territorio, como también Florentina. A finales del XVI, el célebre escritor Francisco Cascales afirmó que Cartagena se ennoblecía al tener por hijos suyos los cuatro hermanos “tan illustres como santos y tan santos como illustres” (Cascales 1999). Herraiz (1764) los comparaba con los cuatro ríos del Paraíso. Su presencia fue constante en diversos templos y en la catedral (García Zapata 2021). Los vecinos lo sentían como algo propio de su religiosidad y de su cultura histórica. Las reliquias de Fulgencio y Florentina fueron traídas a finales del XVI y colocadas en el altar mayor y se conservan estatuas relicario. En el presbiterio, el obispo Trejo situó cuatro gigantescas esculturas de ellos, a comienzos del XVII (Peña 2003, 590). También estaban en la fachada principal y, en la remodelación que se hizo de la portada renacentista de Cadenas, se colocaron los relieves con los tres hermanos varones en el siglo XVIII (Hernández Albaladejo 1990, 278-288; Gutiérrez-Cortines 1983, 106-110). En la torre, se dispusieron airoosas y sin el abrigo de una arquitectura que obstaculizase la visión del bulto redondo. La silueta de su potente volumetría se recorta en ese cielo intensamente azul, que caracteriza a Murcia. En el frente occidental, que se contemplaba al unísono que la fachada, se situaron *Fulgencio* en el Noroeste y *Florentina* en el Suroeste.

El cabildo expresó su preocupación por si su vista se perdía. Si bien, tenían el tamaño suficiente y se acomodaron, sin nada que obstaculizara la percepción de sus contornos, que no los detalles, no apreciables a tanta altura (figs. 12 y 13). El precio de cada obra fue de 600 reales. Francisco Elvira hizo las de *Fulgencio* y *Leandro* y, Sebastián Navarro, las de *Isidoro* y *Florentina*. Fueron pagadas en los primeros años de la década de los setenta (Vera 1993, 195-197)³⁴. La torre de la catedral con los santos de Cartagena figura en dibujos que recrean cómo quedaron los núcleos urbanos del Bajo Segura tras el terremoto de 1829, tanto en el que se ven diferentes localidades afectadas, como en el que está solo la ciudad de Murcia (Canales y Melis 1999, 233, 236; González Castaño y Martín-Consuegra 2017, 147). En cambio, no se incluyen en la ilustración contenida en el pliego de cordel que narra el terrible incendio acontecido en la catedral en 1854 (González Castaño y Martín-Consuegra 2017, 148).

La torre se enaltece con la incorporación de relieves de la Virgen y se convierte en triunfo mariano. En cada uno de los frentes del último cuerpo hay una advocación identificada con una filacteria. Su emplazamiento está cuidadosamente determinado: La *Virgen de la*

Paz en el frente occidental, la del *Pilar* en el meridional, la *Inmaculada* a levante y la del *Socorro* a septentrión. La elección de tales imágenes tenía mayor calado, que si se hubieran elegido otras locales, como la *Arrixaca* o la *Fuensanta*. Al igual que en la fachada principal del templo, la arquitectura proporcionó un marco para situar la escultura. Estaba la *Virgen de la Paz* y no la de *Gracia*, que le disputó la titularidad y que enzarzó en un polémico debate en ese siglo sobre a quién le correspondía ostentarla. Es claro que, aquí, se optó por la primera. La *Virgen de la Paz* se situó en la pared paralela a la hegemónica fachada principal, de modo que se remarcaba su preeminencia en este templo. La del *Pilar* era la que mejor se identificaba en la distancia al alzarse sobre una columna. Se relaciona con el apóstol Santiago, responsable del inicio de la fe en Cartagena y, por ende, en tierras hispánicas. Esta advocación se hallaba, por ejemplo, en el retablo barroco del oratorio del obispo (Alegría, 2012), además de existir una ermita que mandó erigir en el siglo XVII el corregidor aragonés Pueyo y tener numerosos altares. La *Inmaculada* estaba por todas partes, pues los españoles destacaron como devotos suyos. La puso el obispo Trejo en la capilla del trascoro que mandó fabricar al regreso del infructuoso encargo del rey para intentar obtener del papa la declaración del dogma. Tenía un triunfo propio junto al convento franciscano, como también la *Virgen del Rosario* en Santo Domingo y la *Fuensanta* en el barrio de San Benito. La del *Socorro* estaba en un porche en la calle Trapería y tenía dos capillas en la catedral. Esculturas y cuadros con imágenes devocionales se repartían en puertas, murallas, rincones de las calles y casas, con luces que alumbraban uniéndose a las de otros santos. *Santa Florentina* estaba en una puerta de acceso a Murcia y *San Fulgencio* a la entrada del Malecón.

REFLEXIONES FINALES

La torre de la Catedral de Murcia constituye un elemento parlante esencial en el panorama urbano y en la construcción del discurso sobre el poder del cabildo. Varios jalones de referencia verticales se edificaron en este entorno. Primero estuvo el alminar de la mezquita. Después el campanario gótico. Finalmente, la torre que hoy se conserva superó a los edificios anteriores en su discurso de grandeza. Nació con voluntad de excelsitud y, aunque se dilató cerca de tres siglos su conclusión, no se quedó en una propuesta incumplida. Una prueba demostrativa de las intenciones de descollar es que, previamente a la traza, el cabildo recabó información sobre algunas de las más famosas obras existentes y diseñadas de esta tipología. Las frases laudatorias y de intencionalidad grandilocuente por parte del comitente y la percepción de la materialización de tales propósitos por parte del público se repiten a lo largo del tiempo. Para proyectar y efectuar una obra de tal envergadura se requerían maestros con profundos saberes teóricos y prácticos.

La institución eclesiástica y los distintos prelados fueron conscientes del carácter propagandístico que podía asumir erguida con nitidez. Para ello, eligieron a un artista de

³⁴ El primero recibió clases en la Real Academia de San Fernando y, con el tiempo, llegó a ser profesor en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en Murcia. El segundo pertenecía a una estirpe de tallistas.

prestigio e innovador que, partiendo de la parte convencional y funcional que la tipología exigía, idease un diseño magno y bello, pero también que tuviera conocimientos para asegurar su permanencia. Una construcción tan elevada de sillería era un desafío y más en Murcia, debido a las características del suelo. Pese a los cambios que experimentó a lo largo del tiempo, en el siglo XVIII hubo constantes referencias al modelo que se conservaba del pasado, lo que indicaría el valor que se le otorgó a una traza existente y realizada por artistas respetados y a la necesidad de que la convivencia de estilos fuera adecuada. Los maestros renacentistas habían logrado satisfacer los deseos del cliente y al cabildo eclesiástico hay que otorgarle un protagonismo esencial en lo que fue el resultado final, pues tenía claro que deseaba hacer un edificio magno, hermoso, admirable y perfecto. Cosa diferente era qué solución de diseño otorgarle y cómo efectuarlo, más cuando podía haber problemas de estabilidad. En la historia de la evolución del proyecto y en las constantes opiniones recabadas, estaría el mestizaje cultural y la reapropiación de ideas, en una tierra que fue y es ámbito de encrucijada. El conjunto resulta de armonizar corrientes estilísticas italianas y españolas del Renacimiento y retazos de las últimas intensidades barrocas, ya en el punto de inflexión hacia el academicismo ilustrado, con el que se concluye la obra, momento de reprobación constante en los diseños, por parte de las Reales Academias de Bellas Artes, censurando el mal gusto, defectos en las proporciones y el ornamento excesivo y no adecuado. Paradójicamente, su cerramiento, planteado como mejora técnica y estética ya en el marco académico, fue enjuiciado negativamente por ciertos contemporáneos con vecindad en Murcia, bien que su lenguaje artístico no distorsionaba relacionalmente con los cuerpos sobre los que se alzaba, pues, en su globalidad, las partes de su arquitectura constituyen un todo que fue creciendo buscando que lo nuevo conformara con lo anterior. Hoy creemos descubrir la euritmia que posee, en cierto modo porque los estilos que muestran son históricos. El hombre del XVIII no era tan consciente de esa continuidad. Globalmente, la torre no se desvincula de la fábrica catedralicia en la que se integra, ni de su fachada principal.

Era una de las más altas existentes en España cuando se ideó y cuando se terminó. Ninguna la superaba en la diócesis. Para el cabildo, era una aspiración impulsada a principios del siglo XVI y hecha realidad a finales del XVIII, cuando encontró la oportunidad de retomarla, tras la construcción del imafronte Occidental y la intervención y embellecimiento llevado a cabo en edificios de nueva planta vinculados a la institución eclesiástica, que se ubicaban alrededor de este templo. En todo momento se pidió opinión ante dudas o inconvenientes surgidos y se procuró que no hubiera derroche en los caudales empleados. Se requerían conocimientos y esfuerzo tecnológico para materializar los proyectos. En la segunda mitad del Setecientos, se disponía de mano de obra especializada, con personas bien formadas en monte y cortes de cantería y en la práctica arquitectónica para integrar-

se en un taller que hiciera realidad el diseño forjado y alterado en el transcurso del tiempo, que manifiesta un rico muestrario de soluciones.

Desde el comienzo, se le asignó a la altura un valor primordial, hermanada con la exigencia ineludible de hermosura y estabilidad, que partía de la firmeza de sus cimientos y de su buena fábrica, así como de su funcionalidad, con la destacada sacristía en el interior del primer cuerpo. Estas premisas, que no eran sino la aplicación de los principios vitruvianos, se reiteran y adquieren renovado valor en razonamientos y discursos diversos y de variada datación, aunque tales proposiciones constituyan un valor común asignado a la buena arquitectura. Sin embargo, el propósito de impresionar por sus dimensiones fue una constante. La silueta de la torre se eleva y posiciona jerárquicamente en el horizonte. Destaca por una belleza, que se conjuga con la que también posee el entorno, y por una visión urbana que atrae, donde su arquitectura sobresale por su tamaño y beldad. No es casualidad que la mención elogiosa a ella y a su función de mirador se convierta en una constante. Los testimonios no solo son descripción de lo que se percibe; son expresión de vivencias gozosas ocurridas al subir por las rampas y al dejar vagar la mirada desde arriba. Al no haber afluencia de gente, se trataba de una experiencia que tenía un cierto carácter íntimo. La sorpresa, el descubrimiento y los sentimientos originados se fueron plasmando en las páginas de libros de viajeros y escritores, generando sinergias y favoreciendo la difusión de la imagen de Murcia.

La torre era mucho más que un campanario y un ámbito para situar el reloj. Asumía valores tangibles e intangibles, simbolizaba la superioridad de la Iglesia de Cartagena y era una página feliz de su historia. La diócesis se situaba en el origen de la cristiandad hispánica, como denotaba la imagen del apóstol culminando originariamente la fachada principal de la catedral. De haber tenido el imafronte mayor altura, como había sido originariamente ideado por Jaime Bort, la visión de la torre detrás, pero casi formando parte del mismo conjunto, habría resultado muy diferente.

El cabildo utilizó la torre como objeto autorreferencial y retórico, para denotar con un discurso claro la importancia de la institución y la magnitud de su potestad. Aprovechó la capacidad comunicativa que el edificio posee por sí mismo y por los sonidos que emite. Por un lado, estaban y están los toques rutinarios de las campanas, para establecer la pulsión del ritmo vital y el control de temporalidades, circunstancia de primordial importancia. El tiempo podía ser utilizado para denotar la finitud del ser humano y lo efímero y vano de las riquezas terrenas, para llevar a reflexionar sobre el momento final y para advertir sobre la necesidad de un buen comportamiento. Frente a los ritmos pautados del acontecer diario, los avisos de situaciones hostiles, que interrumpían y aceleraban el transcurrir, permitían a los vecinos anticiparse ante la llegada del desastre, cuando las campanas llamaban a rebato. Estaban los toques específicos anunciadores de lo devocional, festivo, político y

apocalíptico. Eran clamores de lo ordinario y extraordinario, que implicaban situaciones tan dispares como avisos de peligro o gratitud y regocijo. El cabildo se valió de la posibilidad de recordar y explotar la condición transitoria del hombre y hacerle pensar en la eternidad. La religión daba sentido al discurrir terrenal para alcanzar la salvación. La torre ascendía y también debía hacerlo el cristiano en el camino de la virtud.

La identidad diocesana se manifiesta en la parte alta, con la protección de los santos hermanos, estrechamente unidos a Cartagena. Se dispusieron sobre los conjuratorios, que eran el marco donde acontecían los ritos espantadores del maligno y servían de trono a las esculturas, erigidos aquellos en el cuerpo de la torre donde se situaba el oratorio del *Lignum Crucis*. Por encima de las cuatro esculturas y en cada uno de los paramentos se ubicaron sendos tondos con advocaciones marianas, cuidadosamente elegidas y vinculadas a una piedad universal, con arraigo local. Tales imágenes se emplazaron próximas al cielo y en la construcción más elevada existente en el reino. Reforzaban las señas de identidad de la Iglesia de Cartagena desde sus orígenes, junto al jarro de azucenas, emblema común a los cabildos. Vigía, mojón y seña, la corpulenta torre se alza majestuosa en el panorama de la ciudad. Es un elemento patrimonial esencial en lo material e inmaterial y una de las grandes obras arquitectónicas de la Región de Murcia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría Ruiz, Francisco José. 2012. “La promoción episcopal de una nueva iconografía en el siglo XVIII: Santiago Apóstol origen de la fe en la Diócesis de Cartagena”. *Murgetana* 127: 95-116.
- Bails, Benito. 1986. *De la Arquitectura Civil*. Edic. Pedro Navascués. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2v.
- Baquero Almansa, Andrés. 1902. *Rebuscos*. Murcia: Vda. J. Perelló.
- Baquero Almansa, Andrés. 1913. *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- Belda Navarro, Cristóbal. 1995. “*Signatio nubium*. Conjuros y campanas. Ritual y magia en la catedral de Murcia”. En *Homenaje al Profesor Antonio de Hoyos Ruiz*, 49-64. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Calvo López, José, Miguel Ángel Alonso Rodríguez, Enrique Rabasa Díaz y Ana López Mozo. 2005. *Cantería renacentista en la catedral de Murcia*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- Canales Martínez, Gregorio y Ana Melis Maynar. 1999. “La visión artística y literaria del terremoto”. En *La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*. eds. Gregorio Canales et al. 229-237. Alicante: Diputación Provincial.
- Cascales, Francisco. 1999. “*Discurso de la ciudad de Cartagena, Francisco Cascales, 1597*”, edición de Elena Ortiz Ballester. *Lemir* 3 <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Cartagena/general1.html> (Consultado el 25 de abril de 2022)
- Écija Rioja, Miguel. 2000. “Un «Lignum Crucis» en el convento: la Cruz de Jerusalén”. *Alquibir* 10: 16-21.
- Espinalt y García, Bernardo. 1981. *Atlante Español. Reino de Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- Frey Sánchez, Antonio Vicente. 2000-2001. “Las representaciones gráficas de la ciudad de Murcia en la Edad Media”. *Imafronte* 15: 43-70.
- Fuentes y Ponte, Javier. 1880. *España Mariana ó sea reseña histórica y estadística... Provincia de Murcia*. Lérida: Imprenta Mariana.

- García Zapata, Ignacio J. 2021. “La imagen de una diócesis. Los cuatro santos de Cartagena y su presencia en el arte. “Honra de Cartagena, Gloria de España y Esmalte de la Fe Católica”. *Carthaginensia* XXXVII 71: 225-248.
- González Castaño, Juan y Ginés Martín-Consuegra Blaya. 2017. *El grabado en Murcia, siglos XVII-XIX*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- González Simancas, Manuel. 1997. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. 1905-1907*. Coords. Jesús Carballal y Francisco J. Navarro. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 3 v.
- Gutiérrez-Cortines Corral, Cristina. 1983. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Hermosino y Parrilla, Fernando (?). 1736? *Fragmentos históricos, eclesiásticos y seculares del Obispado de Cartagena y Reino de Murcia*. [Manuscrito]. Archivo Municipal de Murcia. <https://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1153> (Consultado el 26 de julio de 2022).
- Hernández Albaladejo, Elías. 1990. *La fachada de la catedral de Murcia*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Hernández Albaladejo, Elías. 1999. “El escenario de la escultura de Francisco Salzillo: Murcia en el siglo XVIII”. En *Il Presepio di Salzillo. Fantasia ispanica di Natale: esposizione nel Braccio di Carlo Magno*, 134-138. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Hernández Albaladejo, Elías. 2001. “Dibujo de la torre de la Catedral de Murcia” y “Dibujo de la Fachada y Torre de la Catedral de Murcia”. En *Huellas. Catedral de Murcia. Exposición 2002*. com. Cristóbal Belda, 279-281. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia.
- Herráiz, Antonio. 1764. *Los cuatro místicos ríos del Paraíso de la Iglesia, quatro hermanos santos, Leandro, Fulgencio, Isidoro y Florentina, Honra de Cartagena, Gloria de España y Esmalte de la Fe Católica*. Valencia: Benito Monfort.
- Irigoyen López, Antonio y José Jesús García Hourcade. 2001. *Visitas ad limina de la Diócesis de Cartagena, 1589-1901*, transcripción y traducción textos latinos Miguel Ángel García Olmo. Murcia: UCAM.
- Llaguno y Amirola, Eugenio. 1829. *Noticias de los arquitecturas y arquitectura en España desde su restauración*. Aumentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán Bermúdez. Madrid: Imprenta Real, t. I.
- Lozano, Juan. 1980. *Bastitania y Contestania del Reino de Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- Madoz, Pascual. 1989. *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar. Región de Murcia*. Murcia: Comunidad Autónoma.
- Máximo García, Enrique. 2007-2008. “El «otro» Imafronte de la Catedral de Murcia: la renovación de campanas (1790-1818)”. *Imafronte* 19-20: 195-252.
- Nieto Fernández, Agustín. 1996. *Los franciscanos en Murcia. San Francisco, Colegio de la Purísima y Santa Catalina del Monte (Siglos XIV-XX)*. Edic. Rafael Fresneda y Pedro Riquelme. Murcia: Instituto Teológico Franciscano.
- Ortega, Pablo Manuel. 1994. *Descripción Corográfica*, edic. José Ortega Lorca. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Pajarilla y Moya, Baltasar. 1734. *Sermón panegyrico histórico que predicó en veinte y quatro de Enero de este presente año de 1734, día de la festividad de la dedicación de la Santa Iglesia de Cartagena*. Murcia: Juan Martínez Mesnier.
- Peña Velasco, Concepción de la. 2002. “Vista de Murcia”. En *Huellas. Catedral de Murcia. Exposición 2002*. com. Cristóbal Belda, 182. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia.
- Peña Velasco, Concepción de la. 2003. “Breve noticia en lo material de la Santa Iglesia de Cartagena, fragmento de un manuscrito del siglo XVIII”. En *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán A. Ramallo, 585-595. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pérez Sánchez, Manuel. 1995. *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Ponzoa Cebrián, Félix. 1840. *La Iglesia Catedral de Cartagena trasladada a Murcia. Apuntes y noticias recopiladas por ...* [Manuscrito]. Archivo Municipal de Murcia. <https://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1149> (Consultado el 26 de julio de 2022).
- Prats Redondo, Consuelo. 2012. “Los infantes de coro y el colegio de San Leandro 1600-1770”. *Carthaginensia* 28: 403-439.
- Ramos Rocamora, Joseph. 1804?. *Noticias de varios casos que han acontecido en diversos pueblos y en particular en esta ciudad y Reino de Murcia* [Manuscrito]. Archivo Municipal de Murcia. <http://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1167> (Consultado el 8 de marzo de 2022).
- Reyes García, Antonio de los. 2018. *La catedral de Murcia (Apuntes sobre su historia)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Riva, Juan Antonio de la. 1828. *Noticias curiosas sacadas de los Libros Capitulares de esta Ciudad de Murcia y Varias noticias curiosas sobre la antigüedad de esta Ciudad, su Iglesia Catedral y otras* [Manuscrito]. Colección privada.

- Sánchez Pravia, José Antonio. 2009. “El claustro de la Catedral de Murcia. Del olvido a la reivindicación”. En *Los imaginarios de las Tres Culturas. Murcia, 2008*, coord. José María Jiménez Cano, 225-2442. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Torres-Fontes Suárez, Cristina. 1990. “Las obras de la torre de la catedral en 1766”. *Murgetana* 82: 39-44.
- Torres-Fontes Suárez, Cristina. 2003. “La catedral de Murcia en las crónicas viajeras”. En *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán A. Ramallo, 575-584. Murcia: Universidad de Murcia.
- Vera Botí, Alfredo. 1993. *La torre de la Catedral de Murcia: de la teoría a los resultados*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Villalva y Córcoles, José de. 2002. “Pensil del Ave María”. *Revista Murciana de Antropología* 9: 1-247.