

Estudio de la fachada principal de San Patricio de Lorca y su comparación con la primitiva fachada de la catedral murciana (*)

POR

PEDRO SEGADO BRAVO

El intento de hacer un estudio de la fachada principal de San Patricio de Lorca ha sido motivado en parte por las escasas monografías existentes sobre el particular, ya sea debido a la poca documentación o a la falta de interés por introducirse en ella ante la dificultad que implicaba su rastreo. Pero, sobre todo, nos han impulsado a esta aportación las peculiaridades artísticas y categoría de la fachada dentro del arte de su época que ejemplifica de forma notable las connotaciones de estilo intercambiables entre las zonas murciana, granadina y valenciana.

La fachada principal de la colegial, empezada en 1694 y finalizada en 1710, constituye con la de la catedral de Murcia los dos únicos exponentes de fachadas monumentales de la provincia. Por su concepción y desarrollo, la de San Patricio, de un barroco todavía sencillo y puro en su conjunto, presenta una serie de características que serán propias de la arquitectura barroca. El efecto de masa y el alargamiento horizontal, la acentuación del eje principal con la integración y abundancia de elementos arquitectónicos y decorativos en la zona central de la fachada y un cierto movimiento que, aunque manifestado sutilmente

(*) El estudio comparativo de la fachada principal de San Patricio de Lorca con la primitiva fachada de la catedral de Murcia formaba parte de nuestra tesis de licenciatura leída en la Facultad de Filosofía y Letras de Murcia el 8 de julio de 1976.

porque aquélla adolece de una gran planitud, es evidente en su desarrollo vertical, todo ello unido a la decoración donde su autor hace alarde de un barroco pleno, evidencian la impronta de dicho estilo.

De igual modo, presenta en su ejecución un proceso de simbiosis y síntesis que, según Norberg, se dio entre la tipología romana y las tradiciones locales en los distintos países creándose de ese modo una tipología barroca regional (1). Como consecuencia de tal simbiosis, la fachada de la colegial participa en su desarrollo de la conjunción entre elementos netamente clásicos, como columnas, hornacinas, pedestales, etc., que le imprimirán un carácter clasicista rememorando lo construido en España durante el siglo XVI y particularmente en el área granadina debido a su proximidad geográfica, y una serie de características barrocas. Circunstancias que sitúan el imafrente lorquino en lo que Kubler ha llamado «nostálgica reviviscencia del más espléndido período de España», que se dará a principios del siglo XVIII en su arquitectura y de la que los hermanos Churriguera serán sus máximos representantes (2).

No va a constituir el ejemplar lorquino una tipología regional, pero dicha simbiosis le infiere una cierta independencia con respecto a las fachadas que se estaban levantando en España a finales del XVII y comienzos del XVIII.

DESCRIPCION DE CONJUNTO

Constituida por tres cuerpos de desiguales dimensiones, exterioriza la estructura interna del edificio puesta de manifiesto por la división espacial tripartita de la fachada, a la vez que queda insinuada la preponderancia e importancia de la nave mayor y de las naves y capillas laterales con el empleo de los elementos arquitectónicos y escultóricos.

El cuerpo inferior, construido a modo de arco de triunfo, está formado por cinco zonas verticales, correspondiendo las tres centrales a las naves del templo y las dos extremas a las capillas laterales. Estas últimas están exentas de toda decoración y constituidas por un paramento liso, mientras que, y siempre en progresivo avance hacia la zona central, se acentúa la importancia de ésta no sólo con el resalte mayor de los estribos sino con la utilización de mayor número de elementos arquitectónicos y escultóricos. A su vez, sendos arcos de medio punto forman las tres zonas centrales que aparecen separadas por estribos

(1) NORBERG-SCHULZ, Ch., *Arquitectura barroca*, Madrid, 1972, pág. 103.

(2) KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, pág. 148.

o contrafuertes en los que se apoyan las naves y que se acusan al exterior por columnas de fustes estriados, con doble y alternante acanaladura en su parte inferior, y pilastras cajeadas de marcado resalte. Ambas con capiteles corintios de bulbosas hojas de acanto. Un alto y arquitrabado pedestal de sencilla moldura, repetida en las pilastras y estradós de los arcos, sirve de apoyo a columnas y pilastras. Este sigue la línea de los basamentos excepto en los estribos centrales, donde se constituye un cuerpo único al servir de unión a las basas de las columnas, cosa lógica al concebirse este primer cuerpo a manera de arco de triunfo. Peculiaridad que no se mantendrá en los pisos superiores.

El uso de mayor número de elementos arquitectónicos pone de manifiesto el avance y retroceso de los estribos a la vez que su importancia. Así, se pasa de tres columnas y pilastra en los estribos centrales a columna y pilastra en los laterales, manteniéndose una simétrica correspondencia de conjunto.

En los intercolumnios se han practicado hornacinas de medio punto destinadas a albergar esculturas que se apoyarían en ventrudas y torneadas ménsulas, cuya parte inferior está decorada por mascarones de donde salen vástagos de flores y frutas de gran plasticidad pero de tosca elaboración, contrastando con la ejecución más cuidada de las veneras o medias conchas que la coronan.

El entablamento, al igual que el resto de los componentes arquitectónicos ya descritos, responde a una concepción tradicional y clasicista. Formado por un arquitrabe de tres bandas lisas y escalonadas y un friso desnudo de toda decoración, se extiende ornado de mútulos, contrarios y canecillos hasta las zonas laterales donde termina. En la zona central se ve interrumpido por su gran arco y reducido en los estribos a constreñidos bloques cúbicos, manteniendo así el desarrollo impuesto por éstos al conjunto.

Una volada y resaltada cornisa sirve de remate a este primer cuerpo, a la vez que lo separa del segundo, siguiendo la línea de los pedestales y en cuyo interior surgen alternantes ménsulas y rosetas de marcada plasticidad. Al igual que el resto del entablamento, su zona central se ve interrumpida por la excesiva altura del arco que la convierte en su dintel elevándola hasta la zona de los pedestales del segundo cuerpo. En el interior del templo, y por las mismas circunstancias, los entablamentos que corren sobre los arcos de medio punto próximos a la fachada principal, y que separan la nave mayor de las laterales, se hallan en idéntica disposición.

Los tres arcos semicirculares que dan acceso a las naves están dis-

puestos de igual manera, aunque el central presenta mayores dimensiones. Los tres son de sencillas y molduradas arquivoltas, al igual que las impostas, y cuyo intradós se ven inundados por niños en diferentes actitudes y posiciones (3), al igual que en los tímpanos donde se mezclan con vástagos y guirnaldas de flores y frutos. Dicha decoración, al descender hasta el dintel de las puertas, interrumpe, junto con las cartelas desprovistas de toda inscripción, la línea de cierre de los tímpanos. Niños alados en posición casi sedente ocupan las enjutas del arco central, mientras que la arquivolta se halla decorada en su centro por una cabeza femenina de clásica belleza y actitud serena de donde nacen a ambos lados retorcidos vástagos entremezclados con flores de resaltado relieve que se deslizan sobre la arquivolta. Por el contrario, las enjutas de los arcos laterales están decoradas por sencillos y planos relieves y las arquivoltas carecen de toda decoración. En los estribos, a ambos lados de las puertas, se abren hornacinas que mantienen las características de las practicadas en los intercolumnios y apoyan sus ménsulas en sobresalientes recuadros que siguen la línea de los pedestales en el vano central y por debajo de ella en los laterales con idéntica molduración. Al igual que en las hornacinas de los intercolumnios, se ven coronadas por una decoración de marcado relieve pero de distinta factura y motivo que si allí se desarrollaba hasta los cimacios aquí llega hasta las impostas. Dichos arcos cobijan en su interior las puertas que dan paso a las naves, circundadas por molduras de mayor resalte en los extremos, a manera de bocel, y que se acodillan en los ángulos inferiores de una forma sencilla pero siguen una línea quebrada y sinuosa en los superiores enmarcando en la parte central la decoración que proviene de los tímpanos.

Como hemos dicho, este primer cuerpo donde la utilización de los elementos clásicos es de una marcada visibilidad, está separado del segundo por una volada cornisa que viene a acentuar su condición renacentista dando la sensación de cuerpo único sin buscar una unidad de conjunto, como si los cuerpos superiores estuviesen anexionados a él, cosa inconcebible en una composición barroca. Hay que hacer notar la clara influencia que tuvo la antigua fachada de la catedral murciana en la de San Patricio, sobre todo en la composición, desarrollo y ele-

(3) También hemos podido comprobar la existencia de este tipo iconográfico en el intradós del llamado «Arco de Jamete», de la catedral de Cuenca, labrado en el siglo XVI por el arquitecto-escultor Jamete. Hacemos referencia a ello por ocupar idéntica posición en ambos arcos y por ser un tema iconográfico desconocido.

mentos arquitectónicos empleados en este primer cuerpo. Influencia que más adelante tratamos de poner de manifiesto.

La solución de continuidad entre el primer y segundo cuerpo viene dada con la utilización de decoradas volutas y santos sobre pedestales. Centrándonos ya en este último, que es de menor altura que el inferior, aparece formado por tres zonas verticales siguiendo la disposición decreciente de la fachada y se levanta sobre un basamento tableado, como de labor de marquetería, de clara influencia granadina. Este mantiene en diferentes planos de su desarrollo el movimiento general de la composición dada por los estribos y que aquí, como en el primer cuerpo, respeta la disposición de columnas y pilastras pero de fustes lisos. Los capiteles, de orden compuesto, formados por hojas de acanto muy carnosas y guirnaldas de flores y frutos que se desarrollan de voluta a voluta (capiteles que ya había empleado Miguel Angel), pudieron ser tomados por el autor de la fachada lorquina de la capilla de los Junterones de la catedral murciana. Entre los intercolumnios existen igualmente hornacinas de medio punto, menos decoradas que sus homónimas del cuerpo bajo, coronadas por vástagos y conchas en posición invertida a las utilizadas en aquél.

El entablamento lo forma un arquitrabe escalonado decorado por gotas y hojas de acanto. Su friso es liso, sin decoración, y la cornisa de menor relieve que la del piso inferior, de donde surgen rosetas en una sucesión ininterrumpida extendiéndose bajo ella una zona decorada a base de canecillos y calados formados a su vez por rosetas dentro de óvalos unidos a manera de cadena. Dicho entablamento mantiene en su desarrollo el ritmo iniciado en los pedestales y continuado en pilastras y columnas llegando sin interrupción hasta los extremos.

Las dos zonas laterales de este segundo cuerpo están exentas de toda decoración, en claro contraste con sus correspondientes inferiores, y formadas por paramentos en donde se han practicado a la altura de los pedestales, interrumpiendo su continuidad, homólogas ventanas cuadradas que dan luz a las naves laterales. Ventanas que están decoradas por una sencilla moldura en cinco zonas escalonadas, constituyendo la última una línea de basamentos que se eleva trocándose en dintel en idéntica disposición que la cornisa del primer cuerpo en su zona central. Al no existir una correspondencia entre la altura de los distintos cuerpos de la fachada y la de las naves del templo, ambas ventanas aparecen en el interior a manera de talud para tener mayor amplitud de luz, con lo que el vano visible al exterior no tiene idéntica magnitud en el interior.

En la zona central, y como consecuencia lógica de su importancia, existe una hornacina rectangular que alberga la imagen de San Patricio, santo titular de la colegial, coronado por una concha, con vestiduras episcopales y en actitud de bendecir (escultura de elaboración más cuidada que el resto que ornamentan la fachada). La hornacina y el arco de medio punto que la forma están insertos en un marco rectangular a manera de alfiz, quedando así el conjunto aprisionado en un rectángulo casi cuadrado. Se halla flanqueada por columnas de fustes estriados y pilastras cajeadas de capiteles compuestos como los de los estribos y rematada por un movido entablamento donde el friso está decorado por retorcidas hojas de acanto, de marcado relieve, y rematado por una volada cornisa. Este conjunto obedece a ese afán de cuadratura y horizontalidad que, arrancando de la arquitectura hispanomusulmana, se constituirá en un elemento característico de la posterior arquitectura española (4).

A ambos lados de la hornacina existen ventanas rectangulares que se inician en la línea de los basamentos y llegan hasta la mitad de los estribos, constituyendo los únicos focos de luz que de la fachada llegan a la nave mayor. Sendas ventanas, al igual que las laterales, forman dentro del desarrollo estético y formal de la fachada algo advenedizo, sin sentido propio, justificado únicamente al no utilizarse como ventana la gran hornacina central, al igual que aparecía en la antigua fachada de la catedral murciana. De ahí que el autor de la fachada de San Patricio, aunque con escasos conocimientos de arquitectura, tuviese que abrir los dos vanos adyacentes a la hornacina para dar más luz a la nave mayor.

En el basamento que corresponde a dicha hornacina, se ve una resaltada concha con carnosas y simuladas hojas de col que parecen adherirse a aquél y donde dos niños alados tocando la trompeta dan la sensación de sostenerla.

El tercer cuerpo, correspondiente a la nave mayor, mantiene idéntica disposición en lo que se refiere a los estribos que los dos inferiores. Aunque existen algunas diferencias como la utilización de un orden compuesto más sencillo en los capiteles, la falta de hornacinas en los intercolumnios y el empleo del friso tumefacto ya utilizado en la puerta lateral del lado del Evangelio construida en 1627.

En correspondencia con la del piso segundo, ocupa el eje central de este cuerpo una hornacina de igual disposición y factura. En su interior

(4) CHUECA GOITIA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1971, pág. 128.

hay una volumétrica y piramidal imagen de la Virgen del Alcázar, antigua patrona de Lorca, cuya representación corresponde a la forma convencional adoptada en el siglo XVII para la iconografía de Nuestra Señora. La imagen permanece aislada dentro de un marco rectangular que, al carecer de decoración, acentúa su maciza ejecución. Únicamente el friso tumefacto que corona la hornacina se ve enriquecido por hojas de acanto muy planas.

Al igual que en el resto de la fachada, la unión entre éste y el segundo cuerpo se resuelve con la utilización de ménsulas decoradas con movidos vástagos de flores y frutas y sendos angelotes que, tocando la trompeta, simulan sentarse sobre ellas. Las efigies de dos doctores de la Iglesia aparecen como remates en los extremos sobre pedestales que, por su magnitud, al igual que los que sirven de soporte a las estatuas de los dos restantes del frontón (5), parece estuvieron destinados a albergar imágenes de mayores dimensiones, tendiendo con todo ello a un efecto piramidal del conjunto. Debajo de las ménsulas, ocupando el basamento, existen cartelones a manera de placas recortadas de influencia canesca decorados con los mismos motivos que el resto de la fachada y que tienden a acentuar la idea de horizontalidad de la que adolece el conjunto, constante propia de la arquitectura española.

La fachada se remata por un ancho frontón triangular partido que sobresale sobre la techumbre de la nave mayor, en cuyo tímpano y enmarcado en un círculo está representado el Espíritu Santo en la forma simbólica del Ave Fénix. En el ápice, sobre pedestal, se eleva una descomunal y poco conseguida representación del Angel de la Fama. En los declives, angelotes recostados tocando la trompeta y en los extremos, siguiendo la línea de los estribos, imágenes de los santos ya mencionados de idéntica factura a los del piso inferior.

Como ha podido apreciarse, la decoración se despliega, por tanto, en mayor amplitud en el primer cuerpo y parte central de la fachada y siempre en sentido ascendente, siendo el tercero el menos prolijo en detalles. Todo el conjunto participa así de una constante de la arquitectura barroca que es proyectar toda la fuerza de la decoración hacia la zona central. Por otra parte, es lógico que el cuerpo bajo reciba un tratamiento más intenso en cuanto a mayor abundancia de elementos escultóricos y sutileza en la decoración, si se advierte que aquél es la

(5) Aunque tradicionalmente se les ha llamado Doctores de la Iglesia, nos inclinamos a identificarlos con los santos Isidoro, Leandro y Fulgencio, obispos y teólogos. Su hermana Santa Florentina, que habitualmente se representa siempre con ellos, ha sido sustituida por la efigie del papa San Clemente, patrón de Lorca, cuya suprema dignidad se simboliza en su tiara.

parte más importante de la fachada por albergar la entrada al templo a la vez que la zona de mayor efecto visual condicionada por la poca visibilidad de que goza la totalidad de la obra debido a la falta de espacio existente ante ella. De ahí que las posibilidades espaciales que de su monumental apariencia se derivaran, quedaran abortadas desde el momento mismo de su construcción, reduciéndose tan sólo a un atrio de escasas dimensiones y a la estrecha calle que lo bordea.

ESTUDIO COMPOSITIVO

Lo fundamentaremos en dos partes conforme a la división establecida por el primer cuerpo y el conjunto de los dos superiores.

El primero corresponde en su esquema y desarrollo, como ya habíamos señalado, a un arco de triunfo que personalmente nos recuerda a lo realizado en Venecia durante el Bajo Renacimiento. Así, la utilización de arcos apoyados en un fragmento de imposta que forma cuerpo con el pilar y no sobre una columna por medio de un entablamento (modo específicamente romano de construir una arcada), tímpanos muy resaltados y ornamentados y elementos escultóricos decorativos como la cabeza femenina, muy clásica, de la clave del arco principal y los ángeles que simulan sentarse en las enjutas de dicho arco, rememorando los dos últimos la utilización que de ambos hace Sansovino en la Biblioteca de San Marcos y en la Loggetta respectivamente.

Este primer cuerpo adolece en su desarrollo horizontal de la falta de continuidad de elementos estructurales en las zonas extremas, al no utilizar una pilastra, por ejemplo, que hubiese mantenido el ritmo seguido en los estribos con la sucesión formal de pilastra, pilastra-columna, etc., y en el vertical con los pedestales y santos del segundo cuerpo. Es probable que su autor al no poner capillas en dichos espacios, al igual que en la fachada murciana, no encontrase el modo más adecuado de decorarlos, ya que si ponía una pilastra en las esquinas le quedaba un espacio muy remarcado que acentuaría aún más el excesivo alargamiento predominante en la fachada. Por consiguiente, al decidir no sustituir dichas zonas por capillas o sendas torres a modo de espadañas, otra de las soluciones presentadas para este tipo de fachada, las dejó reducidas a un paramento liso cuyo único nexo de unión con el resto de la decoración es el entablamento general que remata dicho cuerpo.

El conjunto formado por los dos pisos superiores nos acerca, por el contrario, a las fachadas del Bajo Renacimiento romano de dos cuer-

pos con órdenes superpuestos que tienen su más lejano antecedente en San Francisco de Rímini de León Bautista Alberti. Este esquema que se iniciará en el Renacimiento para pasar a valor de tipo en la segunda mitad del siglo xvi con la fachada del Gesú, diseñada por Vignola, está formado por dos pisos, correspondiendo el primero a la altura de las capillas y el segundo, en anchura decreciente, a la nave mayor. La unión entre uno y otro se hace por medio de volutas y el muro se halla dividido por pilastras. El conjunto se corona por un frontón.

Este esquema pudo transmitirse a España por los libros de Arquitectura de Serlio quien recogió algunas soluciones dadas por su maestro Peruzzi que, al igual que Miguel Angel, dejaron varios proyectos y diseños de fachadas sin realizar, como San Lorenzo de Florencia donde este último planteaba una fachada de tres órdenes superpuestos. Por otra parte, fue el primer tratado de arquitectura clásica traducido al castellano (traducción de Villalpando en 1563) que adquirió una rápida difusión e influencia no sólo durante los siglos xvi y xvii sino también en el xviii. Como hemos dicho, este esquema de fachada de dos pisos arquetipado por Vignola se difundió en España por la Compañía de Jesús, siendo prototipos la Colegiata de Villagarcía de Campos o la de Santa Cruz de Medina de Rioseco, por citar ejemplos característicos.

En San Patricio dicho esquema aparece, además, enriquecido con la simbiosis entre elementos clásicos de influencia granadina, como estribos, vanos, columnas, hornacinas, y otros más próximos a la región valenciana de carácter eminentemente decorativo.

ESTUDIO COMPARATIVO CON LA ANTIGUA FACHADA DE LA CATEDRAL DE MURCIA

Cuando se decidió por parte de los cabildos municipal y eclesiástico, en 1694, construir la fachada principal de San Patricio finalizando así el templo iniciado en 1536, ya que sólo faltaba por hacer dicha fachada y abovedar las naves, su hipotético autor se encontró con que tenía que levantar una fachada que correspondiese a un espacio, de tres naves y capillas laterales, delimitado y estructurado a lo largo de los siglos xvi y xvii. La solución se la presentaba la fachada antigua de la catedral de Murcia que respondía a un templo de cuya semejanza estructural y de planta participaba la colegial lorquina. Asimismo, es lógico pensar que el Concejo y el Cabildo de San Patricio, sobre todo

este último, impusiese al artífice encargado de su diseño la similitud con el imafrente murciano en su deseo de construir una iglesia de caracteres catedralicios. Deseo que se querrá hacer realidad en 1776, año de la consagración del templo, cuando la ciudad de Lorca pide al Consejo Real que se dé el título de catedral a San Patricio con la concesión de obispado propio.

El autor de la fachada de la colegial se limitó a copiar el esquema de tres cuerpos superpuestos dado en la catedral murciana, el cual correspondía en su concepción y desarrollo a una fachada renacentista con superposición de órdenes. Esto le permitió resolver el problema de elevación de una fachada que debía de adaptarse a una iglesia de planta del XVI, introduciendo a su vez una serie de variantes como son el desenvolvimiento de los dos cuerpos superiores, y especialmente las formas escultóricas donde se hace alarde de un barroco sencillo pero pleno que la diferenciaba del imafrente murciano. Así, el artífice consiguió revivir en San Patricio el esplendoroso período de la arquitectura renacentista española que se dio en España a finales del XVII y principios del XVIII.

La constante referencia que venimos haciendo con la primitiva fachada murciana está condicionada por la necesidad que sentía la ciudad de Lorca, alejada del centro del episcopado y dentro de un área geográfica delimitada por peculiaridades autóctonas, de levantar un templo de características catedralicias como un símbolo de la rivalidad existente entre Murcia y Lorca. También, por ser el autor del primitivo proyecto lorquino Jerónimo Quijano, maestro mayor de la catedral de Murcia. Admitida la paternidad de su trazado en lo que al resto del templo se refiere, nada sirve de obstáculo en pensar que Quijano proyectara la totalidad de la edificación, fachada incluida. Ello aclararía la dependencia estilística de la primitiva portada occidental murciana, ideada como es sabido por Jerónimo Quijano. Es obvio, pues, que cuando el Cabildo colegial decidió acometer su ejecución definitiva, mostrara a José de Vallés los proyectos iniciales para que procediera a su erección conforme a las rectificaciones impuestas por el arte de su época. Esta hipótesis, que hemos de considerar también como un enriquecimiento para el conocimiento de su autor, podría explicar las soluciones divergentes que la fachada lorquina presenta entre modelos renacentistas señalados anteriormente y elementos procedentes de tratados standarizados a lo largo del XVII. Parece claro que estas nuevas incorporaciones al diseño original fuesen añadidas por Vallés, quien careció de un equipo de buenos escultores para completar el primitivo

programa decorativo de la obra de claro signo plateresco, así como para el resto de adiciones figurativas, más que ejecutadas con la precisión artística que cabría esperar de su aparatosa prestancia, insinuadas en sus valores plásticos. Por tanto, podemos concluir que la idea general dada por Quijano fue mal adaptada y rectificada por el maestro de cantería José de Vallés (6), carente de la suficiente calidad y trayectoria como para llevar a buen término lo que podría haber sido la realización más ambiciosa que marcara el prólogo al exuberante barroco murciano del siglo XVIII.

En estas últimas premisas queremos basar el estudio comparativo con la primitiva fachada murciana. La antigua fachada de la catedral de Murcia, siguiendo el informe presentado por el ingeniero Feringán al Cabildo de la catedral y al obispo de Murcia sobre el estado en que se encontraba dicha fachada (7), constaba de tres cuerpos superpuestos.

El primero estaba formado por cinco zonas verticales separadas por estribos o macizos, correspondiendo las tres centrales a los vanos de ingreso al templo y las dos extremas a las capillas laterales. Estas últimas las constituían sendas capillas de poco fondo. Al igual que se ha visto en el imafrente lorquino, según se avanzaba hacia la zona central se manifestaba su importancia con el mayor resalte de los estribos y la utilización de un mayor número de elementos arquitectónicos que en la citada fachada murciana mantenían la sucesión de pilastra, en los estribos laterales, a pilastra-columna en los centrales. El orden empleado era el corintio y de medio punto los tres arcos que volteaban entre los estribos citados, siendo el central de mayores dimensiones que los laterales. En los intercolumnios existían hornacinas, suponemos semicirculares, que no se mantenían en el segundo piso. Este primer cuerpo estaba coronado por una cornisa de gran resalte que le separaba del segundo, manteniendo la continuidad entre ellos cartelones que correspondían a las naves colaterales. Sobre las pilastras de los estribos laterales, y como continuación de ellas en el segundo cuerpo, se erigían sendas imágenes de San Pedro y San Pablo sobre pedestales, «muy desproporcionadas y de gran peso».

El segundo cuerpo mantenía la correspondencia del vano central con una gran ventana decorada y en los estribos con pilastras de tan escasa separación que «no se podía prácticas ningún vano entre ellas».

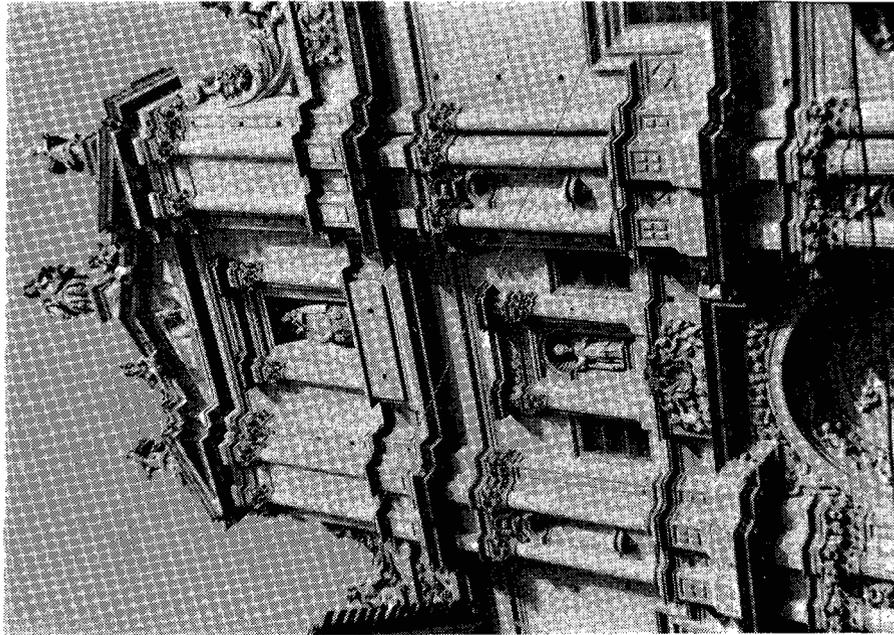
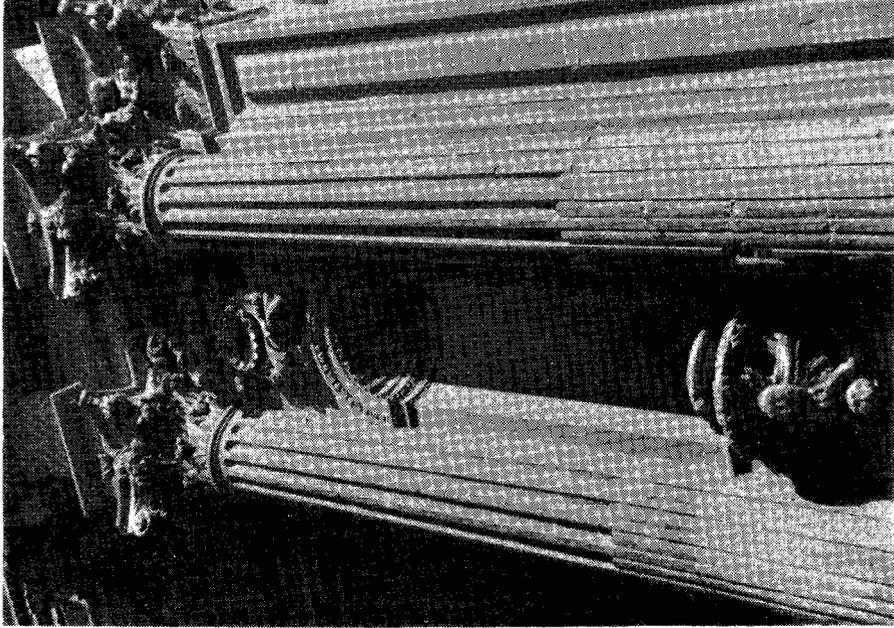
(6) Vid. nuestro artículo «El maestro de arquitectura José de Vallés y su participación en las obras de la Colegial de San Patricio de Lorca», en *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XXXV, núms. 34, 1979, págs. 475-490.

(7) LÓPEZ ESCAR, M.^a L., *Estudio documental sobre la construcción de la fachada principal de la catedral de Murcia*, tesis de licenciatura inédita leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia, 1971, pág. 105.

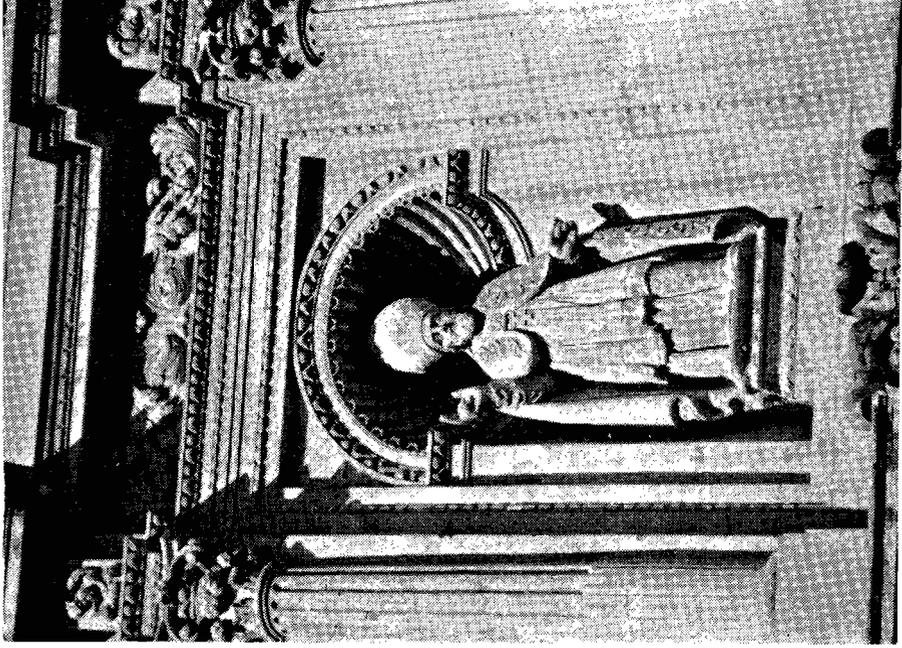
El tercer cuerpo, correspondiente a la nave central, estaba sin concluir y se hubiese decorado con pilastras y coronado por un frontón triangular.

Como puede apreciarse, la similitud de esquemas es bastante notable, sobre todo en el primer cuerpo, que, salvo la utilización de mayor número de elementos arquitectónicos en los estribos y la falta de capillas en las zonas extremas en el caso de la colegial, responde en su concepción al de la fachada murciana. Sin embargo, en los cuerpos segundo y tercero de San Patricio existe un desarrollo diferente al de la fachada de la catedral de Murcia. En la colegial la unión entre los primeros pisos se hace en los espacios correspondientes a las capillas laterales, dando lugar a tres zonas en el piso segundo, y las efigies de los santos Pedro y Pablo están situadas en los extremos de la fachada sin relación con el cuerpo bajo por medio de elementos arquitectónicos como columna, pilastra, etc.

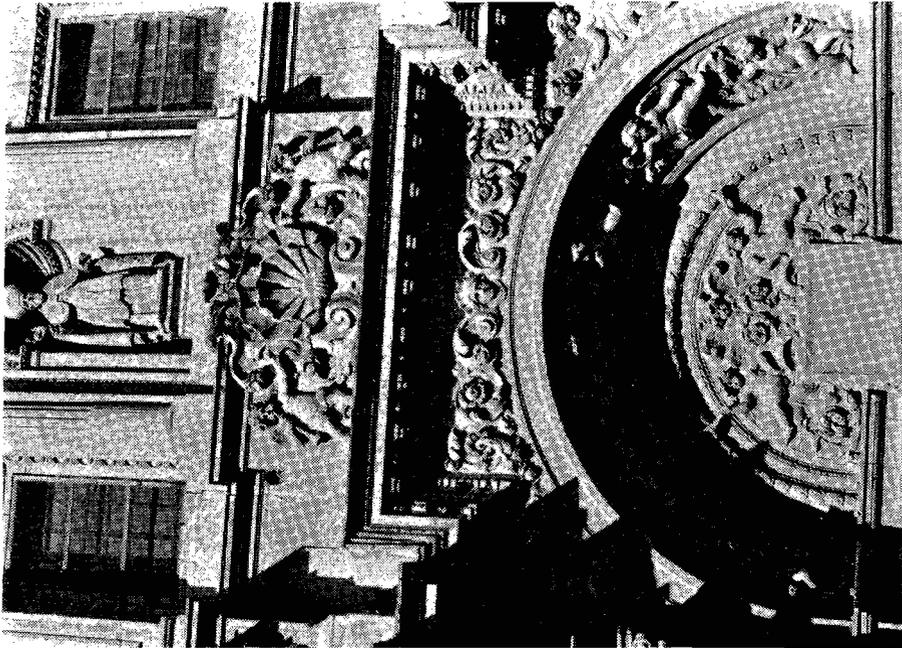
Este distinto desarrollo es lógico si se piensa que el realizador de la fachada de San Patricio tomó la decisión de los tres cuerpos superpuestos para cubrir un espacio que reunía las mismas formas estructurales de la catedral murciana y, en nuestra opinión, creemos que se le presentó la verdadera solución al incluir un primer cuerpo en el que la magnificencia y ornato tenían cabida en un amplio despliegue. A la vez que la disposición de los estribos marcaba el desenvolvimiento a seguir en los cuerpos superiores donde podía incluir perfectamente el esquema de fachada con dos pisos, tan utilizado y variado en la arquitectura española de los siglos XVII y XVIII. Por tanto, al igual que sucedía en la catedral de Murcia, donde según Feringán «el arquitecto que construyó el primer piso no pensó en acabar la fachada ya que la disposición y decoración de los tres cuerpos es distinta», en la colegial el primer cuerpo parece independiente de los dos superiores. En razón de que no sólo alberga la parte principal y más visible, como es la entrada al templo, donde la abundancia de elementos arquitectónicos y escultóricos tienen un mayor desarrollo (es el ejemplo de la volada cornisa que actúa a manera de dintel acentuando la idea de separación, hecho más propio de una fachada renacentista que de una barroca), sino por la similitud estructural y funcional de ambos cuerpos.

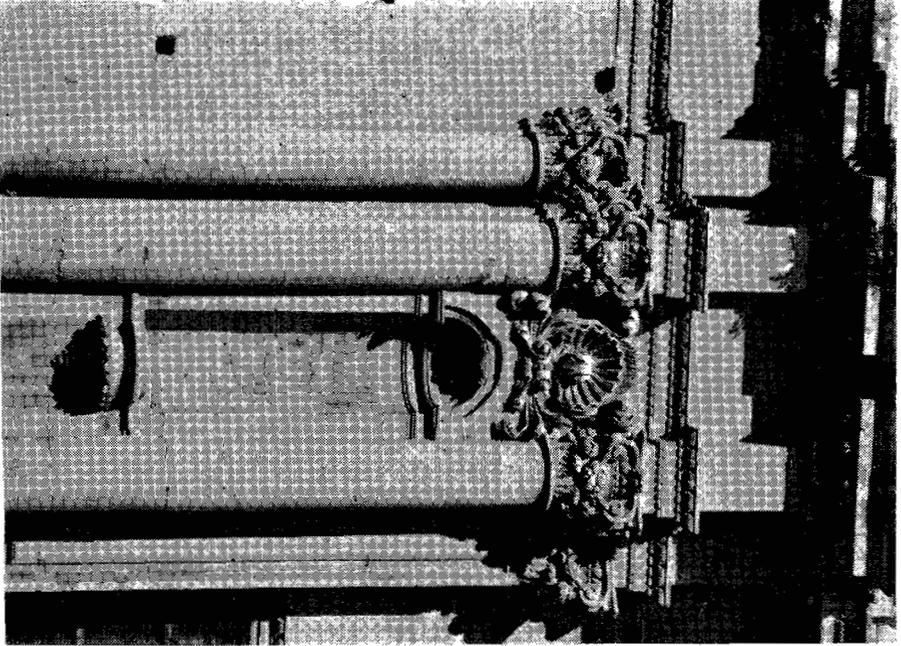


San Patricio de Lorca
1. Vista del conjunto de la fachada.
2. Detalle del primer cuerpo.

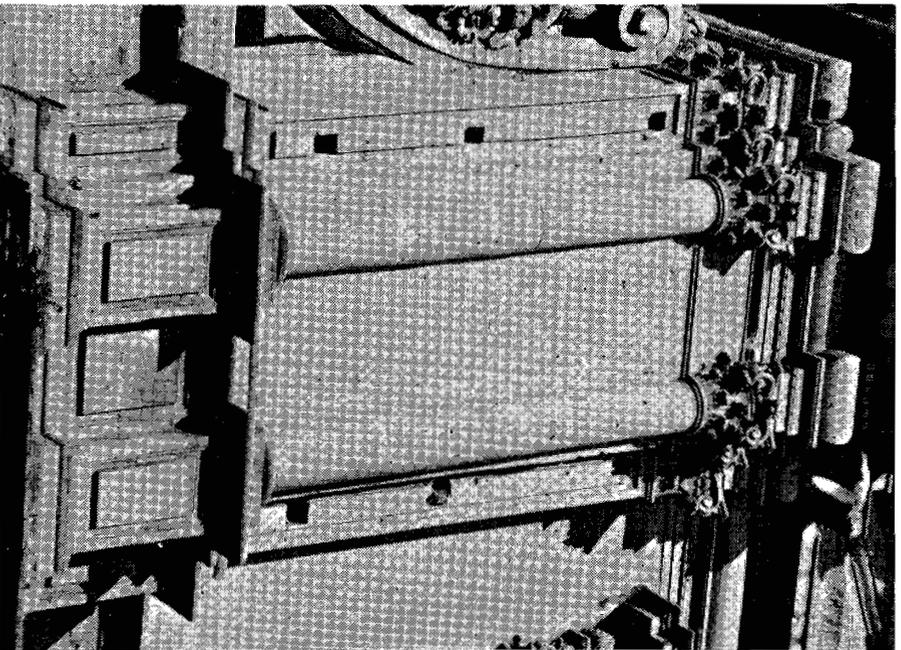


3. Decoración del arco central del primer cuerpo.
4. Detalle del segundo cuerpo. Hornacina con la efigie de San Patricio.





5. Intercolumnio del segundo cuerpo.
6. Intercolumnio del tercer cuerpo.





7. Vista general del segundo y tercer cuerpos.