

Juan de Uzeta (1697?-1779), escultor y retablista del siglo XVIII en Murcia

PEDRO SEGADO BRAVO

SUMMARY

In Spanish artistic scene, the sculptor and reredos maker Juan de Uzeta (1697-1779), of Granada origin but trained and settled in Murcia, is one the artists who help us to understand in a proper way the stylistic courses coming from other countries and inserted in our local art. His most important works, carried out in wood and stone, are in the city of Lorca: sculptures and reliefs on the City Hall façade, Chapter Houses of the church of Saint Patrick, and Porches of the Greengrocers'.

Natural de Baza (Granada), no hemos encontrado la fecha de su nacimiento, pero si se sabe que en un Interrogatorio que se efectuó en Lorca en 1755 aparece Juan de Uzeta como maestro de escultor, con taller propio y de 58 años. Por consiguiente nacena en 1697. La primera noticia documental importante, aunque atañe a su vida privada, es su matrimonio con Jacinta Caballero, hija del retablista Jerónimo Caballero, realizado en Lorca el 9 de febrero de 1721¹. La incorporación de Uzeta a la familia Caballero resultó, sin duda, decisiva para su personalidad artística ya que aquellas de sus obras que hemos podido documentar e identificar con claridad hasta el momento son posteriores a 1722. Es obvio que el contacto directo con la ejecución y estilo propios de su suegro quien, en el año

1. Mucha de la documentación sobre Uzeta se debe a J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices levantinos*. Lorca 1931, pp. 216-222, quien consultó los Libros parroquiales de San Pedro, hoy desaparecidos. La fecha aproximada del nacimiento de Uzeta, con todo, puede obtenerse si se sigue a Espín quien dice que «en el Interrogatorio que tuvo lugar en Lorca en 1755, estaba Juan de Uzeta, escultor, entonces de 58 años, vecino de Lorca, con tres hijas y un hijo llamado Jerónimo, menor de 18 años y que trabajaba con él». Por tanto, habría nacido el 1697. Vid. op. cit., p. 221.

expresado ya tenía una personalidad artística consolidada, sirvió para acelerar una profesión que Uzeta ejercía probablemente desde su adolescencia pero que, conforme a una costumbre no desconocida en los gremios de la época, combinaba a través de la endogamia lo íntimamente personal con su propia promoción como artista. Aunque se constata que en 1721 se titula («oficial de escultura» como testigo en una donación que se hace en el convento de la Merced para ayudar a las obras que en el momento se estaban realizando², podemos deducir que Caballero fue más que suegro, maestro.

Respecto a la fecha de su muerte, para concluir esta breve ficha biográfica, el testamento hecho el 24 de abril de 1779 podría indicar que este fue también el año de su fallecimiento, demostrando el artista una longevidad pareja a la de su suegro. En dicho testamento, además de aparecer también como firmante su esposa Jacinta Caballero con indicación de su filiación, el artista nombra a todos sus hijos, concretamente cinco, tres hembras y dos varones, Manuel y Jerónimo el cual será también escultor. Desde el punto de vista artístico, se descubre que Uzeta había sido contratado en su momento para realizar obra en talla en la Parroquia de Santiago de Lorca y, habiendo cobrado una cantidad a cuenta, el mayordomo fabriquero cambió posteriormente de opinión respecto a quien debía realizarlo. Uzeta indicó a su hijo Jerónimo que no devolviese tal cantidad sino que la tradujera en obra, desconociéndose hasta ahora si participó o no posteriormente en dicha parroquia³.

Los objetos artísticos de valor que, en su inventario, formaban parte del patrimonio de Uzeta tampoco destacan por su número ni originalidad: varios cuadros, algunas repisas y varios ángeles de talla formaban todo el caudal según rezan las particiones llevadas a cabo por sus hijos en 1792⁴. La presencia de estas esculturas de ángeles podría indicar la inclinación de Uzeta a tallar estos temas y le predisponía muy favorablemente a ser el ejecutante de los ángeles de cuerpo entero que adornaban el retablo de la Sangre de Cristo de San Francisco de Lorca. Como en el caso de Nicolás Salzillo, la tendencia o casi especialización en tallar determinadas iconografías habría presupuesto al artista a contar con algunos de estos ejemplares en su propia casa, ya para la venta ya fuesen encargos o bien piezas de su depósito personal. A este respecto, se había especificado en el contrato del retablo del trascoro de San Patricio que «los niños de cuerpo entero que iban sobre las repisas y que portaban los atributos de María, serían de Juan de Uzeta».

La valoración artística de Uzeta, en consecuencia, se polarizaría en dos tendencias: Uzeta fue un artista modesto, uno de tantos que trabajaron durante el siglo XVIII en el barroco lorquino, y del que la fortuna ha permitido conservar nombre y obra realizada, o, más bien, tuvo una personalidad destacada en la segunda mitad del citado siglo que le condicionó a dejar su impronta en puntos tan notables de la topografía urbana como es la plaza del Ayuntamiento.

Casi toda la obra de Uzeta documentada por nosotros pertenece a la ciudad de Lorca, lo cual no es óbice para descartar que ejecutase alguna fuera de dicha ciudad. La primera en el tiempo, concretamente en 1724 en que el artista es objeto de un contrato independiente, se

2. AHL, leg. 652, ante Francisco Antonio Cabrera, 2 de agosto de 1721, fol. 156.

3. AHL, leg. 1.065, ante Rafael Martínez Fernández de Espinosa, 24 de abril de 1779, fol. 29.

4. AHL, leg. 1.209, ante Rafael Martínez Fernández de Espinosa, 2 de febrero de 1792, fol. 57 ss.

centra en «los cuatro niños desnudos colocados sobre el comisamento del retablo de la Purísima del trascoro de San Patricio de Lorca, dándosele por ello 200 reales»⁵. Es importante recalcar que la faceta artística concreta de Uzeta en dicho momento es la de escultor, y que de la citada obra no queda nada en la actualidad.

En 1727 ejecuta juntamente con Jerónimo Caballero, la sillería del coro de la Parroquial de Santa María de Huéscar, donde aparece como ayudante en el oficio de escultor de su suegro⁶. Siguiendo de nuevo a Espín Rael, Uzeta en unión también de Caballero forja en 1730 el candelero para el cirio pascual y arregla la talla de uno de los Evangelistas de la Capilla del Sagrario de la Colegial de San Patricio.

En 1736, ejecuta en piedra el escudo de la portada del recinto perteneciente a la Feria que acostumbraba a realizarse en Lorca durante el mes de septiembre, en los Reales o inmediaciones del Convento Franciscano de Nuestra Señora de las Huertas. Dicho escudo llevaba las armas de Lorca y fue tasado por su propio suegro⁷. Aparece así la piedra como el material empleado por Uzeta que sigue ratificando su faceta escultórica.

Es a partir de este momento, 1736 cuando empiezan a constatar las atribuibles obras principales llevadas a cabo por Uzeta. Se concretan en los retablos de la Sangre de Cristo y San Antonio de Padua pertenecientes a la Iglesia del Convento lorquino de San Francisco, en colaboración con su suegro Caballero.

Vuelve a aparecer como artista independiente en 1739. Posiblemente, su buen hacer en los citados retablos impulsó a contratarle para la ejecución de los cuatro escudos en piedra que ornamentan la fachada del Ayuntamiento de Lorca y también de las efigies de San José con el Niño, en mármol, y de la Caridad y la Justicia, en piedra, de la misma fachada. Por este trabajo se le pagaron un total de 1.500 reales. Es curioso que dichas esculturas fueran tasadas en Murcia por Francisco Salzillo quien valoró el conjunto en 2.700 reales aunque no llegó a verlas nunca⁸. Estos escudos se concibieron ante las exigencias que planteó la conversión y ampliación en Cárcel-Concejo del primitivo edificio de la Cárcel lorquina, terminado en 1678 y ornamentado a su vez con cuatro escudos, obra de Antonio Caro el Viejo y de su sobrino Manuel⁹. Este proyecto de ampliación se debió a Alfonso Ortiz. Los escudos ejecutados por Uzeta hicieron «pendant» con los ya existentes, enriqueciendo la armonía del conjunto. Sin embargo, las figuras llevadas a cabo por Uzeta constituyeron una variante iconográfica al proyecto innovador de Ortíz, quien había diseñado dos bolas rematadas por pirámides para flanquear el sobresaliente arco central de la fachada, y en su ápice la efigie de un Obispo ya San Patricio ya San Clemente, con seguridad. Uzeta colocó

5. J. ESPÍN RAEL, cit., p. 217. El citado autor dice sacar el dato de la documentación depositada en la *Casa de Agua para S. Patricio*.

6. P. SEGADO BRAVO; «La sillería del coro de la Parroquial de Huéscar (Granada). obra del retablista Jerónimo Caballero», en *Archivo Español de Arte*, C.S.I.C., n.º 243, 1988, p. 257-270.

7. J. ESPÍN RAEL, cit., p. 217.

8. J. ESPÍN RAEL, cit., p. 218. F. PALACIOS NAVARRO, *La Cárcel-Concejo de Lorca*. Tesis de Licenciatura inédita, presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia. Murcia, enero de 1960. Para legajo: AHL, leg. 158, fol. 225; P. SEGADO BRAVO. «Arquitectura en Lorca durante los siglos XVII y XVIII. La Cárcel-Concejo: un ejemplo representativo», *Lorca. Pasado y presente*, vol. II, Lorca, 1990, pp. 81-92.

9. Sobre la vida y obra de estos dos artistas véase P. SEGADO BRAVO. «El escultor-retablista Antonio Caro "el Viejo" (†1678)», en *Imafronte*, n.º 2, Murcia, 1986, pp. 83-99.; Idem. «Manuel Caro (†1716), escultor y retablista», en *Imafronte*, n.º 6-7, Murcia, 1991, pp.143-154.

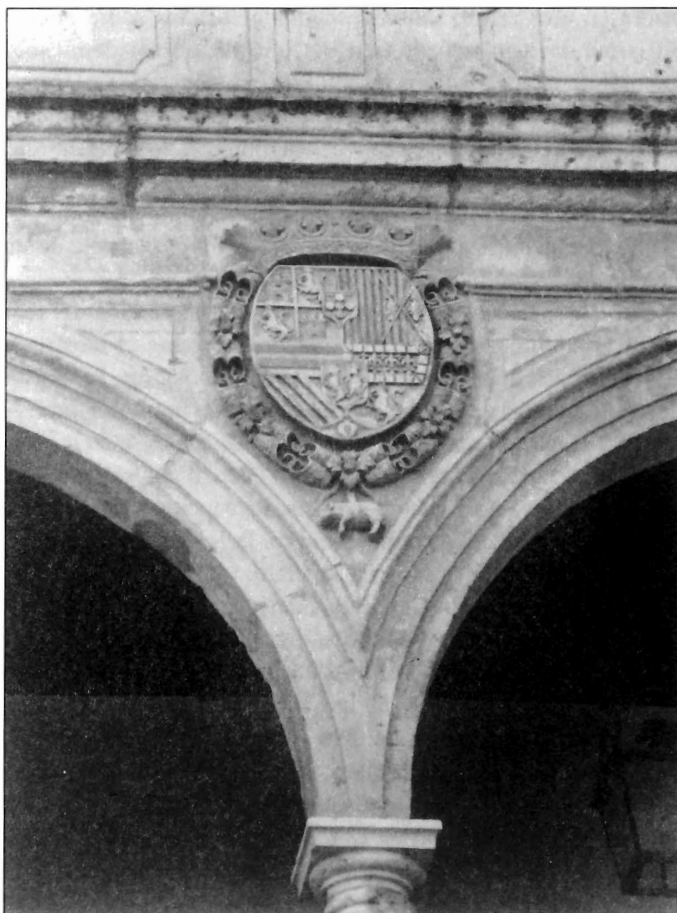


Figura 1.
*Fachada del Ayuntamiento.
 Lorca. Escudo Real. S.XVIII.*

las estatuas de la Justicia y la Caridad en lugar de las citadas pirámides y substituyó el Obispo por una bola tipo veleta como remate decorativo. Igualmente, si bien el proyecto de Ortíz puso el Escudo Real presidiendo el centro del tímpano perteneciente al arco central, aquél nunca se labró sino que Uzeta talló un San José con el Niño, en mediorelieve y en mármol, para dicho espacio arquitectónico¹⁰. El secreto consiste en porqué Uzeta varió el proyecto decorativo de Alfonso Ortíz. Seguramente porque la iconología de la Justicia y la Caridad, con amplias resonancias en el mundo de los presos, extensibles también al Concejo como administrador de la Justicia, eran más del gusto del momento que unas formas geométricas, tan poco parlantes.

10. En estas décadas precursoras de la mitad de siglo estaba muy acentuada la devoción a San José, quien se veía como patrón de España desde que, a final del XVII, Sor María de Agreda incrementó la inclinación a su culto. Para la iconografía de San José en este período artístico y la influencia que tuvieron en el arte las revelaciones de la citada religiosa, vid., respectivamente J.L. OROZCO PARDO, *San José en la escultura granadina*. Granada, 1974 y E. MÂLE, *L'art religieux du XVIIIe Siècle*. París 1984, índices. También pudo deberse a que el Corregidor

Centrándonos, así pues, en los cuatro escudos realizados por dicho artista, estos exhiben una doble iconografía que se repite formando parejas: el escudo Real y el propio de la ciudad de Lorca. El Real (Fig. 1) representa las armas típicas y simbólicas de los antiguos reinos hispanos que lograron la unificación peninsular, con el aditamento de las flores de lis y el remate del «toisón d'or». Dicha heráldica, encerrada en una pseudocircunferencia plana en su parte superior, va enmarcada por una orla compuesta a trechos simétricos por flores y sus respectivos engarces. La parte superior, muestra la corona Real. La comparación de este escudo con su compañero preexistente, obra de los Caro, apenas permite percibir innovación alguna. Es claro que la sujeción impuesta por un tema iconográfico fijo como eran las armas reales, sin posibilidad de ninguna variante, constriñó al artista a un moldeado muy parecido de iguales elementos geométricos, animalísticos y florales.

Sin embargo, en la ejecución del otro tema iconográfico centrado en la ciudad de Lorca (Fig. 2), Uzeta puso claramente de manifiesto, según nuestra opinión, las peculiaridades exigidas por un modo propio de concepción de la ornamentación y una muy distinta sensibilidad de ejecución. Si bien el tondo central muestra en ambos ejemplos la torre fortificada coronada por el rey Alfonso X, reconquistador de Lorca, y flanqueada por la espada y la llave con la oportuna leyenda alusiva a dicha ciudad, es en el enmarque decorativo donde el artista establece su sello propio muy de acuerdo con la corriente del barroco que predominará a mitad del siglo XVIII.

El tratamiento del espacio en piedra que enmarca el emblema central y que está organizado en su conjunto de modo cuadrangular, no se hace en bloque, de modo compacto e indiferenciado, sino que se parcela en varios pequeños espacios, cada uno de los cuales acoge variantes decorativas muy concretas. Respectivamente, el espacio inmediatamente tangencial al emblema está trabajado con apariencia de concha, siendo la zona inferior un discreto borde, casi rizado, y las superiores, interrumpidas en su centro, dos veneras propiamente dichas. Como hermosa variante que es todo un mensaje de preciosismo, las veneras generan en dos de sus extremos una estilizada hoja que, naciendo de la propia voluta de las conchas, se proyecta hasta el remate del marco general en elegante movimiento que insinúa profundidad. Estas hojas, bandas semivegetales más bien, están decoradas por un relieve floral de tallos. El espacio central existente entre ambas conchas, como ya se ha dicho, está trabajado en forma de placa vegetal doble y recortada, suavemente tumefacta. Esta tiene una exacta correspondencia en el mismo espacio de la parte inferior. El resto del espacio, que se sintetizaría en los cuatro ángulos, aparece

entonces de Lorca y que participó activamente en estas obras se llamaba D. José de Castro Valcárcel. Parece ser que la efigie de San José iba por remate de dicha fachada para lo que proponen los comisarios de la obra, nombrados por la ciudad D. Juan Antonio García Serón y D. Francisco Ruiz de Quirós, «que en lugar del escudo real que aparece en medio se haga un nicho para colocar al Patriarca San José por ser lugar mas correspondiente y decente y no ponerlo por cabo y remate de dicha fachada. Y por este medio podrá mantenerse dicha imagen con luces acompañando dos ventanas para suministrarla...».

A.H.L.Leg. 158, f. 225, 29-VI-1739. Dicho relieve fue quitado en 1820 durante el 1^{er}. Trienio Liberal para colocar en su lugar una placa conmemorativa de dicho suceso. Según Espín en 1920 se encontró, haciendo obras en la casa **Marcilla**, en la Corredera, una losa de mármol con la efigie de San José que portaba en un brazo al Niño, de bulto redondo, que había desaparecido, y en el otro una vara, de metal, con azucenas, de las mismas dimensiones que se especificaba en el contrato con Uzeta.

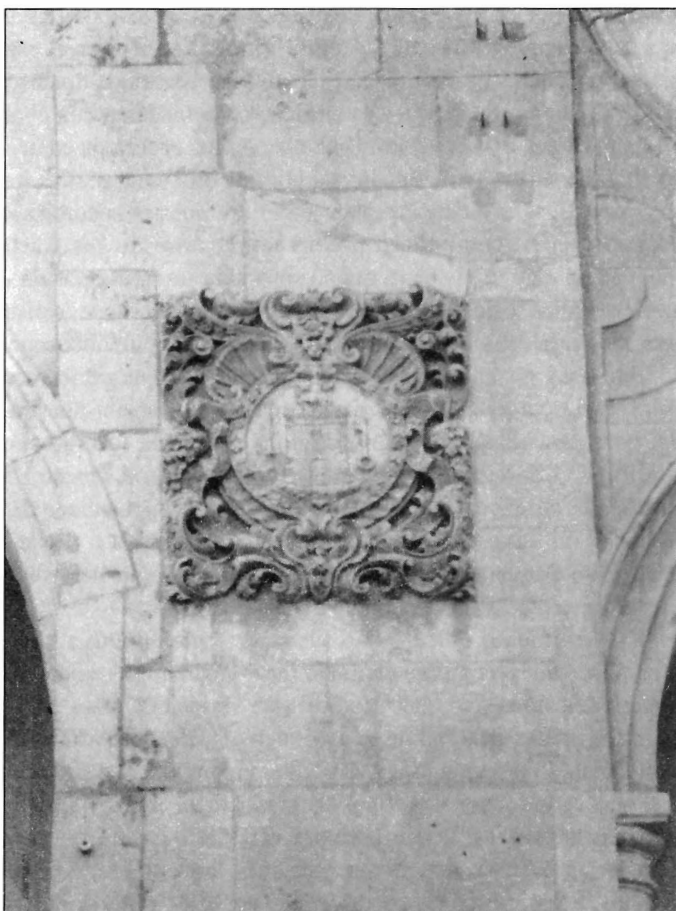


Figura 2.
*Fachada del Ayuntamiento.
 Lorca. Escudo de la ciudad.
 S.XVIII.*

ornamentado con hojas de acanto que enlazan con ramilletes florales. Una meditada simetría preside la realización de todo este escudo, pero no predomina ni hace rígido el conjunto. Es una simetría generada, disimulada y ennoblecida por la armoniosa combinación de los elementos decorativos que se plastifican en una piedra que se hace dúctil, que desmenuzada casi por la mano del artista se pega al muro receptor en un discreto relieve que rehúlle todo ostentoso resalte.

Gran diferencia de elaboración, evidentemente, con el escudo sobre el mismo tema ejecutado por los Caro en que es patente la exagerada tumefacción de los motivos decorativos, exclusivamente vegetales, con marcado resalte y cierta tosquedad en la elaboración de la piedra.

– La portada de la Capilla de la Iglesia del Rosario, ejecutada en 1740, pudo haber recibido la participación de Juan de Uzeta. (Fig. 3) La cofradía del Rosario firmó el contrato con el arquitecto Pedro Bravo Morata, para que este ejecutase las trazas que le dio ya diseñadas el Prior de los Dominicos y los mayordomos de la Cofradía, trazas que



Figura 3.
*Fachada de la Capilla
del Rosario. Lorca.*

«contenían el mapa y diseño que está en su poder»¹¹. A pesar de lo expuesto, es también posible que Bravo Morata fuese el diseñador ya que en esta faceta no era desconocido al haber presentado posteriormente un diseño para las Salas Capitulares de la Colegiata de San Patricio, aunque este nunca llegó a realizarse¹². Dicho arquitecto y Juan de Uzeta trabajaron juntos efectivamente en las dichas Salas Capitulares en 1747, como veremos más adelante, pero conforme al proyecto del escultor y tallista Nicolás de Rueda.

Es posible, en este orden de cosas, que Uzeta pusiese también su mano en la portada del Rosario, apoyando esta hipótesis la similitud con su estilo y el hecho de que fuera el artista más conocido que en estos años trabajaba la piedra¹³. El contrato especificaba algo que

11. AHL, leg. 732, ante Antonio de Robles Vives, 1 de marzo de 1740, fol. 187.

12. Se contrata también con él la portada de la Iglesia Parroquial de San Lázaro de Alhama de Murcia. La ejecutó, en efecto, Pedro Bravo Morata (según inscripción que reza en la portada) manteniendo en dicha obra las mismas características arquitectónicas y estilísticas y los mismos motivos decorativos que en la del Rosario.

13. A pesar de que ESPÍN RAEL atribuye la portada del Rosario a Agustín de Pareja que en estos años

puede tener su transcendencia, «la talla debía de ser de la que modernamente se estilan, interpretándose esto como un discreto apuntar de la comente del rococó que, siendo fuerte en Francia, penetraba en la Península a mitad del XVIII. La sociedad lorquina que levantaba y patrocinaba iglesias se interesaba por encajarse en los moldes de una variedad estilística quizá todavía promocional, pero que en su topografía artística era bien recibida e indicaba un progreso, un ansia de estar al día. De hecho, como puntualizaremos a continuación, las grandes máscaras ejecutadas en las pulseras laterales reclaman moldes acusadamente franceses.

El contrato de la citada portada, es uno de los más completos en ofrecer datos referenciales dentro de otros documentos de índole similar; además la portada muestra en la actualidad un estimable estado de conservación. En el punto que ahora nos ocupa aludiremos sólo a los elementos decorativos. Al margen de la planta que serviría de modelo, el contrato añade otros particulares entre los que destaca «el golpe de talla» que debía labrarse en la clave del arco sobresaliendo a sus molduras y también «los colgantes tallados» que debían de bajar de las impostas de dicho arco. No se especifica, por su parte, la identidad de los elementos decorativos que debían de componer el conjunto, lo cual se dejaría al libre albedrío del ((artífice que iba a labrarlos». Este cobraría por su obra la cantidad de 1.300 reales a descontar de la suma total estipulada con Bravo Morata y cifrada en 5.800 reales. Se evidencia también que el director de la obra es el maestro cantero y este se encargaría de pagar al ejecutor de la decoración.

Podría decirse que la obra decorativa armoniza tanto con la arquitectura de la portada hasta conseguir que sea precisamente en base a esta como logre aquella su total personalidad y belleza. Una cartela-escudo rematada por corona de realeza y sostenida por dos ángeles preside la parte superior de la clave del arco. El centro propiamente dicho, de forma casi circular, exhibe el anagrama de María y va ricamente enmarcado por motivos vegetales que se ennoblecen en su zona superior con la dúctil curvatura de sus bordes hacia adentro para generar sendas veneras, detalle que Uzeta había empleado con anterioridad en el escudo de Lorca hecho para el Ayuntamiento, según se recordará. Los dos angelitos de los laterales están esculpidos con unas siluetas ligeramente vueltas hacia su interior y simulan, en actitud de semireposo, apoyar su pierna derecha sobre la imposta del arco, adaptándola a él, en tanto que extienden su izquierda. La anatomía no es mala, pero destaca la tumefacción de algunas partes del cuerpo, exagerada en lo que al vientre y muslos se refiere, quizá con la intención de acentuar la peculiaridad de dichas partes en un cuerpo infantil. Los rostros son igualmente regordetes, con ojos insertos en cuencas profundas, tendencia a resaltar los pómulos y cabello abundante con discreta raya lateral. Una banda que arranca de su hombro derecho ondula exteriormente a lo largo de la silueta de los angelitos hasta deslizarse por debajo de su ingle, dejando al descubierto la pierna izquierda. Es la clásica banda ornamental que, incidiendo graciosamente en el pudor de los niños, era propia en la iconografía de los cuerpos heroizados.

El remate de todo este conjunto decorativo se enlaza suavemente con la clave del arco en su parte inferior por una ménsula que es prolongación de la hoja inferior central del

también trabajaba en piedra (p. 181 de su op. cit.), el error de Espín consiste en fijar cronológicamente dicha portada en 1715 y no en su verdadera fecha puntual, 1740.

conjunto. Esta intercomunicación entre elementos por naturaleza diferentes para lograr la articulación del conjunto, se vio también en la obra de Jerónimo Caballero.

La decoración lateral que pendiendo de las impostas se proyecta verticalmente hasta la mitad del fuste de las pilastras, se resume en la simbiosis de unas grandes carátulas, ejecutadas de perfil, con hojas, palmas y con sartas florales en sentido decreciente que, en su conjunto, calcan perfectamente la misión decorativa de las pulseras de los retablos. Las máscaras destacan en seguida por su nariz extraordinariamente prominente, la profunda concavidad de sus ojos y los acusados pómulos que no resultan nada estéticos porque se resumen en la piedra en la plastificación de una pequeñísima superficie incisivamente sobresaliente cuyo efecto es grotesco y, desde luego, con matices burlescos. Una tipología muy similar presidía las máscaras y carátulas del cuerpo inferior de la sillería del coro de Santa Mana de Huéscar.

La inserción de dichos perfiles en motivos vegetales que les conexionan, respectivamente, en su parte superior con el arranque del arco y en la inferior con la continuidad ornamental formando un bloque compacto, produce un efecto que dota a las carátulas de fantasmagóricos cascos y barbas. Estos seres tienen una réplica en la zona media inferior de la misma decoración, donde asemejan propiamente a hoscós espíritus de los bosques generados por el capricho de la propia decoración. Se hace patente el recuerdo a la decoración en la portada de la Parroquia murciana de San Nicolás, ejecutada en 1742 y cuyo diseño se debe al arquitecto y escultor madrileño José Pérez¹⁴. La unión entre este cuerpo y el superior se realiza por una delicada cara femenina con identidad asimilada a la solar que emerge o sobresale de un cóncavo detalle semifloral.

Lo que no especificaba el contrato de esta portada del Rosario es si tenía que abrirse o no una hornacina que coronase todo el conjunto decorativo y que aparece, de hecho, practicada entre los dos balconillos del cuerpo superior del muro. La trabajada venera que constituye por sí misma la parte superior de la propia oquedad, evoca el refinamiento renacentista. La hornacina va circundada en su exterior por un amplio marco vegetal y floral que no ignora la inserción de elementos propiamente arquitectónicos, compositivos. Es el caso de los trozos partidos de cornisa rematados por jarroncillos que, enlazados perfectamente al conjunto, son una réplica reducida de los que rematan la gran cornisa de la portada.

La elaboración, el modo de tratar la piedra, nos recuerda a nuestro juicio, el que había seguido Uzeta en los escudos del Ayuntamiento lorquino, prestándose ellos a la comparación pues en ambas muestra domina lo floral. Consiste aquella en un desmenuzamiento casi plástico de la piedra, que es tratada con mimo con refinamiento de ejecución y en el que predomina el gusto por el pequeño detalle.

La fachada del Rosario es, por otra parte, todo un ejemplo de tipología. Representa la armónica conjunción de dos portadas en una. La gran portada sustentante, por llamarla así, es el imafrente de la iglesia ejecutado en ladrillos, con su arco de remate de medio punto y con escudo que rompe la monotonía del conjunto, y cuyas impostas se encajan en la basa de las dos torrecillas laterales que generan, a su vez, sendos espacios decorados. El imafrente acoge la portada propiamente dicha, de piedra, que se encaja en un lienzo rematado por

14. J.B.VILAR: «Zapata y San Nicolás de Murcia», *Murgetana*, Murcia, 1971, n.º XXXVII, p. 47-73.

saliente cornisa y provisto de óculo. El efecto cromático del material de construcción empleado, la piedra y el ladrillo, condicionado por el modo distinto de trabajarlo según sea portada o fachada, realza extraordinariamente la simbiosis de conjunto.

Es verdad que un análisis muy meticuloso de esta ejecución artística evidencia cierta tosquedad en el trabajado de la piedra, aunque esto no es óbice para que se consiga un enorme efecto de visualización basado en la armonía del conjunto y en el colorido de los temas ornamentales, especialmente las máscaras.

– En 1741 Uzeta titulándose «maestro de arquitectura y escultor» presentó, junto con el maestro de albañil Juan de Miras Muñoz, plantas para el nuevo edificio del Pósito para labradores que el Ayuntamiento lorquino quería levantar y que, según Espín hubiese ocupado exactamente el lugar de la escalera principal y parte del edificio del Concejo que hay en la actualidad". Sin embargo, dicho Pósito se levantó dos años más tarde, en otro lugar (concretamente detrás del antiguo Pósito de Panaderos) y conforme a la planta de otro artífice, Lucas de los Corrales. Estas noticias ponen de manifiesto el polifacetismo de ejecución de los artistas en estos años, hábito que arranca del Renacimiento y que en la dualidad escultor-arquitecto que la mayoría ostentaban se elegía según la llamada de las circunstancias y, es más, no se despreciaba la conjunción con otra tercera actividad artística si ésta se terciaba, siendo bastante normal la de constructor ingeniero. La pericia de los artistas en ejecutar el doble arte de la escultura-arquitectura o viceversa, representaba igualmente para los promotores y ofertas artísticas de estos años un casi absoluto ahorro de fuerzas y preocupaciones en el problema de la elección.

– Las esculturas en piedra que decoraban la Fuente del Oro será la próxima obra de Uzeta. El traslado de dicho monumento desde su lugar primitivo, al pie de la Velica, cerca de la Iglesia de San Juan y frente a la Puerta Nueva, hasta el final del Carril de los Caldereros, frente a las puertas de los Arcángeles y de la Concepción, exigió rehacerla casi totalmente¹⁶. Es ahora cuando la fuente es también lavadero y parece que el dibujo para su nueva estructura se debió a Jaime Bort aunque en su ejecución se infiltraron algunas variantes de detalle propias seguramente del comisario de las Obras Públicas D. Juan Antonio García Zerón. En la actualidad nada se conserva de esta obra escultórica por la que se pagaron a Uzeta 4.210 reales. Su obra se completaría en «dos escudos, una sirena y concha de mármol, un San Clemente, un San Indalecio, dos dragones, diez mascarones, un cordero sobre un libro», y otros detalles que pueden verse en la fuente documental citada. Muchas de estas figuras echaban agua por su boca, conducida por canalillos en número de dieciocho, según reza el documento". Esta obra es un elemento más que confirma como el

15. J. ESPÍN RAEL, cit., p. 219.

16. Las citadas puertas de los Arcángeles y la Concepción eran las que articulaban las salidas de Lorca con Murcia y Cartagena, dos caminos muy importantes para la comunicación artística y comercial. La primera estaba coronada por las estatuas de los tres arcángeles, Gabriel, Miguel y Rafael y la segunda, presumimos, por una imagen de la Inmaculada que según Espín fueron labradas a mitad del siglo XVIII sincrónicamente con las puertas. El atribuye las imágenes a Uzeta. Vid., op. cit., p. 219 ss.

17. Sobre el proyecto de Bort, vid., J. ESPÍN RAEL, cit., p. 230. Vid. también el testamento de Don Juan Antonio García Zerón, donde se habla de las obras públicas realizadas cuando él fue Comisario de las mismas, en AHL, Codicilo de D. Juan Antonio García Zerón, leg. 731. ante Francisco Manuel, 15 de febrero de 1743, fol. 16. Aquí se citan algunas esculturas representadas por Uzeta en dicha Fuente del Oro, que no cita Espín, como un San Antonio «obra hecha a su solicitud».

urbanismo lorquino pasa una etapa de renovación a mitad del XVIII, quizá un momento, una coyuntura en que la economía era desahogada y el Concejo no tenía pereza en estas actividades. El nuevo punto topográfico exigido ahora por la Fuente del Oro no es casual. Parece que en estos años la zona alta de la ciudad, generada por la importancia del castillo, había perdido vigencia o se había ido despoblando poco a poco. La no necesidad perentoria de una vigilancia permanente como en siglos pasados, impulsó a la población a concentrarse en la parte baja de la ciudad o llano, donde el espacio topográfico, amplio y exento de obstáculos orográficos, cerca del río, facilitó el asentamiento urbano vivo condicionante del desarrollo del comercio, de las ferias y de intercambios de todo tipo frente a la Puerta de San Ginés. Es muy posible, también, que se registrase en estas décadas un aumento de natalidad entre los lorquinos o, globalmente, un ascenso demográfico debido a otras causas, externas, como eran las inmigraciones de zonas más deprimidas. La nueva Fuente del Oro respondía, así pues, a las exigencias del crecimiento urbano, a un desplazamiento que, aún siendo periférico si se comparaba con el epicentro del castillo, pronto sería un centro neurálgico y totalmente céntrico de la expansión urbana de la ciudad de Lorca.

En estos mismos años de marcada actividad edilicia, el Cabildo de la Colegiata decidió la edificación de las nuevas Salas Capitulares que vinieran a sustituir la única hasta entonces existente, de pequeño tamaño y pegada a la Sacristía. En 1741, presentaron proyecto Pedro Bravo Morata, arquitecto, y Nicolás de Rueda, tallista y escultor y maestro de arquitectura, ya conocido en la historia de la Colegiata por haber hecho en 1738 su cajonería. Venció el proyecto del segundo y las obras de cantería, ejecutadas por Pedro Bravo Morata, tuvieron su período más activo desde 1746 a 1749 en que Juan de Uzeta dio carta de finiquito¹⁸. El artista corrobora así que se encargó de realizar exclusivamente la obra decorativa, siendo estas Salas Capitulares otro ejemplo de cómo el barroco lorquino podía sintetizar en una sola obra el quehacer de tres artífices diferentes. Juan de Uzeta, de hecho, había sido fiador de Pedro Bravo Morata en el citado contrato y, elegido para la obra de escultura, personificó ésta en toda la obra de talla que adorna el frontis de las citadas Salas que dan a la Plaza Mayor y que es perfectamente visible, en su aspecto original, en la actualidad.

Dicho frontis se estructura en tres cuerpos (Fig. 4). El inferior, se basa en una sucesión de arcadas y los dos superiores están delimitados por una moldura comoda poco resaltada que simula una comisa. El piso segundo muestra cuatro vanos, identificados con balcones, en correspondencia con los arcos del inferior, y el tercer cuerpo cuatro vanos mucho más pequeños, a modo de ventanas, ya que era el correspondiente a los desvanes. Cuatro gárgolas, y cuatro pináculos y en su centro, sobre pedestal, la figura de San Patricio, coronan el conjunto¹⁹.

Los motivos decorativos que, inspirados por Rueda, labró Uzeta pueden alinearse en dos. El que básicamente es una cartela y que aparece entre las enjutas de los arcos del cuerpo inferior y en los remates o guardapolvos de los balcones del primer cuerpo, y el que gira en torno a una carátula que aglutina elementos aislados de índole arquitectónica y vegetal. Estos, aparecen enmarcando la parte superior de las ventanas del segundo cuerpo.

18. AHL, leg. 54, «Casa de Agua de San Patricio» (de 1746 a 1761), pássim.

19. Vid., P. SEGADO BRAVO, (Arquitectura Civil), en *Historia de la Región Murciana*, vol. VII, Murcia 1984, pp. 389-390.



Figura 4.
Salas Capitulares de
S. Patricio. Lorca

La cartela oblonga de las enjutas de la arquería está ennoblecida por un exuberante marco vegetal, tipo cornucopia, cuyas carnosas hojas de acanto se proyectan en sus laterales llenando prácticamente el espacio vacío equidistante entre los arcos. Creemos que la parte central de dicho motivo debe valorarse como la trasposición al material de ejecución de una piedra preciosa, tallada admirablemente en la piedra, ya que nunca recibió texto ni emblemática alguna.

Por su parte, en los tres balcones abiertos del primer cuerpo se juega con la alternancia tipológica de los frontones, dos partidos en los laterales y uno acusadamente triangular en el centro, donde incrusta oblongas piedras talladas, a modo de camafeo anicónico, rematadas por un preciosismo vegetal. Los elementos arquitectónicos-vegetales sueltos descienden por los ángulos del enmarque. El balcón central ofrece como motivo decorativo el jarrón de azucenas, tópico ya en toda la iconografía de edificios eclesiásticos donde impera la presencia devocional de la Madre de Dios. Se observará que la última ventana de este cuerpo, situada a la izquierda del espectador, muestra una iconografía diferente. En realidad, no formaba parte de la estructura arquitectónica de las Salas Capitulares propiamente dichas, sino de la antesala que facilitaba la articulación del primer cuerpo con la Sacristía. Por ello, Rueda la marcó posiblemente con un diseño especial.

En los detalles ornamentales de dichas ventanas destaca sobre todo la gracia con que Uzeta ejecuta la factura de elementos arquitectónicos cuya ortodoxia radicaba precisamente en su continuidad, cornisas y frontones que aquí juegan a lo curvilíneo. Es también una fantasía propia de estos años del barroco labrar de forma escamada el espacio vacío delineado por dicha moldura exterior a los balcones, como reproduciendo la piel de un reptil. Por su parte, en los adornos de las ventanas del cuerpo superior predomina el antropomorfismo, una gran carátula central flanqueada por módulos pseudoarquitectónicos que, arrancando de volutas situadas en los extremos, descienden en sartas florales por ambos laterales. La carátula parecía ser, en efecto, muy del gusto de Uzeta.

Por encima del tipismo de las gárgolas de la comisa de remate de todo el conjunto, aparece el pedestal coronado por la imagen de San Patricio. En su basa domina el abanico solar plasmado en forma de venera y todo el espacio del pedestal, cuya piedra está trabajada en estrías, está prácticamente ocupado por una máscara humana tocada con corona real que ocupa el centro de una banda floral, profusa, y con arranque de algo semejante a volutas o bien a caracolas. La efigie del Santo permite el contraste con las figuras talladas por Uzeta para la sillería del Coro de Santa María de Huéscar. Figura más bien maciza, de talle acusadamente alto y parte inferior de su anatomía, sobre todo a partir de la cadera, exageradamente ancha y cuya sensación compacta se rompe aquí por los pliegues de la zona izquierda de la faldilla y el movimiento de la pierna derecha un poco adelantada. San Patricio va revestido conforme corresponde a su dignidad de Obispo; lleva tiara aunque no presenta báculo y alza su mano izquierda quizá para bendecir. En los jarroncillos que, a modo de pináculos completan este conjunto, es patente el tratamiento estriado de la piedra, muy del estilo de Uzeta, que con el mismo movimiento de gubia había también plasmado estas incisiones en veneras y cartelas. La ejecución logra un tremendo efecto de conjunto.

También ejecutará la talla de puertas y ventanas de dichas salas.

– En este mismo año de 1747 Uzeta trabajará, para la Iglesia Parroquial de San Lázaro de Alhama de Murcia. (Fig.5)

En la portada de dicha Parroquial existe una inscripción donde se lee «Pedro Bravo fecit, 1747». Se deduce, pues, que dicho artista es el maestro arquitecto que dirigirá y realizará las obras de cantería de la portada y, según apuntábamos al hablar del Rosario, siendo posible que diera las trazas para esta portada es también probable que así lo hiciera para la de San Lázaro, considerando además la similitud de ejecución entre ambas.

No conocemos documentalmente la identidad del artífice que ejecutó la parte decorativa de la portada de San Lázaro, pero constatándose que en este mismo año de 1747, concretamente en mayo, Uzeta se encuentra en Alhama donde había sido contratado para realizar el retablo de Nuestra Señora de los Dolores y la Soledad de la dicha Parroquial, sería razonable pensar también en su participación en la decoración de la fachada²⁰. No es anormal, sino todo lo contrario, que se produjese un ahorro de artífices cuando su versatilidad les capacitaba para ejecutar dos partes distintas dentro de la misma obra de conjunto. Existe también la afinidad de estilo y el hecho histórico social de que Uzeta salió como fiador de Pedro Bravo Morata cuando a este se le adjudicaron las obras de las Salas Capitulares de la Colegial de San Patricio y que, como hemos visto, contó con la directa intervención de Uzeta como autor de la parte escultórica y decorativa. No parece extraño,

20. Archivo Parroquial de Alhama, Cuentas de Fábrica, 1673-1748. Archivo Histórico Murcia, Alhama, leg. 6.664, ante Antonio de Falzes, 1745-1747, 8 de mayo de 1747, fol. 61. Por las condiciones de dicho contrato parece ser que el modelo del retablo fue dado por los mayordomos de la Cofradía a Uzeta. Tenía que entregarlo «en blanco y en madera de pino, en su taller de Lorca y trasladarlo posteriormente a Alhama donde el propio Uzeta lo asentaría». La forma de pago responde a la normal de la época para este tipo de obras, en tres plazos. La cantidad total se cifra en 1.600 reales, con lo que deducimos que no sería un retablo muy grande. El retablo fue terminado en diciembre de 1748. El maestro encargado de dar el visto bueno a lo ejecutado será «el pintor y escultor de Totana D. Silvestre Martínez» que, de nuevo, aparecerá con Uzeta como autor del diseño de la Fuente Monumental de Totana, en 1755, y en cuya ejecución trabajará Uzeta. Para todos estos detalles, AHM, Alhama, leg. 6.665, ante el mismo notario, 1748, 12 de diciembre de 1748, fol. 260.



Figura 5.
 Portada de la Iglesia de San
 Lázaro. Alhama. Murcia.

en consecuencia, que este dúo de artífices trabajase en unión por varios puntos de la geografía murciana.

La portada de San Lázaro de Alhama se integra dentro de un amplio hastial cuya limpieza y simplicidad de líneas se enriquece por la aparición de un óculo y dos balconillos laterales de forma rectangular con saliente y balaustrada. La portada se dispone en dos cuerpos. El inferior, que corresponde al vano de ingreso a la Iglesia, está flanqueado por pilastras cajeadas de escaso resalte con sus correspondientes retropilastras. Los capiteles, toscanos, responden a la sucesión de varias líneas fragmentadas de entablamento, a bandas lisas. El friso se decora con tres cabezas de querubines que alternan con rosetas, ocupando los primeros los extremos o trozos de friso correspondientes a las pilastras y el centro. Una cornisa no muy sobresaliente y que sigue el movimiento de entrantes y salientes marcado por las pilastras, las retropilastras y la concavidad de entrada, realiza la separación entre este cuerpo y el segundo. Los pedestales cajeados de los extremos, donde se yerguen dos pináculos, responden esquemáticamente a las pilastras inferiores y consiguen una esbelta



Figura 6.
Fuente de Totana. Murcia.

continuidad que sirve de frontera arquitectónica natural a un centro resumido en un espacio con marco romboidal partido por cartela central. Dicho espacio sirve también de pedestal a la hornacina que realiza el remate de todo el conjunto. El centro de la cartela muestra el anagrama de María con corona y toda aquella está rodeada de motivos vegetales enlazados a dos cabecitas de querubines esculpidas de perfil que se apoyan en trozos de cornisa. Un ramaje, casi palmeta, corona la cartela. Los espacios laterales de dicho interpedestal muestran también una decoración vegetal con pseudoveneras²¹.

La fuente de Totana, (Fig. 6) ya citada en páginas anteriores, requirió la intervención de Uzeta. La realizará en 1753.

En el escudo que remata dicha fuente, y en cada una de sus caras, existen inscripciones donde se especifican todos los artífices que participaron en dicho monumento. El diseñador

21. La imagen de la Virgen de la hornacina de la portada se identifica con la advocación de Nuestra Señora de Gracia, Su ejecución costó 474 rs. Vid. APA, Cuentas de Fábrica, 1673-1748, Libro 1.º, 1748.

fue Silvestre Martínez Teruel y los que labraron el jaspe Pedro Litrán y José Moreno, ambos de Caravaca. Fue Juan de Uzeta, de Lorca, quien labró el mármol²¹.

En 1749 el artista ejecutará trabajos menores, como la limpieza de la talla de la portada Parroquial lorquina de San Juan. En los años consecutivos a su participación en la fuente de Totana, también realizó trabajos de discreta consideración, como unos tableros tallados para la cajonera de la Sacristía de la Colegial en 1754. Un trono para la imagen de la Virgen de la Aurora de San Juan en 1755, en colaboración con el carpintero Domingo Mondéjar y a la vez obras menores con destino al camarín de dicha imagen.

Tras este paréntesis, parece que Uzeta intenta recuperarse en marzo de 1763 cuando se presenta para hacer el retablo de la Capilla Mayor de la Ermita de San José en pugna con el carpintero Jerónimo Martínez y conforme al diseño que este último había dado. Y aunque la obra no fue adjudicada a Uzeta, el artífice se titula en el documento ((facultativo en retablos», lo cual no deja de ser significativo. Máxime porque en este mismo año el gremio de carpinteros lorquinos se querelló con la ciudad porque esta había nombrado como «veedor» de este oficio, según las ordenanzas y constituciones de dicho gremio que habían sido aprobadas por Lorca en enero del mismo año en curso, a Ramón de la Carrera y también al dicho Jerónimo Martínez, «este último forastero». Y es más, la protesta de dicho gremio fue mayor ya que Jerónimo Martínez no había presentado documentos que atestiguaran su grado de maestría en el oficio ((estarexaminado», dice el documento) ni los otros sobre su pureza de sangre, como exigía el reglamento de estos artífices. Se presupone que el Concejo hacía, en ocasiones, lo que quería frente a las reivindicaciones de los gremios artesanales que a mitad del siglo XVIII experimentaban en Lorca unos años de revitalización²³.

En 1766, y siguiendo ahora a Espín, Uzeta aparece junto con el escultor Francisco de Ganga, vecino de Murcia, haciendo postura a la construcción del camarín de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario de Lorca, obra que no le fue adjudicada, ni siquiera a su oponente. Sería realizada por el tallista y arquitecto oriolano Ignacio Castel²⁴. Se nos escapan los verdaderos motivos de este rechazo de Uzeta, quizá económicos, presumiblemente físicos puesto que en 1766, como se sabe, Uzeta era un anciano.

Aun lesionando el orden diacrónico de la producción artística de Juan de Uzeta, hemos preferido dejar para el final la mención y somera descripción de las obras tan sólo atribuibles.

22. Para los detalles de esta fuente, motivos que indujeron a su construcción y avatares de ésta, vid., J.M. MUNUERA Y ABADÍA, *Apuntes para la Historia de Totana y Aledo*, Totana 1916, p. 612 s. Tipológicamente, hay una similitud con la fuente labrada por Pedro Alcalá Monte a final del siglo XVI para la Plaza Mayor de Lorca. Vid., P.M. ORTEGA, *Crónica de la provincia franciscana de Cartagena*. Primera parte. Madrid 1980 (Edición facsímil de la única del año 1740). Introducción e índices de J. Meseguer Fernández y V. Sánchez Gil, ambos O.F.M. Concretamente, nota 39 en la p. XIV de la Introducción.

23.. AHL, leg. 890, ante Francisco Poyatos y Francisco García Alarcón, 7 de marzo de 1763, fol. 31. Para estos litigios, 2 de enero de 1763 y 24 de marzo del mismo año, fols. 1 y 34.

24. J. Espín Rael, cit., p. 222 y 278. Personalmente, no sabríamos dar un juicio exacto y conclusivo sobre la actitud de Lorca en rechazar a Uzeta como ejecutante de las obras citadas, cuando ya era conocido previamente como artista y, al parecer, estimado. Motivos de índole económica pudieron inclinar la balanza a un foráneo como Castel, considerando además que Espín relata que nadie se ponía de acuerdo en el momento de la puja, derivándose de aquí molestias y problemas.



Figura 7.
*Antiguas Verdulerías,
hoy Juzgados. Lorca.*

Uzeta pudo haber participado, en 1729, en la decoración ornamental del claustro nuevo del Convento de la Merced de Lorca, todavía existente en la actualidad. La obra de cantería de este claustro fue realizada por el cantero Pedro Bravo Morata.

En el propio claustro está indicada la fecha. Consiste en una combinación de elementos vegetales, hojas de acanto sumamente largas y desplegadas a ambos lados de un escudo central con el emblema de la Orden Mercedaria, con veneras. En las claves de los arcos tiene cabezas de querubines. Su rostro es acusadamente mofletado y emergen del centro de motivos vegetales.

El motivo decorativo correspondiente a las Verdulerías de Lorca (Fig. 7), donde actualmente se ubican los Juzgados es intrínsecamente rico. Puede estructurarse perfectamente en dos planos que se adaptan a la arquitectura del edificio que, esta vez, lo recibe en su esquina. El plano superior, ejecutado encima de la discreta cornisa de separación entre el lienzo superior y los arcos que configuran el porticado sustentante, es predominantemente antropomórfico. La zona inferior se resume en decoración vegetal.

Dos gigantones portadores de clava en su mano derecha y de escudo en su izquierda, están esculpidos de pie en ambos perfiles del chaflán, en una original postura exigida por el movimiento ascendente de la cornisa que les sirve como de pedestal. La pierna izquierda está flexionada a la altura de la rodilla y la derecha extendida en controlado movimiento divergente del centro, al objeto de formar una línea paralela a la longitud de la clava cuya cabeza reposa también en la cornisa. El rostro de estos dos personajes destaca por la poblada y semirizada barba y una expresión como semidoliente o seminostálgica, según se prefiera, que viene conseguida precisamente por los labios entreabiertos ya que los ojos, con párpados gruesos y bastante realzados, no demuestran ninguna expresión especial. Los cabellos son también largos y ondulados y salen por debajo de un casco con discreta cimera. La indumentaria se resume en una túnica corta con mangas y abierta hasta el pecho, ceñida en la cintura, con longitud justamente hasta las rodillas y cuya falda aparece

significativamente abierta por dos rajas en su parte central a la altura de los muslos. La falda acentúa su movimiento doblando los bordes contiguos a dichas aberturas de modo gracioso hasta el punto que parece que el tejido pesa más en su parte central. El modo en que la manga, dejando al descubierto todo el antebrazo, se recoge en un minúsculo broche, es significativo porque tanto este detalle como el modo de labrar la falda y la anatomía de los personajes, por su parte, recuerdan muchísimo las figuras de cuerpo entero que aparecían en algunos de los paneles de la sillería del coro de Santa María de Huéscar. De hecho, la referida anatomía denuncia dos peculiaridades: la cintura perfilada excesivamente alta y la robustez extraordinaria de las piernas.

La iconografía de los escudos remite respectivamente a las armas Reales y a las de la propia ciudad de Lorca. La arista de la esquina está ornamentada por el Sol, posiblemente un homenaje a la mítica Heliocroca. Es un sol de rostro antropomórfico, con la misma expresión nostálgica de los maceros, circundado por los clásicos rayos, y de cuya boca salen también rayos que, a modo de cintas, o viceversa si se prefiere, enlazan con los escudos como queriendo simbolizar la relación profunda, casi la génesis entre esta «ciudad del Sol» y sus armas y, por extensión que dignifica, las del Rey.

Una gran venera esculpida en dirección ascendente y con su borde separado de la pared sustentante y ligeramente incurvado sobre sí mismo, presta una elegante esbeltez y movimiento de remate a todo el conjunto. Merece destacarse que los trazos inferiores de la concha se han mimetizado en una estructura propiamente vegetal, que en sus dos extremos plastifica airoosas hojas de acanto.

La parte inferior del complejo decorativo gira en torno a un gran escudo central, de forma oblonga, donde está grabado: «Elió fundó esta ciudad, fortaleziola más Crota después los carthaginenses hizieronle muralla y fosa. Se hizo Año de 1750». El marco se resume en una profusa decoración vegetal donde la naturaleza del acanto se esculpe en hojas y roleos de distinto tamaño que se funden unos con otros y, en ocasiones, rematan en forma de caracol. La cartela propiamente dicha va rodeada por una cenefa rizada y remata en su parte central en un fragmento semicónico, como arrancado de un fuste, cuya coronación es una carátula barbada.

Creemos que inspiración y riqueza plástica priman en este motivo ornamental del edificio que forma parte de los actuales Juzgados lorquinos, y que la ejecución personal del artífice, aunque no excesivamente delicada ni meticulosa en los pequeños detalles, cumple perfectamente la meta deseada. Es decir, lograr la dignificación visual de toda la fachada por efecto precisamente de la sabia adaptación de los motivos iconográficos y su tamaño, y la armónica concatenación, entre ellos, a la arista condicionada por la propia inserción del edificio en el área topográfica que ocupa, frontal a San Patricio, y visceralmente monumental en su conjunto, donde el camino suavemente ascendente recorrido por el espectador que viniese de la Colegial o de la Plaza adyacente hacia las Carnecerías, le empujaba, de modo casi inexorable, a visualizar con preferencia las esquinas de los edificios y no sus fachadas. A este espectáculo, debía añadirse también la contemplación de la espléndida Casa del Corregidor, con sus balcones corridos, hoy desaparecida. Hay que notar, igualmente, que la decoración que hemos descrito salva la forma de cualquier chaflán o esquina, siempre menos grata para su contemplación que lo frontal, a la vez que disimula o mitiga sus aristas, ennobleciendo el conjunto.

Este conjunto se enriquece todavía más en su totalidad porque la ornamentación vegetal se prolonga hasta las enjutas de los arcos donde aparecen sendos escudos, también oblongos, rematados por esbeltas hojas de acanto. El conjunto iconográfico de ambos muestra, disociado, el escudo de Lorca.²⁵

Por las características de estilo citadas, deducimos la muy posible paternidad ejecutoria de Juan de Uzeta en la decoración citada.

25. Sobre el estudio iconográfico véase M. MUÑOZ CLARES, «Una representación singular de los Dióscuros en la casa del corregidor de Lorca (Murcia)», *Ephiméle. Vitoria*, 1990, n.º II, pp.409-414.