

Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ

SUMMARY

This paper concerns the study, in a local Murcian context, of the development and importance of textile coverings (rugs, drapes, canopies, cloths ornamented with the coat of arms and tapisteries) in the decoration of civil and domestic as well as religious interiors throughout the 17th and 18th centuries. The high quality of these objects of luxury made the owners demand more sumptuous pieces in which there were borders in precious materials as well as textiles of extraordinary value. As important are the interiors of palaces and noble houses, the form, arrangement and placing of the drapery and textiles as well as the craftsmen responsible for them and the artistic centres where they were made, that were not always in the city of Murcia.

Apart from an abundant documentation, hitherto unedited, the existence in the Murcian cathedral treasury of a splendid Rococo rug fabricated in the Royal Factory of Carpets in Cuenca is commented upon, dated in 1783 and used in the most solemn acts that took place in that sacred religious space.

PALABRAS CLAVE: Textil, alfombras, colgaduras, tapices, Cuenca, Murcia.

La historiografía artística no ha prestado siempre la debida atención al estudio de una serie de cuestiones y elementos de gran interés, que durante siglos constituyeron una parte fundamental del entorno y el marco cotidiano en el que se desenvolvió un estilo de vida no tan lejano en el tiempo, como fue el de aquella sociedad del Antiguo Régimen, cuyos ecos e influencias, con más o menos ímpetu, han logrado perpetuarse en algunos casos hasta bien entrada la actual centuria. Este escaso interés por entender, comprender y valorar toda esa serie de señales externas que todavía, en muchas ocasiones, sólo se contemplan bajo simplistas conceptos meramente ornamentales y que suelen agruparse en ese auténtico "cajón de sastre" que suele denominarse como Artes Santuarias o Decorativas,

es algo común en todas las regiones españolas, ya que el estudio de tales artes apenas si ha comenzado en nuestro país, a pesar de todo lo avanzado en este sentido durante las últimas décadas y que, desde luego, no es poco. Sin embargo, todavía queda mucho hacer y sobre todo son muchas las barreras y prejuicios a anular, pues son de sobra conocidas las reticencias e incluso las persistentes negativas que todavía se advierten en muchos investigadores a la hora de abordar con el rigor científico que merece esta parcela de la Historia del Arte en España, sin cuyo conocimiento es imposible entender y abarcar en todo su contexto una disciplina que tiende a considerar sus objetivos de estudio como partes integrantes de un "todo" y no como manifestaciones independientes y aisladas¹.

Entre esas muchas lagunas que aún ofrece esta extensa parcela del Arte español una de las más olvidadas es, sin duda alguna, aquella que atañe a todo lo concerniente con el textil y la obra bordada, encontrándonos en este sentido en clara desventaja con lo que acontece en otros países europeos, tales como Francia, Italia o la propia Inglaterra², donde estos temas han merecido sino una especialísima atención si al menos un correcto tratamiento y el esfuerzo de la investigación rigurosa y seria con el fin de ubicarlos en su auténtico contexto histórico, artístico, social y humano y lo que es más importante se han vinculado y relacionado con su período estético particular a la vez que se ha destacado su papel como instrumento diferenciador y de distinción en la sociedad estamentaria del Antiguo Régimen. No en vano, el textil y el bordado son, quizás, junto con las muestras de platería y joyería los elementos ornamentales que más carga simbólica ofrecen, mostrando un lenguaje propio que puede transmitir desde mensajes sociales, culturales o religiosos hasta aquellos que entroncan directamente con el mundo mágico y preternatural³.

No obstante, la cuestión de mayor interés, o al menos la que más interesa a este estudio, que las muestras textiles descubren es la que atañe a la alta significación que tales objetos tuvieron en la configuración, visualización y dignificación de los espacios interiores, ya sacros ya civiles, como elementos que materializan unas ideas y unos mensajes muy concretos que no son otros sino aquellos que refieren y constatan el hecho de la supremacía, el poder y el escalafón social, en definitiva el rango, pues como es bien sabido la consecución de determinados elementos suntuarios o de lujo constituyó durante siglos, y muy especialmente durante el Barroco, la manifestación más inmediata y eficaz de la posición hegemónica a la que se pertenecía o a la que se pretendía pertenecer. Indudablemente, el objeto textil rico forma parte de ese grupo de pertenencias que cumplía con el cometido de

1 A este respecto queremos destacar la mas que correcta definición y el adecuado enmarque que a este campo de la Historia del Arte dieron F. CHECA CREMADES, M.S. GARCÍA FELGUERA Y M. MORAN TURINA en su libro *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Madrid Cátedra, 1987, págs. 235-249. Igualmente una importante valoración de tales conceptos es la realizada con anterioridad por A. BONET CORREA en el prólogo de *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid Cátedra, 1982.

2 Entre otros trabajos pioneros son de obligada cita los ya clásicos estudios de F. PODREIDER, *Storia dei tessuti de' arte in Italia*, Bergamo, 1928; P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silks*, London, Faber and Faber, 1965 y D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano, 1974.

3 Una interesante reflexión sobre estos aspectos es la realizada por J. F. BLANCO, "Magia y simbolismo en la indumentaria tradicional" en *Moda en sombras*, Museo Nacional del Pueblo Español, Madrid 1995, pág. 40.

"realizar" el rango, haciendo visible y reconocible la preeminencia y posibilitando la identificación del status de una forma inmediata y comprensible por todos, por lo que su consumo era más que obligatorio para los estamentos privilegiados, intensificándose conforme se asentó y creció el proceso que llegó a identificar el lujo con el rango, conduciendo la aspiración a tales pertenencias a una auténtica y ruinoso competencia suntuaria, cuyos ecos se mostraran con mayor fuerza a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y a la que la monarquía española intentó poner freno a través de una amplia y abundante legislación, por lo general fallida.⁴

Queda fuera de toda duda que la vestimenta y unos modos de vida muy concretos se erigieron desde siempre como los distintivos de los privilegiados y dentro de ese grupo de signos externos los destinados a la decoración y amueblamiento de la vivienda o mejor dicho de los interiores se erigen en unos destacados referentes de un consumo suntuario elevado y en consecuencia en indicadores de la adscripción de sus propietarios al estado noble, si bien es verdad que no sólo los integrantes de dicho estamento gozarán y aspirarán a esos lujos sino que también los hidalgos y la pequeña burguesía española de los siglos XVII y XVIII participarán, en clara emulación de una forma de vida "noble", en ese gasto de objetos de lujo simbólicos, pues como ha llegado a afirmar R. Braun al explicar el fundamento de esa conducta: "No era el rango lo que determinaba el lujo, sino el lujo lo que determinaba el rango"⁵. Precisamente, será ese último grupo del pequeño patriciado urbano, los hidalgos y los ricos burgueses y comerciantes, los que en el antiguo reino de Murcia demanden y protagonicen, junto con la propia Iglesia lógicamente, la promoción de obra textil rica. En efecto, la conocida carencia en Murcia de una alta nobleza capaz de acometer y sufragar ambiciosos encargos con destino a sus palacios o capillas, salvo la excepción de la familia Vélez, cuyo caso aunque importante tampoco resulta válido dado el extrañamiento de esta estirpe –asentada de forma permanente en la Corte desde finales del siglo XVI– privó a la capital murciana, como es bien sabido y al igual que en otros múltiples aspectos⁶, del desarrollo de una faceta artística que como la del textil ofrecía "a priori", y dado los abundantes recursos naturales de la tierra, todos los instrumentos y elementos

4 Un buen estudio sobre estas cuestiones del comportamiento de la sociedad española en general y sus conquistas y aspiraciones con respecto al elemento suntuario es el de A. ALVAREZ-OSSORIO ALVARINO, "Lujo y movilidad social. Iglesia y Corona frente a la quiebra de la distinción en Castilla (Siglos XVI-XVIII)" en *Secondo Congresso Italo-Iberico di Demografia Storica*, V. II, Savona, 1992, págs. 752-767. También, esa misma línea de investigación en torno a los signos visibles de la distinción se observa en el trabajo de S. B. VRANICH, "Lujo y ostentación de la Clase Media en Sevilla (siglo XVI), *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T. LXXIX, 3, 1976, págs. 509-516. Tampoco hay que olvidar los acertados comentarios que sobre la cuestión del elevado consumo suntuario que se produce en la España del siglo XVII realizó A. P. VILLANUEVA en su trabajo *Los ornamentos sagrados en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1935, págs. 237-242. La legislación suntuaria española puede consultarse en la de sobra conocida recopilación de J. SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real, 1788.

5 R. DRAUN, *Industrialisierung und Volksleben*, T. I, Eslenbanch, 1960, pág. 115, citado por P. KRIEDTE, M. MEDICK Y J. SCHLUMBOHN, *Industrialización antes de la industrialización*, Barcelona, 1986, pág. 109.

6 Un detallado estudio sobre el fenómeno del coleccionismo artístico en el Reino de Murcia y que da las pautas para entender sus causas y efectos y, en general, todas sus particularidades es el de J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y Sociedad et el siglo XVII. Murcia, un centro del Barroco español*, Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1994.

necesarios para su esplendor, contándose además con los fastuosos y legendarios precedentes del pasado islámico'. De hecho, el conocido prestigio de los talleres murcianos de alfombras y tapices de época musulmana y mudejar e incluso de épocas posteriores, sobre todo el de los instalados en poblaciones como Hellín, Jorquera, Letur, Lietor o Chinchilla ha sido de sobra elogiado y su producción cuenta con acertados y muy completos estudios que han revelado una industria y unas manufacturas de una más que notable calidad, que superaron con mucho el simple marco local o regional, gozando de la merecida fama que en verdad le correspondes. Y sería en esos obradores de tierras albacetenses donde los miembros de la oligarquía murciana debieron encargarse, con más frecuencia de la que hasta ahora es posible pensar, las decoraciones y los revestimientos textiles que lógicamente iban destinados al amueblamiento y la ornamentación interior de sus casonas, objetos que constituirían en el mayor número de casos algunos de los elementos más preciados y estimados del conjunto de las pertenencias domésticas, pues realmente ellos conferirían el carácter diferenciador a unos ambientes y a unas arquitecturas realmente modestas y sin muchas pretensiones como fueron en realidad la mayor parte de las viviendas de la nobleza murciana de los siglos XVII y XVIII. Ciertamente, la documentación histórica de ese período, tal como los registros de bienes, los inventarios post-mortem o las cartas dotalas descubren un panorama sino desolador si al menos no excesivamente halagüeño como para pensar que existió en Murcia una especial disponibilidad de recursos para atender y dotar con muchos y variados fastos el interior de la vivienda de acuerdo a lo que debía acontecer y distinguir a otros espacios nobles de ciudades como Madrid, Sevilla o Valencia por esas mismas fechas del Barroco. Sintomático de lo dicho es el propio aspecto externo de esas viviendas nobiliarias o hidalgas, en las que tan sólo en muy raras ocasiones es posible advertir un esfuerzo por sobrepasar lo meramente decoroso o digno y alcanzar algún que otro espectacular logro, algo que en Murcia únicamente se apreciará a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en plena época dorada de la ciudad, y conforme las innovaciones y los gustos elegantes del rococó vayan calando e imponiéndose en una sociedad hasta entonces algo reacia a gastar más de lo preciso. Sin embargo, ello no es ápice para negar que existieron casas de cierta categoría o peso que se dotaron y amueblaron con un pretencioso aparato, tal vez algo provinciano, pero no por eso menos interesante de estudio y valoración.

Según es posible documentar salas de estrado y dormitorios serán de forma preferente los receptores de esos, por lo general, extensos revestimientos de textiles integrados por

7 Para la industria textil murciana y sus alabadas manufacturas durante la época andalusí remitimos al trabajo recopilatorio de PIERRE GUICHARD, "Murcia musulmana (siglos IX al XIII)" en *Historia de la Región Mtrciann*, V. III. Murcia, Mediterráneo, 1980, págs. 134-185.

8 En este sentido hay que destacar además de los pioneros trabajos de J. FERRANDIS TORRES, *Catálogo de la Exposición de alfombras antiguas españolas*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933 y *Alfombras antiguas españolas*, Madrid, Publicación de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, 1941, la exhaustiva y documentada monografía de J. SÁNCHEZ FERRER, *Alfombras antiguas de la Provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de estudios albacetenses, 1986.

alfombras y tapices, cuya hechura era acometida dentro de los propios límites geográficos del antiguo reino de Murcia. Por lo que respecta a los primeros, es decir los textiles destinados a dignificar los suelos o pavimentos, se advierte un predominio de las manufacturas locales, en concreto de aquellas procedentes de la villa de Lietor, cuyos maestros alfombreros debían estar más que acostumbrados a atender las peticiones y los encargos de la oligarquía murciana. Es el caso del artífice Pedro Sánchez Guerrero, vecino de la citada población, que en 1646 se comprometía a fabricar tanto para el licenciado don Fernando Osorio, a la sazón alcalde mayor de la ciudad de Murcia, como para el corregidor de esa misma ciudad y caballero santiaguista don Diego Fernández de Argote dos alfombras de lana fina de colores "como no entre blanco" de una extensión cada una ellas de 9 varas de largo por 5 ancho y en un precio de tres ducados por vara, lo que suponía una montante final algo superior a los 1.300 reales de vellón⁹, cantidad ciertamente nada despreciable y que ejemplifica la alta consideración que gozaban esas manufacturas, sobre todo si se tiene en cuenta las valoraciones en que se tasaban objetos similares a éstos, aunque de otra procedencia, tales como las de Oran o El Cairo o las, al parecer más delicadas, de sedas bordadas en Italia y cuyo valor no sobrepasa en los casos documentados la cantidad de 1.500 reales de vellón¹⁰.

No obstante, las alfombras más espectaculares, al menos en dimensión, que debieron existir en Murcia no se hallarían en esos ámbitos civiles sino más bien entre los repertorios sacros de las distintas iglesias de la diócesis cartaginense, donde destacaría por encima de

9 A.H.P. M. (Archivo Histórico Provincial de Murcia). Prot. 714, ff. 151-151v. E^ono. José de Albornoz.

10 Alfombras de Lietor se documentan, entre otros casos, en la residencia de don Pedro Molina y Zambrana, marqués de Corvera, en 1713 o en la de doña Josefa de Puxmarin y Fajardo, mujer de don Antonio Montolio, conde Montealegre, en 1714. De procedencia norteafricana son las registradas en las viviendas de don Antonio Grafion Arias y Monreal, juez conservador de las Reales Fábricas de Pólvara y Salitre, en 1712; en la de don Diego Arcaina y Rojas, abogado del Ayuntamiento de Murcia, en 1723, o en la del caballero de Santiago y familiar del Santo Oficio, don Melchor de Roda, también en 1723. Curiosamente las de origen italiano se encuentran en dos de las casas murcianas más aristocráticas y lujosas de finales del siglo XVII y principios de la centuria siguiente como eran la de la marquesa de Beniel, doña Leonora Gonzaga o la del regidor don Gaspar Antonio de Oca y Zuñiga. Los inventarios de ambas casas descubren un refinado gusto por parte de sus propietarios y una predilección por el objeto suntuario en general, algo que no debe extrañar, teniendo en cuenta la noble ascendencia de la mencionada dama, descendiente directa de los Gonzaga-Malatcsta, señores de Mantua y viuda del marqués de José Bercelino María Visconti. En el caso de la familia Oca y Zuñiga, tampoco debe sorprender esa predilección por lo italiano, pues la colección artística de esta casa noble asentada en Murcia incluía un repertorio pictórico de gran calidad con obras de distintos maestros italianos y españoles, destacando entre estos últimos la presencia de Velázquez, representado con un cuadro con la escena del Martirio de San Lorenzo. Sobre la colección Oca- Zuñiga vid. J. C. AGUERA ROS, *Pintura y Sociedad...* pág. 346 y M^a VICTORIA CABALLERO GÓMEZ, "Obras inéditas de Alonso Cano y su escuela en la colección Oca Zuñiga de Murcia" *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N^o XX, 1989, págs. 159-176. Restos de ese importante repertorio artístico es el lienzo de la Sagrada Familia de la Virgen que se conserva en la actualidad en la capilla de la Trasfiguración de la Catedral de Murcia. pintura de Chavarito y que ha permanecido hasta la fecha en un absoluto anonimato, pasando desapercibido para la mencionada investigadora Caballero Gómez, a pesar de coincidir perfectamente las medidas de dicho lienzo con la que se recoge en el inventario realizado en 1701 a la muerte de su propietario don Gaspar Antonio de Oca Zuñiga y Sarmiento. Las restantes noticias proceden de la base de datos "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte en Murcia. Archivos de Protocolos. Siglo XVIII". Dicha base es fruto de un trabajo de investigación dirigido por el Dr. Rivas Carmona y financiado por la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

todos el perteneciente a la Santa Iglesia Catedral de Murcia, espacio éste que a tenor de lo conocido cubría en las grandes ocasiones y festividades su pavimento de losas genovesas, sobre todo el de la capilla mayor, crucero y coro, con espectaculares piezas de lana, realizadas casi con toda seguridad en esos talleres de la actual provincia de Albacete. Desde luego tal afirmación no es más que una mera hipótesis ya que los inventarios catedralicios donde tales piezas se recogen no dan más señas de identidad de las mismas salvo las medidas, función, estado de conservación y en todo caso su donante. Así, se sabe que en 1656 las existencias de estos elementos de cubrición se reducían a dos grandes que servían a diario en el presbiterio y a otra nueva legada a la fábrica por el obispo don Diego Martínez de Zaragoza¹¹. A dicho repertorio se irían sumando a lo largo de la últimas décadas del Seiscientos nuevas alfombras como la que a lo largo de su pontificado regaló el obispo don Francisco de Roxas Borja (1673-1684) para las gradas del altar mayor o las dos de badana de plata ornamentadas con la heráldica de la Iglesia de Cartagena que poco antes de 1690 ofreció el Arcediano de Lorca, don Pedro Ortiz de Moncada, para el adorno del presbiterio durante las fiesta del Corpus y su octava, donación esta última que hay que relacionar con la iniciativa que dicho canónigo acometió, casi en solitario, con el fin de dotar al ajuar catedralicio de todo un lucido juego de ornamentos y colgaduras destinados exclusivamente para servir en las mencionadas festividades y que permitían, en definitiva, que el presbiterio murciano cambiara por completo de aspecto durante esos días extraordinarios, adecuándose con una decoración y un tratamiento especial con el objeto de obtener una fulgurante y espectacular imagen de dicho espacio conforme al espíritu emanado en Trento, que vino a revitalizar la zona del presbiterio, lugar de la exposición y adoración del Santísimo, como punto culminante del culto cristiano¹². Pero todo ese aparato suntuario de finales del Seiscientos destinado a la exaltación del dogma eucarístico no podrá compararse con el que décadas más tarde se va a desarrollar en ese mismo espacio catedralicio, pues a partir de los primeros años del siglo XVIII se inician una serie de ambiciosas empresas, auspiciadas tanto por la iniciativa personal de algunos canónigos como por la Fábrica, que no tienen otro fin sino el enriquecimiento máximo de la capilla mayor para materializar allí la idea de un gigantesco sagrario, un auténtico salón de trono, en el que lógicamente sólo podían figurar las materias más nobles tales como el oro, la plata, la seda o el mármol, visibles a través de obras suntuarias sumamente elaboradas y complejas. De ese modo y en un período de tiempo ciertamente no muy largo se hace realidad un mobiliario

¹¹ A.C.M. (Archivo Catedral de Murcia). Sig. 231. Inventario de la plata y halajas de la sacristia desta Salita Yglesia de Cartagena de los Años del 1656=1674=1690. f. 15. Inventario a 19 de abril de 1656.

¹² En efecto, dicho eclesiástico también propocionó para el Sagrario un gran dosel de lama de cinco telas adniás de numerosos ornamentos y piezas de plata para servicio del altar. El alcance y la extensión de esa magnánima acción queda recogido en nuestro trabajo *La magnificencia del culto. Estudio Histórico-Artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Real Academia Alfonso X el Sabio y Obispado de Cartagena, Murcia, 1997. Sobre la dignificación y revalorización del espacio presbiterial a partir de la Contrarreforma se debe destacar el trabajo de A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento" *Aniario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.)V. III, 1991, págs. 43-52.

y una ornamentación litúrgica inspirada directamente en las indicaciones específicas dadas por San Carlos Borromeo o lo que es lo mismo el presbiterio de la Catedral de Murcia comienza a adoptar una imagen similar a la que manifestaban las grandes iglesias italianas por esas mismas fechas¹³. Así, llegan piezas de platería tan importantes como las barandillas (1712), el sagrario (1714), el frontal (1733), las gradas (1736) o los candeleros (1738)¹⁴, sin olvidar los revestimientos de ricos textiles, como la gran colgadura de damascos y terciopelos carmesíes (1733) o el suntuosísimo dosel de terciopelo rojo recamado de oro y lentejuelas que en 1756 realizó el maestro bordador Francisco Rabanell¹⁵. Por desgracia no pasó de mero proyecto la iniciativa que en 1768 llegó a proponer a sus compañeros de capítulo el canónigo Pelegrín y que consistía básicamente en la confección de unas soberbias colgaduras de terciopelo rojo bordado en oro, a juego con el dosel del sagrario, y en el revestimiento de todo espacio presbiterial con alabastros y mármoles policromos¹⁶. Ese afán por enriquecer y modernizar la capilla mayor llevó al cabildo catedralicio a plantearse la sustitución de la antigua reja gótica, realizada por Antón de Viveros, por otra de nueva hechura para la que incluso se ordenaron diseñar algunos modelos o dibujos, cuya autoría debió seguramente recaer en la persona del arquitecto don José López a la sazón maestro mayor de las obras catedralicias durante esas décadas centrales de la segunda mitad del Setecientos. Y es dentro de ese campo de actuaciones y en ese ambiente de profunda renovación de todo lo antiguo donde hay que ubicar la empresa, hasta ahora desconocida, de la confección de las grandiosas alfombras dieciochescas que se destinaron para adorno de la capilla mayor, plano y coro, es decir un conjunto decorativo uniforme que tenía una finalidad muy concreta y que no era otra sino enaltecer y dignificar el espacio más simbólico de todo el ámbito catedralicio. La adquisición de estos ricos textiles tuvo lugar entre 1783 y 1784, concretándose la compra en tres alfombras de generosas propor-

13 La importancia de la obra suntuosa como elemento fundamental y protagonista del presbiterio de la iglesia contrarreformista queda más que confirmada en el escrito de SAN CARLOS BORROMEO, *Instructionum fabricae, et suppellectis ecclesiasticae libri duo, Caroli S.R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provincinali decreto editi adprovinciae Mediolanensis usum*, Milán, 1577. Un detallado y reciente trabajo sobre esa especialísima y rica configuración de las capillas mayores italianas y en el que se destaca y se revaloriza la función de todo ese aparato litúrgico (orfebrería y textiles) es el de F. FRANCHINI GUELFU, "Theatrum sacrum: materiali e funzioni dell'apparato liturgico" en *Apparato liturgico e arredo ecclesiastico*, Editnce, Regione Liguria, Genova, 1986.

14 El fastuoso montaje de orfebrería de la capilla mayor de la Catedral de Murcia ha sido abordado en su conjunto en los trabajos de M. PÉREZ SÁNCHEZ "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos" y R. CABELLO VELASCO "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia" ambos en *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, N° 6, 1994, págs. 153-159 y 161-168.

15 Buena muestra de la envergadura de esas piezas textiles lo da el alto valor económico de las mismas, pues la colgadura alcanzó un precio final superior a los 37.000 reales de vellón mientras que la obra de dosel ascendió exactamente a 25.000 reales. Precisamente esa última obra fue considerada hasta su desaparición en el triste incendio de 1854 como una de las alhajas más valiosas del tesoro catedralicio y de la que el Cabildo murciano se enorgulleció siempre de poseer. (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del...*)

16 Realmente lo que plateaba y pretendía el citado prebendado catedralicio era que el aparatoso y rico aspecto ornamental que disfrutaba ocasionalmente la capilla mayor durante las grandes festividades se convirtiera en algo permanente y duradero, pues su plan preveía para acometer y costear tan magna obra la venta de diversas piezas de plata, tales como las barandillas y las gradas de plata. (A.C.M. Libro 53, f. 49)

ciones. La primera de ellas, llamada "de las capas del coro" por estar pensada para servir a los eclesiásticos que diariamente revestían la capa pluvial durante determinadas horas de los rezos, fue mandada fabricar en talleres de la villa albacetense de Villamalea conforme al dibujo que para la misma formó el tallista y escultor Diego García, quién al mismo tiempo también dio los modelos para los bordados de las cenefas de las capas que habrían de revestir los canónigos en esos actos litúrgicos del coro, labor ésta por la que se le abonaron al citado artífice 100 reales de vellón¹⁷. Según la descripción del inventario de 1807 la alfombra, "de muy rico color", mostraba en su centro las armas de la Santa Iglesia Catedral, o sea el conocido emblema del jarrón con azucenas, ascendiendo el coste de esta labor artesanal a la cifra de 750 reales de vellón. Dicha cifra parece ridícula si se compara desde luego con lo que se pagaron por los otros dos ejemplares que, a diferencia de ésta, no se mandaron fabricar en talleres murcianos sino que sus hechuras fueron atendidas en el obrador más prestigioso de la España de ese momento y que era lógicamente el de la Real Fábrica de Cuenca, establecimiento dirigido desde 1774 por el renombrado maestro sedero, Gaspar Carrión¹⁸. Dicha fábrica ofrecía, como es bien sabido, una más que notable calidad en sus manufacturas, desde luego, pero a un alto precio que debió pagarse, en este caso de la Catedral de Murcia, sin cicatería ni cortapisas por parte de los canónigos, los cuales desde un primer momento debieron aspirar a unas piezas deslumbrantes y de suma riqueza que vinieran a poner el broche de oro en la decoración mobiliaria de un recinto cuya ornamentación y aparato venía preocupando desde más de ochenta años atrás. Las cuentas arriba citadas recogen lo invertido en esos revestimientos textiles que llegaron a sumar la cantidad exacta de 12.056 reales de vellón, correspondiendo la cifra más alta –8.400 reales– a la gran alfombra de ceremonia que desde el principio se pensó reservar para los días grandes de la Semana Santa, es decir, estaba destinada a cumplir una función muy específica en el apabullante montaje que se organizaba en torno al Monumento de Jueves Santo, lo que explica las grandiosas medidas de la pieza que se ceñían a 16 varas de largo por siete de ancho, sumando en su conjunto un total de 112 varas cúbicas¹⁹. Esa gigantesca dimensión está más que justificada si se tiene en cuenta que la alfombra se disponía delante del rico altar eucarístico que se emplazaba en el extremo del crucero de las Cadenas, viniendo dicho textil a cubrir, por tanto, todo el espacio sobrante entre el mencionado Monumento y la Vía Sacra, o sea se revestía la totalidad del pavimento del brazo del Evangelio y una buena parte de la zona llamada vulgarmente como "el plano de la catedral". Indudablemente la visión de esa efímera escenografía del Jueves Santo debió ganar mucho

17 A.C.M. Leg. 94- A.

18 Para el establecimiento, evolución y producción de dicha fábrica ver fundamentalmente, J. L. BARRIO MOYA, "Alfombras de Cuenca de los siglos XVII y XVIII" *Revista Cuenca*, Excma. Diputación Provincial, Cuenca, N° 14-15, 1978-1979. También es muy interesante para esta cuestión el trabajo de C. PARTEARROYO LACABA, "Telas. Alfombras. Tapices" en *Historia de las artes...*, págs. 377-379.

19 A.C.M. Leg. 94 B.



Lám. 1.- Catedral de Murcia. Alfombra de la Real Fábrica de Cuenca.

con la incorporación de esta alfombra²⁰, que precisamente por tener un uso restringido ha logrado llegar hasta el presente si bien bajo unas condiciones que no son desde luego las idóneas y que llevan a reclamar, o mejor dicho a exigir, una intervención de urgencia con el fin de paliar el grave proceso de deterioro progresivo al que este hermoso textil parece estar abocado desde que dejó de cumplir su primitiva y exclusiva función.

De hecho, la alfombra de la Catedral de Murcia resume, tanto en diseño como en ejecución, las tan alabadas características que desde siempre singularizaron los trabajos del ese establecimiento conque patrocinado por el Arcediano don Antonio Palafox y que consiguió ostentar, con todo derecho, el ambicionado título de Real Fábrica. Como tantos otros ejemplares que de allí salieron, el textil incorpora en un extremo la inscripción alusiva al lugar de fabricación, acompañada de la fecha y el número del modelo, concretándose tales datos en la siguiente leyenda epigráfica: F. R. DE CUENCA AÑO D. 1783 N° 53 (lám. 1). Por lo que respecta a su técnica ésta responde a la más común o sencilla, es decir al nudo español, predominando en cuanto a los colores la sutil y deliciosa gama cromática propia del mundo del último Rococó, destacando así la presencia mayoritaria de tonos como el amarillo claro, suaves y contrastados verdes, pálidos rosas, intensos azules y desvanecidos carmesíes, todos dispuestos según una elegante y ordenada armonía y con una gran fuerza de matiz para indicar luces y sombras. En realidad lo que parece intentar reproducirse a través de ese espectacular triunfo del color y de los acertados contrastes lumíni-

20 Mejoras que aumentarían a partir de 1787 con el nuevo Monumento diseñado y ejecutado por el pintor de perspectivas de origen milanés don Pablo Sistori. Para tal obra ver, M.L. MOYA GARCÍA, *Pablo Sistori. un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1983, págs. 123-127.



Lám. 2.- Catedral de Murcia. Alfombra. Detalle del campo central.



Lám. 3.- Catedral de Murcia. Alfombra. Detalle de borde y esquina.

cos son las calidades de los tejidos brochados o espolinados, tan propios de esa etapa final del Setecientos. Ese interés por imitar la delicadas sedas brochadas y su concepción fluida y deslizante se advierte igualmente en el diseño que patentiza la alfombra, el cual no tiene nada que envidiar a las bellísimas composiciones de sembrados y esparcidos florales que por esas mismas fechas salían de los telares franceses de Lyon y Tours y que eran debidas a diseñadores de renombre como J. Gallien, Pilliment o Philippe de la Salle, que son en resumen los más genuinos representantes de la ornamentación textil dieciochesca²¹. En efecto, la pieza de la catedral murciana constituye un logrado y sugerente ejemplo las formas estéticas y las modas que se patentizaron y desarrollaron a lo largo del llamado por muchos estilo Luis XV, pues su diseño delata y resume todos los hitos y expresiones decorativas que se descubren en las más genuinas muestras tejidas de ese período en el que reinó, por encima de todo, lo francés. Así, es de destacar la plasmación en el campo central, y sobre un fondo rosa-salmón, de todo un brillante e ilimitado despliegue de gracio-

21 Un buen compendio sobre los trabajos y diseños de estos pintores-decoradores franceses del siglo XVIII es el realizado por P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silks*, London, Faber and Faber, 1965.

sos y asimétricos ramilletes, tratados al natural y rítmicamente organizados en amplia secuencia, que aparecen protagonizados por una gran rosa inserta en un “bouquet” de lirios azules (lám. 2). Todo ese atractivo y evocador esquema compositivo, materializado como si se tratase de un desarrollo en fuga, se enriquece en sus esquinas externas al incorporar unos sugerentes y refinados vasos avenerados, rebosantes de frutos y diminutas hojas, dispuesto todo de forma juguetona y desordenada y bajo una acertada minuciosidad descriptiva, identificándose entre los primeros la presencia de jugosas sandías partidas, nísperos, higos, fresas y limones, los cuales confieren al diseño una ráfaga de frescura y espontaneidad muy en consonancia con ese tono de ligereza y alegría (lám. 3), y en definitiva de apología del optimismo, al que se vincula siempre el llamado estilo rococó²².

Un detalle que delata la proximidad del cambio estilístico y ornamental que se avecinaba por esas fechas del último cuarto del siglo XVIII, es decir la reacción de la sencillez clasicista que representa el estilo Luis XVI, es la guirnalda que enmarca por el interior a la cenefa de cierre y que responde a ese nuevo gusto por la líneas rectas y severas, ateniéndose su diseño a una concatenación de agrupamientos de hojas de laurel, matizadas en diversos tonos de verde, y enlazadas por unas ya casi imperceptibles formas onduladas. No hay que olvidar que ese tipo de guirnalda de gruesas y compactas formas estará llamada desde entonces y hasta bien entrada la centuria siguiente a tener un gran porvenir, erigiéndose en uno de los elementos ornamentales más comunes del Neoclásico español, sobre todo para orlas y molduras de cualquier tipo, entre otras las de los blasones y heráldicas tal como evidencia en el caso de Murcia el imponente escudo de armas que hasta su derribo presidió la noble y austera fachada del palacio de los Ordoño, unas de las arquitecturas domésticas más significativas y destacadas de la Murcia de finales del siglo XVIII²³. La cenefa externa si se mantiene todavía en los conceptos de distribución floral que se advierte en el ya comentado campo central, reforzando así la adscripción de la pieza a ese último rococó. En ella se disponen nuevamente motivos de flores y frutos que ahora se muestran sobre un fondo luminoso de amarillo, incorporándose a la ornamentación además de los elementos ya citados unas esplendorosas hortensias y unos generosos racimos de uva, presencias éstas que contribuyen a amenizar la composición y a realzar su atractivo al conjugarse toda una excelente variedad de luces y lo que es más importante, y por supuesto más meritorio, de brillos.

A juego con esta alfombra la Fábrica Mayor de la Catedral de Murcia adquirió tam-

22 El diseño de esos cestos de frutos muy bien pudo estar inspirado en los diversos grabados que sobre tales naturalezas muertas realizaron los pintores flamencos del Seiscientos, tan aficionados a este tipo de figuraciones, en concreto éste que se materializa en la alfombra de la Catedral de Murcia recuerda mucho a grabados tan divulgados como el titulado “Vroech rijp, vroech rot” del pintor holandés Roemer Visscher, obra fechada en Amsterdam en 1614. (NORBERT SCHNEIDER, *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La natrraleza muerta en la edad moderna temprana*, Colonia, Benedikt Taschen, 1992, pág.121).

23 Dicho escudo, cuyo diseño debió ser responsabilidad al igual que el resto de la desaparecida edificación del todavía escasamente valorado maestro de obras Antonio Gilabert, se conserva en la actualidad en el jardín de entrada al Museo Arqueológico de Murcia. (M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Los blasones de la colección de Arqueología del Museo de Murcia”, *Verdolay*, N° 4, págs. 193-201).

bién otra más pequeña para uso de la Capilla Mayor en las grandes solemnidades. Sus medidas respondían a 7 varas y media de largo por 6 de ancho y su precio se evaluó exactamente en 3.656 reales. Sin embargo, ese otro textil no ha podido llegar hasta el presente ya que desapareció en el lamentable incendio que asoló el templo catedralicio la noche del 2 febrero de 1854, festividad de Nuestra Señora de la Candelaria, fiesta de lucimiento y categoría, lo que explica que el presbiterio murciano se encontrará en esa fecha adornado con sus mejoras galas y que éstas, por tanto, sucumbieran bajo el fuego, destruyéndose así para siempre todo el repertorio suntuario que a lo largo del siglo XVIII se fue atesorando en las dependencias catedralicias para tan relevante espacio durante los llamados días "de primera".

* * *

Si esos textiles para los pavimentos y los suelos constituyeron durante siglos uno de los indicadores fundamentales del grado de ostentación y lujo que se reflejaba en la decoración interior de ambientes muy concretos, vinculados siempre con el reflejo de lo cortesano o lo deslumbrante, algo parecido o todavía en mayor escala se puede señalar por lo que respecta a los tejidos que, como colgaduras y tapices, venían a cumplir una función semejante pero en las paredes y revestimientos murales. No hace falta insistir mucho que desde lo más remoto de los tiempos y en las más distintas culturas la seda, labrada y tejida en sus más diversas formas, y la lana se erigieron, por lo común, en los materiales más idóneos para evocar y materializar en los interiores el fasto decorativo, dando la idea de riqueza y suntuosidad a lo arquitectónico mediante la distribución y mutabilidad de los tejidos colgados, a través de la variedad del color o la ornamentación de los mismos e incluso con el juego de sus plegados o la ubicación y caída de éstos conforme a las distintas modas que se sucedieron²⁴. La importancia de esos revestimientos verticales no fue a lo largo del Barroco mayor que la alcanzada en cualquier otra época anterior aunque sí ofrece, quizás, los aspectos más aparatosos y también los más llamativos, dada la significación que tales instrumentos decorativos tuvieron en la consecución de unos ambientes artificiosos y cambiantes, tan gratos durante esos siglos, a la vez que con ellos se podían obtener fácilmente los magníficos contrastes cromáticos y de brillos que de forma tan anhelada buscaba la estética barroca. Buen testimonio del desarrollo y la proliferación que de tales piezas tejidas se constata a lo largo del siglo XVII en España son las distintas y numerosas leyes suntuarias promulgadas por la Corona desde los primeros años de la citada centuria para combatir y desterrar tales excesos en los lujos decorativos de los que fueron partícipes no sólo los miembros de la alta aristocracia sino también los pertenecientes a la clase hidalga, que se vieron así abocados a una competencia suntuaria sin preceden-

24 Una conipecta panorámica sobre esta cuestión es la de E. CAMESASCA, "Idea de la Vivienda" en *Historia Ilustrada de la Casa*, Noguer, Barcelona, 1971, págs. 347-359.

tes²⁵. De hecho, una de las más duras leyes sancionadoras contra tales gastos, dictada durante el reinado de Felipe IV, prohibía tajantemente el adorno bordado en las colgaduras así como la confección de éstas con tejidos de brocado y telas de plata y oro al tiempo que moderaba el uso de las mismas al no permitir la realización de cortinajes de verano salvo el caso de que fueran fabricados con tejidos "del reyno"²⁶.

Y es que ciertamente los dispendios en estos lujosos aparatos externos, que a fin de cuentas venían a confirmar la pertenencia a una determinado grupo social relevante al menos aparentemente -que era en definitiva lo que importaba-, debieron ir acrecentándose a lo largo de todo el siglo XVII, tal como se demuestra en el caso murciano donde la oligarquía local mostró un inusitado interés, desde los primeros años de dicha centuria, por poseer esos costosos adornos, documentándose a lo largo del primer tercio del Seiscientos un elevado número de cartas de obligación para la ejecución de tapices y colgaduras, suscritos entre los más ilustres miembros de la nobleza local y el maestro tapicero Atilano de Ocaña. Este personaje, artífice de presumible prestigio y calidad a tenor de la gran cantidad de encargos que recibió desde su llegada a Murcia en 1609 hasta su muerte en esa misma población el 6 de febrero de 1638²⁷, llegó a asumir como ya apuntó Agüera Ros la condición de tapicero oficial de la ciudad²⁸. De hecho su propia venida a Murcia desde Zamora, su tierra natal, fue promovida y auspiciada por el Concejo murciano, el cual financió íntegramente los gastos del viaje y traslado, que alcanzaron la cifra de 1.000 reales, así como también los costes del alquiler de la vivienda que se le proporcionó para resi-

25 En este sentido hay que destacar lo que se afirmaba en la pragmática de 27 de enero de 1618: "Tampoco se contentan ya los hidalgos particulares con las colgaduras, que pocos años antes adornaban las casas de los Príncipes. Los tafetanes, y guarniciones de España, tan celebrados en otras provincias, ya no son de provecho en ésta. Las sargas con que solía contentar la templanza española, se han convertido en perjudiciales telas ricas de Milan, y Florencia, y costosísimas tapicerías de Bruselas..." (J. SEMPERE GUARINOS, *Historia del brxo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real, 1788, págs. 109-110). La emulación del estilo de vida noble y el afán por aparentar cultivando los signos externos que demostraron grupos sociales, tales como los financieros, los comerciantes o los miembros de la burocracia, con el fin de promocionarse socialmente y alcanzar ascendiente y reputación puede quedar resumido en las diferentes críticas que los arbitristas castellanos de la época realizaban ante lo que eran considerados auténticos desmanes de ostentación y por supuesto evidentes peligros para el progreso económico de la nación: "Ruedan por Madrid más coches de quatro mulas, que los que havia en toda España de dos cavallos aora 60 años, van en ellos con acopañamiento de Criados y Lacayos los que su puesto, y por lo que son pudieran contentarse con una mula... que... fuera mas de los que tubieran sus Padres. Las Sillas y Silleteros de que se contentaban en otro tiempo las señoras de mas porte son oy Comunes, y quizá mas adornadas en casa de muchos togados, y Plumistas con el acompañamiento de Paxes, y escuderos a cavallo para ir sirviendo a las que no parecieran mal por la calle a pie con una criada. Levantan soberbios edificios los que no tienen solar conocido, y se están cayendo las casas de los que los tienen mil años há. Comen en plata los que ayer no tenían más hacienda, así de dónde les viniese que un caxon de Secretaria con quince, o Veynte escudos de sueldo...El gasto superfluo de chocolate, y bebidas, de sorbetes de Levante y Garapiñas...consume con lo que se pudieran sustentar las guarniciones de Flandes que andan pidiendo limosna" (Biblioteca Nacional, Manuscrito 8.160, "Achaques Monarquía", f. 66).

26 J. SEMPERE GUARINOS, *Historia del luxo...*pág. 118.

27 A. P. S. P. M. (Archivo Parroquial de San Pedro de Murcia), Libro IV de Testamentos, s.f. El mote de defunción indica: "no hizo testamento por estar pobre".

28 J.C. AGÜERA ROS, *Pintura y Sociedad...*pág. 256. Quede constancia de nuestro agradecimiento a dicho autor por habernos cedido generosamente algunos de los datos que sobre Atilano de Ocaña aquí damos a conocer.

dencia en la popular colación de San Antolín²⁹.

Que duda cabe que ese interés por contar en Murcia con un profesional de una actividad tan especializada como la confección de tapices y colgaduras descubre una vez más unas ansias y unos afanes, ya de sobra conocidos y con remotos antecedentes³⁰, por parte de la pequeña nobleza y autoridades locales por atraer, alentar y facilitar el asentamiento en la ciudad de aquellos artífices y artesanos cuyos trabajos contribuían a beneficiar la economía y el prestigio de la capital del reino de Murcia y más en unas fechas como son los primeros años del Seiscientos, cuando dicha población vive un momento de extraordinario auge constructivo y artístico que realmente viene a revelar una tímida aristocratización de la vida urbana murciana y que por desgracia no llegará a dar todos sus pretendidos logros al fracasar con las etapas de crisis que con posterioridad sobrevinieron³¹.

29 A.M.M. Leg. 2.402. La llegada a Murcia de Atilano de Ocaña se verificó el 14 de agosto de 1609, costeando los municipios murcianos desde ese momento los 200 maravedies del arrendamiento de la vivienda que vino a cubrir hasta el día de San Juan de 1610. El citado maestro no debía contar con muchos años, aunque llegó ya desposado con una paisana suya, Isabel de Sierra. De hecho, cabe pensar, que los hijos del joven matrimonio, fueron todos nacidos en Murcia tal como se documenta en los libros de Bautismos de la parroquia de San Antolín: el 16-11-1613-bautizo de Antonia; el 29-XII de 1614-bautizo de Atilano; el 21-XI-1617-bautizo de Atilana; el 28-VIII-1629-bautizo de Magdalena (A. P. S. A. M. Libro de Bautismo de 1610-1624, ff. 79v, 115v y 178v y Libro de Bautismo de 1625-1636, f. 169). A lo largo de toda su vida Atilano de Ocaña gozó de una protección constante por parte de los municipios murcianos. Se sabe que durante muchos años disfrutó de la condición de excusado (J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y sociedad...*, pág. 256, nota (80) y que el Ayuntamiento murciano corría en 1635 con los gastos que deparó el arreglo de la cubierta de la casa en la que habitaba el artífice (A. M. M. Actas Capitulares 1635-1636, f. 118v).

30 La cuestión sobre todo el complejo proceso histórico de iniciativas y medidas que desde la Edad Media desarrolló el Concejo murciano para favorecer la presencia en Murcia de los profesionales de actividades artísticas ha sido ampliada y pormenorizadamente tratada por C. BELDA NAVARRO, *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1993, págs. 34-42. También es importante destacar, por lo que respecta al mundo de los pintores, el trabajo de J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y Sociedad...*, págs. 241-273.

31 Ciertamente, y a pesar de la poca atención que se le ha prestado, el primer tercio del Seiscientos representa para el Reino de Murcia, y en concreto para la capital del mismo, un periodo de intensa actividad artística que se reflejará en ambiciosos programas arquitectónicos y decorativos que reclamaron, obviamente, la presencia y el trabajo de multitud de artistas especializados en las más diversas tareas. Pero no sólo aquellos campos, los que más han interesado siempre al historiador del Arte, tales como la arquitectura, la pintura, la escultura o la retablistica tuvieron durante esa etapa en Murcia un inusitado esplendor, y que en realidad no eran más que la continuación de los trabajos iniciados en la centuria anterior, sino que también ese momento concreto del siglo XVII debe ser estimado como una de las fases más brillantes de las artes suntuarias y decorativas murcianas, únicamente superada por los logros que se materializarán en la segunda mitad del Setecientos, ya en pleno rococó. En efecto, parecen pasar desapercibidas todas las grandes empresas, que en ese terreno de lo suntuario, se acometieron en la Murcia de tiempos de Felipe III y en la de los primeros años de su sucesor Felipe IV y que revelan más que una situación de inmejorable bonanza económica una necesidad, además de un gran interés, por la renovación y adecuación de los ajuares y repertorios de enseres, ya religiosos ya civiles, a las nuevas modas y a los gustos que por entonces triunfaban. Desde luego las fuentes documentales no hacen sino confirmar lo anteriormente dicho pues son muchas las noticias que se tienen de los numerosos encargos que a lo largo de esos años citados se producen de piezas y obras de marcado y estricto carácter suntuario, destacando ante todo la adquisición de objetos de plata y los textiles. La Iglesia de Cartagena, con la Catedral a la cabeza, copará desde luego los trabajos más espectaculares pues no hay que olvidar que es entonces cuando se atiende, sin cortapisa alguna, a la reestructuración de la casi totalidad de la colección de efectos de uso litúrgico existentes en la sacristía catedralicia con la llegada de ternos ricamente bordados, la compra de nuevas colgaduras y cortinajes o la consecución de lujosas piezas de orfebrería, entre otras el ostensorio para el nuevo Sagrario de la Capilla Mayor, obra patrocinada por el obispo don Antonio Trejo, o los portapaces que en 1630 realizará el platero Miguel Enciso, sin olvidar la extensa serie de cálices, copones, candeleros, etc., que durante esos años se van a ir comprando. Pero no sólo la Catedral sino también muchas parroquias

De hecho la larga y definitiva estancia de Atilano de Ocaña en Murcia debe justificarse, ante todo, por los continuos encargos particulares que debió recibir por parte de los componentes de la nobleza local, muchos de cuyos miembros y al calor de ese ambiente de renovación que se respiraba en la ciudad comienzan a participar en esa "batalla de la apariencias", en la medida que le permiten sus recursos, asumiendo, como no podía ser menos, una serie de gastos que irán destinados fundamentalmente a la reforma de sus casonas y a la decoración y amueblamiento de las mismas³². Obviamente, esos interiores domésticos fueron los espacios donde lucieron, con todo el orgullo de sus propietarios, las presumiblemente buenas labores del maestro tapicero Atilano de Ocaña, cuyos trabajos reflejarían, casi con toda seguridad las características de los renombrados talleres castellanos, tales como los de Salamanca o Burgos, obradores éstos que durante largo tiempo atendieron las demandas de la propia casa real española³³.

y conventos, tanto de la ciudad como del resto de la diócesis, se embarcarán en la consecución de costosas alhajas, cuyas labores serán atendidas por los numerosos plateros que por aquel entonces radicaban en Murcia y cuya cifra supera con mucho el número de 20, lo cual es muy significativo a la hora de establecer el peso específico que esta actividad artística tuvo en Murcia en el transcurso de esos primeros años del siglo XVII, destacando nombres como el de Alonso Cordero, Juan Bautista Herrera, Bartolomé Mingranel, Sebastián y Francisco Portillo, Francisco Ortiz, Bartolomé Montilla, Fernando de Roa y el ya citado Enciso, quienes suscribirán los encargos más relevantes procedentes del estamento religioso así como del civil. Algo similar puede aducirse para el otro gran campo de lo suntuario, es decir el bordado, cuyos artífices tienen ahora un gran protagonismo dada la elevada demanda de este tipo de obras, convirtiéndose Murcia durante ese tiempo en un territorio atractivo para los bordadores de otras regiones vecinas que incluso llegarán a asentarse, aunque no de forma permanente y definitiva, en la ciudad aprovechando la buena coyuntura que para su oficio ofrecía la clientela murciana. Toda esta actividad suntuaria del siglo XVII queda en buena parte recogida en nuestro estudio *El ornamento litúrgico en Murcia. Siglos XVI-XIX*. El arte del bordado y el textil, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 1996.

32 Noticias al respecto de las transformaciones sucedidas durante esos años en la arquitectura señorial murciana da J. C. LOPEZ JIMENEZ, "Descubrimiento de un Sarcófago Episcopal Gótico en la Catedral de Murcia. Sus emblemas heráldicos. Edificios de la nobleza construidos en Murcia del siglo XVI al XVII", *Hidalguía*, Nº 60, 1963, págs. 623-634. Aparte de las allí reseñadas cabe destacar otras muchas no conocidas hasta la fecha y que ejemplifican, por lo ambicioso y caprichoso de los trabajos, ese interés de las clases altas y de aquellas otras en ascenso por autoafirmar su pertenencia al orden estamental privilegiado mediante la materialización visual y efectiva de los signos externos que en virtud les correspondían. Estas intervenciones, de la más variada índole, abarcaron desde la edificación de una nueva residencia a la simple reestructuración del viejo edificio anterior con la modificación de portadas y fachadas a las que se les añadieron elementos heráldicos y blasones o simplemente estructurales y decorativos, tales como balconadas o piezas de rejería. Entre las intervenciones más loables de decoración de interiores merece ser señalada la acometida en 1623 por don Juan del Junco, escribano del Santo Oficio, en su residencia particular con el fin de dotar a ésta (corredores y salas) de una elaborada y costosa cubierta de madera labrada "de cintas y saetino", cuyos trabajos fueron encargados al ensamblador Francisco García (A. H. M. Prot. 1.453, ff. 1.192-1.193). No obstante, las reformas de mayores proporciones, en este sentido, fueron las que afectaron a las antiguas casas episcopales durante los primeros años del gobierno de don Antonio Trejo (1618-1635), motivadas por un deseo de renovar e introducir en la vieja residencia de los prelados cartaginenses los nuevos gustos y los cambios experimentados en la arquitectura doméstica del momento. De hecho, los trabajos incluyeron la total reestructuración de las dependencias interiores, dotación de baños, edificación de una fuente ornamental en el patio, sustitución de todas las armaduras y elementos de madera, renovación de herrajes y cierras metálicos y por último la decoración mobiliaria del palacio, que fue surtido con lujosas colgaduras y tapices (A. H. M. Prot. 1.231, f. 269 y ss.).

33 C. PARTEARROYO LACABA, "Telas, afombras, tapices" en *Historia de las artes aplicadas...*, pág.383. La fama y el prestigio de los tapices salmatinos, de sobra conocida, se documenta también en la ciudad de Murcia, donde muchas casas nobles se preciaban con contar con este tipo de piezas. Así, en las particiones e inventarios de bienes de

Entre las primeras realizaciones del artífice que se documentan tras su llegada a Murcia se debe reseñar el conjunto de seis reposteros y una antepuerta que el 18 de junio de 1611 ajustaba para la residencia de don Antonio de Molina y Carrillo, uno de los personajes más ilustres de la nobleza local de entonces. Las condiciones del contrato revelan un encargo de ciertas pretensiones, no sólo por el número de piezas concertadas sino también por las dimensiones de las mismas, ya que éstas debían de atenerse a las medidas de doce palmos de largo por catorce de ancho, en el caso de los reposteros, mientras que la antepuerta tendría solamente diez palmos de anchura. Tanto en un caso como en otro el material a utilizar en la confección era "lana buena castellana y de muy buenas colores", obligándose el maestro a materializar sobre su superficie una ornamentación a base de orlas de trofeos de guerra dispuestas en torno a los elementos heráldicos y blasones que dispusiera el cliente y que lógicamente constituían la decoración principal de los tejidos tal como correspondía a unos ornamentos cuyo fin último no era sólo introducir una nota de color y refinamiento en las dependencias que engalanaban sino también encomiar el prestigio, el honor y la nobleza del linaje de la casa³⁴.

El gusto y la moda por este tipo de decoraciones parlantes tejidas debió propagarse rápidamente entre la buena sociedad murciana de la época, pues las solicitudes de obras de estas características no hicieron sino aumentar para contento, es de suponer, del único capaz de materializarlas en Murcia, es decir Atilano de Ocaña, el cual ante tan intensa actividad de trabajo llegó incluso a reclamar la presencia desde Salamanca de su cuñado, el también maestro tapicero Alejo Velasco³⁵, para juntos formar un potente obrador y afron-

algunas familias murcianas que se realizaron a lo largo del siglo XVII, y cuya tasación, en este apartado en concreto, efectuó siempre hasta su muerte el propio Atilano de Ocaña, es posible comprobar el alto aprecio que estas obras textiles merecían como signos de auténtico lujo y de alto nivel de vida. Por ejemplo, al morir don Jerónimo López de Ayala en 1614 el maestro zamorano evaluó su colección de tapices y reposteros en la cantidad de 1.292 reales, constando ésta de "Tres paños de raz de figuras, que tienen çinquenta arias (sic) el uno diez y siete y el otro diez y ocho y el otro quince, a diez reales el otro, que montan quinientos reales. Yten otro paño grande biejo de raz de figuras y montería en seis ducados, sesenta y seis reales. Yten quatro reposteros de Salamanca con las armas de los Ayala y de doña Catalina Ruiz de Alarcón, a catorce ducados, que montan çinquenta y seis ducados. Yten dos reposteros biejos bordados y enbutidos de pana con sus escudos de armas en diez ducados los dos, ciento diez reales. Yten dos reposteros biejos con las armas de doña Catalina Ruiz de Alarcón en cinco ducados los dos, cincuenta y cinco reales" (A. H. P. M. Prot. 1.825, ff. 28-29). También, en el inventario de los bienes de don Juan Vélez de Valdivieso, efectuado con motivo de su nombramiento como obispo de Lugo en 1636, figuraban "Seis reposteros fechos en Salamanca, que se compararon del chantre don Phelipe de Valdivieso, con sus armas, que los aprecia cada uno de ellos quatro a diez y siete ducados, y los dos por ser menores, a doze ducados cada uno, que montan mill y doze reales" (A. H. P. M. Prot. 1.242, f. 502-502v). Esa alta consideración de los tapices salmantinos y la experiencia de los maestros de aquella tierra justifica, sobradamente, que el Concejo murciano acudiera allí a la hora de buscar un artífice de esta especialidad que atendiera los encargos locales.

34 El coste de todo el conjunto quedó fijado en la alta suma de 135 ducados, estipulándose el plazo de entrega y recepción para el día de todos los Santos de ese año de 1611. (A. H. M. Prot. 2.078, ff. 288v-289).

35 Este artífice estaba casado con Catalina de Sierra hermana de la mujer de Atilano de Ocaña. La noticia sobre la llegada de Alejo Velasco a Murcia se documenta en el contrato que el 17 de mayo de 1611 suscribía el maestro zamorano con el arriero Diego Pérez. Este último se obligaba a traer a caballo desde la ciudad de Salamanca a los mencionados Alejo y Catalina así como todo su equipaje por la cantidad de cinco ducados por viajero y nueve reales por cada arroba de ropa. (A. H. M. Prot. 1.733, f. 686).

tar con más seguridad las constantes peticiones que llegaban³⁶. Así, entre los que reclamaron los servicios del taller se sabe de don Alonso de Guzmán (cinco reposteros) o del regidor don Francisco Guil, quien en 1613 contrataba la hechura de siete reposteros "quatro de quince palmos y los otros tres de a doce palmos e medio de cayda", que habían de adornar sus frentes con las "armas de los Guiles en medio y en las quatro esquinas Riquelme e Tomas"³⁷. Sin embargo, el encargo de más amplias miras, de todos de los que se conocen, fue el requerido por don Prospero Usodemar y formalizado en escritura pública el 5 de enero de 1616. El instrumento notarial recoge el compromiso de realizar doce reposteros y dos antepuertas de generosas dimensiones (14X14 palmos para los reposteros y 14X8 palmos para las antepuertas), reiterándose en la ornamentación de las piezas el, al parecer inexcusable, elemento heráldico en este caso con la representación de las armas de los Usodemar y los Davia³⁸.

Igualmente, parece necesario precisar que no siempre la responsabilidad de Ocaña se limitó a abarcar la confección de grandes conjuntos o series de tapices y reposteros, pues también atendió encargos de menor trascendencia, tales como reparaciones y remiendos de piezas antiguas o viejas, actividad ésta que hubo de proporcionarle, que duda cabe, sus buenos ingresos en razón de su condición de propietario del único taller existente en Murcia especializado para tales menesteres y sobre todo teniendo en cuenta el cuidado y a las atenciones que los propietarios de esas galas procuraban tener para la mejor conservación de las mismas. Por ello su trabajo fue solicitado, en alguna ocasión, por el Cabildo catedralicio, institución que abonaba al maestro en 1616 la cantidad de 1.530 reales en concepto del aderezo de la tapicería de dicha Santa Iglesia Catedral³⁹. Algo parecido, acordaba el 14 de noviembre de 1617 el artífice con doña Aldonza de Avalos y Agüera, mujer de don Rodrigo de Puxinarín, puesto que se comprometía a darle reparados y aderezados en un plazo de 24 días, cuatro paños de tapicería "de figuras grandes", evaluándose tales arreglos en la suma de 200 reales más tres fanegas de trigo en grano⁴⁰.

La confección de tapices y reposteros continuó siendo en Murcia a lo largo de todo el siglo XVII, incluso una vez fallecido Ocaña, una actividad artística de cierta importancia y con numerosa clientela, tal como da a entender la radicación en la ciudad en torno a 1646 del también maestro tapicero Melchor Rapolo, personaje de posible ascendencia italiana y seguramente el sucesor de Atilano en el ambiente artístico local, quien además disfrutó de similares privilegios y exenciones, lo que explica el alto valor que se concedía a esta espe-

36 Otro indicador de la expansión y auge del taller regentado por Atilano de Ocaña en Murcia lo da el ingreso de aprendices en el mismo, tal como confirma el convenio ajustado el 29 de junio de 1615 entre el maestro tapicero y el vecino de Villarobledo, Luis Hernández, por el cual se aceptaba a Diego Hernández, de nueve años de edad, como pupilo por tiempo de diez años. (A. H. M. Prot. 873, ff. 229-229v).

37 A. H. P. M. Prot. 1.208, f. 780.

38 La obra quedó ajustada en la suma de 413 ducados, comprometiéndose el maestro a darlos finalizados el día de todos los Santos de ese mismo año (A. H. P.M. Prot. 687, ff. 687-687v).

39 A. C. M. Libro de Cuentas de Fábrica de 1601-1630, f. 176v.

40 A. H. P.M. Prot. 688. ff. 536-537.

cialidad del arte textil⁴¹. Sin embargo, conforme avanzaba y se iban imponiendo los gustos del Barroco, los interiores de las moradas comenzaron a denotar la presencia de otros aditamentos textiles, de acentuado refinamiento y espectacularidad, que procuraban un aspecto más rico y decorativista que los sobrios y rígidos reposteros de lana. En efecto, el triunfo de las grandes colgaduras y cortinajes confeccionados en ricos tejidos de seda, ya adamascadas ya brocadas o bordadas, se advierte ya en los últimos años del Seiscientos, debiéndose vincular posiblemente el gusto por tales accesorios a la influencia de las modas procedentes de Francia así como a los aparatosos y teatrales montajes efímeros de carácter conmemorativo o lúdico tan ligados y tan propios al sentir de la fiesta barroca y en los que tales galas constituían una parte consubstancial de las estructuras. El pleno Barroco trae consigo, como es bien sabido, un nuevo concepto del interior doméstico, más rico, más dinámico, más mutable, más variopinto, valorándose, sobre todo, el concepto de lo suntuoso y los efectos de brillo y color, algo fácil de conseguir mediante la proliferación de metros y metros de ricas telas, dispuestos según las más caprichosas formas de pliegues y caídas. Estos complicados revestimientos de tejidos pasarán a ser los grandes protagonistas de la decoración de alcobas y salones y en su confección se emplearán las materias textiles más exquisitas, llegando en ocasiones a desterrar o al menos a relegar a un lugar más secundario a los reposteros de nobleza o a los tapices denominados "de montería", los más usuales hasta entonces. De hecho, la consulta de las relaciones de bienes existentes en las casonas de la élite murciana de la primera mitad del Setecientos pone de manifiesto el trascendental papel que tales colgaduras jugaron en la recreación de una decoración interior en correspondencia "a la moda" de ese tiempo. En los casos más elegantes como sucedía en la mansión del matrimonio formado por don Matías Fontes de Albornoz y Carrillo y doña Josefa Mariana Pérez Merlos, marqueses de Torre Pacheco, la colgadura de gala que adornaba el salón estaba integrada por trece paños de brocateles azules de Italia que colgaban de sus correspondientes cenefas de talla dorada⁴², si bien lo más normal para esas salas de estrado o de recibir fue la presencia de colgaduras elaboradas en damasco carmesí que se completaban con el adorno del habitual galón de oro fino y cordonería y pasamanos de oro o seda⁴³. Por lo que respecta a la distribución exacta de tales cortinajes en el interior de esos nobles marcos nada se puede afirmar con total precisión, ya que nada sobre este asunto

41 Sobre Melchor Rapolo ver, J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y Sociedad...*, pág. 256.

42 A. H. P. M. Prot. 3.879, f. 44 (Inventario de bienes a 29 de agosto de 1716). La proliferación de ese aparato textil de cortinajes, colgaduras y doseles llevó aparejado un especial cuidado por el diseño y la elaboración de soportes para los mismos, fundamentalmente cenefas o fajas de madera tallada, dorada o pintada de vivos colores. Incluso se documentan la existencia de algunas creaciones tan caprichosas como la que figuraba en la alcoba de don Juan Lorenzo Díaz, integrada por un cielo de madera sobrepuesto a los muros de la dependencia y decorado con 363 mascarones de bulto, elaborados en cartón y pintados de diferentes colores, que servían de remate a un cortinaje de damasco carmesí bordado en plata (A. H. P. M. Prot. 3.896, f. 206, Inventario de bienes a 5 de marzo de 1705).

43 A ese tipo se atenían las existentes en la casa de don Antonio Grafiñón Arias y Monreal, juez conservador de las Reales Fábricas de pólvora y salitre (A. H. P. M. Prot. 3.422, f. 154 y ss. Relación de bienes a 22 de julio de 1712), en la de los marqueses de Beniel (A. H. P. M. Prot. 2.752, s. f. Relación de bienes a 13 de abril de 1714) o en la de don Jose Antonio Prieto Carrasco, regidor de la ciudad de Murcia (A. H. P. M. Prot. 3.896, f. 164 y ss. Inventario de bienes a 12 de junio de 1724).

aclaran las detalladas descripciones recogidas en los inventarios, aunque cabe pensar un arreglo en ondulados y ampulosos pliegues y caídas recorriendo y recubriendo a su vez los muros de las estancias que adornaban. La única excepción en este sentido la da la relación de bienes muebles que se redactó en 1789 con motivo de la muerte de doña Luisa Riquelme y Robles, mujer de don Antonio Fontes Ortega, pues al reseñarse, de forma exhaustiva, los objetos existentes en el lujoso salón de su vivienda se indica la existencia de una colgadura de damasco carmesí dispuesta "en pabellón", lo cual parece indicar o referir un moda concreta de ese momento, antecedente o preludio, tal vez, de esas rígidas y estudiadas composiciones de textiles que se impondrían con el Neoclasicismo y el llamado estilo Imperio, tal como se puede comprobar en los diseños conocidos como "a la federación" o "a la revolución". No obstante, lo más significativo de este pequeño pero esclarecedor dato es que informa de la fidelidad a los dictados de la moda que se manifestaba en el palacio de la familia Fontes, una mansión murciana puesta al día en cuanto a su decoración y preferencias estéticas pues en ella se hacían visible la nueva sensibilidad y los gustos suntuarios que reinaban en el entorno cortesano del último tercio del siglo XVIII. En efecto, la descripción de las restantes piezas que integraban la decoración de la sala recrea un ambiente selecto y refinado, que gusta del pequeño detalle elegante y exótico y en el que se atiende, ante todo, al elemento mobiliario como protagonista absoluto del ornato⁴⁴. Así, junto a la citada colgadura de damasco los frentes de los muros de la sala estaban decorados con la presencia de cuatro espejos "de vestir" con marcos de talla dorados de los que pendían cordones y borlas de seda carmesí y seis cornucopias grandes, que incorporaban su correspondiente engalanamiento de condecoración de seda. A esa abundancia del cristal se sumaba también la gran araña del centro del salón y otras piezas con función meramente ornamental como eran cuatro grandes jarrones "con tapaderas". Tanto éstos como los seis tibores chinos de porcelana se dispondrían sobre los diversos muebles sustentantes distribuidos por la habitación y que se concretaban en cuatro bufetes grandes de talla dorada, dos con tableros de madera pintada y dos con tablas de piedra blanca fina. Todo ello se completaba con una serie de piezas auxiliares más pequeñas como una mesa "chapada" que estaba destinada para juegos y los propios elementos de asiento, entre los que hay que destacar dos canapés y catorce sillas "de taurete" que aparecían tapizadas en damasco carmesí a juego con la colgadura. Entre todo este repertorio suntuario la única nota convencional era el lienzo "de Nuestra Señora con cordones y borlas de seda carmesí y oro", única pintura existente en la sala y que testimonia, ciertamente, los cambios experimentados en la deco-

44 En definitiva, se trata de un amueblamiento conforme a la vertiente conocida según definición de A. LÓPEZ CASTÁN como "coleccionismo aristocrático". Sobre este concepto ver el trabajo de dicho investigador "El marqués de Yranda y el coleccionismo de muebles y objetos suntuarios a la moda en tiempos de Carlos III" en *Pafrones, Promofores, Mecenas y Clientes*, Actas del C.E.H.A, Murcia, 1988 (Edic. 1992), págs. 507-517.

45 Con total acierto P. MINGUET describe esos salones de la sociedad del rococó como "pequeñas cortes" (*Estética del Rococó*, Madrid, Catedra, 1992, pág.170)

ración de estas salas de pretendido carácter áulico⁴⁵ –lugares para ejercitarse en la sociabilidad y la conservación– pues como se ha visto en ellas no primó la pintura o la escultura, ya la devocional o la profana⁴⁶, sino que lo que se favorecía era la presencia y preponderancia de los objetos de lujo, de aquellos instrumentos diferenciadores que conferían a las salas el aspecto mundanal y alegre requerido por ese nuevo concepto de sensibilidad artística que es en sí el mundo del rococó.

46 De ningún modo se pretende afirmar que tales parcelas artísticas hubieran perdido su protagonismo en las decoraciones domésticas, todo lo contrario, mantienen su hegemonía sobre todo la pintura de caballete si bien ahora parece que estas obras pasan a ocupar, a diferencia de lo que ocurría cien años antes, las dependencias menos públicas y más estrictamente familiares. De hecho el inventario que nos ocupa recoge una extenso número de pinturas repartidas entre las distintas habitaciones en que se estructuraba el palacio. Precisamente la distribución de estas estancias queda fielmente recogida en el documento donde se señalan las siguientes dependencias: alcoba principal, gabinete, antesala, sala del oratorio, antecocina, cocina, comedor antiguo, cuarto alto, cuarto de las criadas, cuarto de la rejas, antesala baja, sala baja, alcoba baja, gabinete bajo, cuarto de los criados, despacho, antesala del despacho, cuarto de la escalera, cuarto de don Jesualdo Riquelme, cuarto de los capellanes, el tinajero y la cocina baja. (A. H.P. M. Prot. 2.527, ff.)