# El *Belén de Salzillo*. Aproximación al vestuario femenino en la Matanza de los Inocentes

**María Trinidad LÓPEZ GARCÍA**
Murcia

El origen del belén, desde el punto de vista internacional, se remonta a San Francisco de Asís cuando en 1223, llevado por su profunda pasión por la vida de Jesucristo, tuvo la inspiración y el deseo de colocar un belén en la aldea de Grescio, un pueblo de La Toscaza, situada en la zona central de Italia. Su aspiración fue la de representar el 24 de diciembre, el Nacimiento de Jesús. Para realizarla, pide permiso al Papa Honorio III. A partir de este momento, su desarrollo y consolidación, fue cuestión de tiempo[1]. Aunque introducido de forma definitiva en España por el Rey Borbón Carlos III, la tradición belenística en Murcia se remonta aproximadamente al siglo XVI cuando en los conventos, de Clarisas, Agustinas y Capuchinas, se destina una habitación especial, donde se instala de forma permanente la "*representación*" del Belén. Posteriormente, estas salas ocultas al público fueron adquiriendo "tal importancia que, al decir de Borrelli, la comunidad agustina de Murcia, con su monumental belén, desempeñó un papel relevante en la difusión de esta tradición por el Mediterráneo español"[2].

No obstante, es en el periodo borbónico en el que se hace resaltar la importancia y brillantez del belén con una mayor relevancia. Posiblemente, la idea que subyace para su difusión, (amparadas por aquellas que sustentaban a la Ilustración del siglo XVIII) fue la de extraerlos de los espacios monacales y darlos a conocer en ámbitos más amplios de la sociedad. Así, difundido en un principio entre los ambientes nobiliarios, el belén fue adquiriendo su propia idiosincrasia al ir introduciéndosele distintas cualidades según el poder adquisitivo y nivel de los nuevos impulsores.

De esta manera, en Murcia, el aristócrata local D. Jesualdo Riquelme y Fontes, (siguiendo la tradición de su padre D. Joaquín Riquelme y Togores quien le encargó a Salzillo la factura de los pasos de **La Oración del Huerto y La Caída** y con ello lo introdujo como escultor en la cofradía de Nuestro

---

[1] DURANTE ASENSIO, I., "Historia e iconografía del Belén de Salzillo", en *El Belén de Salzillo. Catálogo realizado para la Exposición del Belén de Salzillo en el Instituto Cervantes de Bruselas*, Murcia 2001, p.18.

[2] BELDA NAVARRO, C., "El Belén de Salzillo. La Navidad en Murcia", en *El Belén de Salzillo. La Navidad en Murcia,* Murcia 1998, pp. 7 y ss.

Padre Jesús Nazareno)[3], le encomienda la realización de un belén para colocarlo en uno de los salones del palacio que poseía en Murcia, e instalarlo en el periodo de la Navidad.

Sin embargo, para el gran público, este Belén aún seguía siendo un desconocido ya que ni se le menciona en la primera biografía murciana sobre Salcillo escrita a finales del siglo XVIII por Luis Santiago Bado amigo y admirador de Salzillo, al que conocía muy bien porque coincidía con él en los locales de la Escuela Patriótica de Dibujo, ubicada en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia. La admiración y encomio que Bado dedica al escultor, se centra en el resto de su obra y sobre todo, en los grupos procesionales de Viernes Santo pero no en las figuras que componen el referido Belén. Posteriormente, tras la muerte de D. Jesualdo Riquelme y Fontes, se hace un estudio de su documentación testamentaria, partición de bienes...[4]. De su contenido, Atienza publica en 1800 "Inventario, aprecio, cuenta y partición de los bienes que quedaron por fallecimiento del Señor D. Jesualdo Riquelme y Fontes verificado en 29 de octubre de 1798"[5].

Por fin, a finales del siglo XIX, (1883) con motivo de celebrarse el I centenario de la muerte de Francisco Salzillo, se permite a los murcianos acceder al Palacio Riquelme par que admiraran parte de la obra del escultor. Esta visita dio lugar a que en 1897 Javier Fuentes y Ponte, a instancia de un grupo de intelectuales murcianos que querían dar a conocer el Belén de Salzillo, inicia la publicación de una obra titulada *La Colección Riquelme. Catálogo de cuanto constituye el Panorama del Nacimiento de N. S. Jesucristo.... por el célebre escultor D. Francisco Salzillo*[6].

Una vez que ya se tuvo constancia de su existencia, la trayectoria del Belén pasó por una serie de avatares y circunstancias. Al fallecer D. Jesualdo Riquelme y Fontes sus bienes y títulos fueron pasando a sus distintos herederos hasta llegar a D. Alfonso Bustos y Bustos cuyo deseo fue venderlo a un muy buen precio en Madrid. Enterada la ciudad de Murcia de tal propósito, se montaron distintas estrategias planteadas por D. Isidoro de la Cierva, D. Andrés Baquero y D. Manuel Pérez Villamil que dieron como fruto la rebaja del precio exigido

---

[3] RAMALLO ASENSIO, G., *Francisco Salzillo escultor1707-1783*, Madrid 2007, pp. 228 y ss.

[4] La información que dan las fuentes notariales y sobre todo las particiones de bienes, es inmensa para el conocimiento de los bienes patrimoniales que poseía un familia de cualquier estatus social en LÓPEZ GARCÍA, M.ª T., "Aproximación a la metodología sobre los bienes patrimoniales de los jurados", en *Historia y Sociedad. Homenaje a la Profesora Mª. del Carmen Melendreras Gimeno*, Murcia 2007, pp. 245-257.

[5] BELDA NAVARRO, C., o. c., p. 8.

[6] O. c., p. 7.

por el marques de Corvera que descendió de 165.000 ptas. a 27.000 ptas. y se efectuó en 1915. En un principio, fue depositado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Posteriormente, la orden ministerial de 15 de marzo de 1956, permitió el traslado del Belén a su última y definitiva ubicación situada en el actual Museo de Salzillo donde ha sido restaurado y sacada a la luz toda su plenitud.

En cuanto a la fecha de realización del Belén, no se conoce exactamente ni cuando se encargó su ejecución, ni el tiempo que duró su realización. Diferentes opiniones sobre ello, dieron lugar a que surgieran dos corrientes: para unos, la elaboración del Belén, fue el "fruto de una lenta maduración desarrollada a lo largo de una dilatada carrera artística como la de Salzillo" y pora otros, como "delicioso juguete de ancianidad"[7]. Unos fijan la fecha en 1776. Para Sánchez Moreno, no más tarde de 1800. Así pues, de todas las hipótesis planteadas, la que parece que queda más consolidada, es la emitida por el Dr. D. José Rivera Tortosa. Se basa para ello, en la relación que existe entre el inicio de la ejecución de belén y el primer matrimonio de D. Jesualdo Riquelme, que se celebró en 1776 con D.ª Isabel Abad y Ulloa. Cuando ésta muere en 1786, la mayor parte de Belén ya estaba realizada, pues su defunción se produjo tres años después de que falleciera Francisco Salzillo (1783). Ribera Tortosa considera que la minuciosa reseña que el referido Atienza realiza al describir el inventario de los bienes del anteriormente citado, D. Jesualdo Riquelme, verificado en 29 de octubre de 1798, le permite establecer un periodo que oscila entre 1776 y 1800[8].

El Belén de Salzillo, consta de 556 esculturas que se mantienen en la actualidad, de las cuales, 372, representan rebaños y otros animales. En su realización intervinieron además de Francisco Salzillo, sus discípulos Roque López y José López Pérez entre otros[9].

Contemplar el Belén de Salzillo, es como ver en un espacio relativamente reducido, todo lo que acaece en el periodo de la Navidad. No en balde, el escultor, se basó para su realización en los evangelios sinópticos y en concreto en el de San Lucas y San Mateo. La fusión que de ellos hace y logra alcanzar, "resulta decisiva para la comprensión del conjunto y para el análisis de sus planteamientos compositivos y escénicos"[10].

---

[7] O. c., p.10.
[8] O. c., p.10.
[9] RAMALLO ASENSIO, G., o. c., p. 234.
[10] BELDA NAVARRO, C., "Francisco Salzillo. La génesis del belén español", en *El Belén de Salzillo. Fantasía de la Navidad. Catálogo de la Esposicione nel Braccio di Carlo Magno.* Città del Vaticano, 12 Febraio / 11 Marzo 1999. p. 140.

Metodológicamente, el número de figuras que lo componen se divide en tres grupos. En el primero de ellos, se encuentran los personajes y escenas evangélicas, que han sido tratadas con una gran distinción y la solemnidad que caracteriza a la imagen barroca de brillante colorido y suntuosa policromía. El segundo, comprende a aquellos individuos y tipos populares que constituyen la vida cotidiana de un lugar. En el tercer grupo, se encuadran toda la serie de animales, que dan vida y espontaneidad a la representación escénica[11]. El relato religioso comienza con la **Anunciación del Ángel a María** y finaliza con **La huida a Egipto.** Entre ambas escenas, se van sucediendo cronológicamente: **La Visitación, El Sueño de San José, La Posada, El Nacimiento, El Anuncio a los Pastores, El Cortejo de los Reyes Magos, La Sagrada Familia camino del Templo, La Presentación, Herodes y sus soldados,** y **La Matanza de los Inocentes**[12]**.** Estas dos últimas, fueron modeladas por su discípulo Roque López.

> "Cuando en el siglo XVIII, Francisco Salzillo concibe este Belén, el enfoque de representación del Misterio de la Natividad, con toda su carga tradicional de drama litúrgico desde la Edad Media ha variado notablemente y no son los grupos centrales sino los auxiliares, los costumbristas y pintoresquistas aquellos que dan su principal significado al Nacimiento. Lo que en siglos anteriores era humildad, fervor, silencio, se volvió algo más social, más de género, más escenográfico"[13].

Salzillo establece en la composición del Belén un orden jerárquico en la importancia que se concede a las escenas de los **misterios**. Los personajes sagrados, adquieren un especial énfasis tanto como en el modelado de su figura, como en la riqueza y vistosidad de sus vestidos, para ello Francisco Salzillo realiza su ejecución plasmando en ellas toda su sabiduría artística, consiguiendo que éstas, tuvieran un carácter de distinción que tan sólo él en su taller, sabía hacer. El recurso técnico empleado por el maestro fue el mismo que ya había utilizado en la elaboración de otras obras suyas de mayor tamaño y envergadura cuya composición silueta y expresión serían contempladas desde grandes superficies. Por el contrario las escenas evangélicas del Belén tenían que ser de pequeño formato ya que serían contempladas desde una corta distancia. Francisco Salzillo resuelve esta situación consiguiendo "un inigualable dominio del modelado con delicadas texturas, que se quiebran en mil pliegues, describiendo líneas sinuosas e insólitas, resaltadas con el brillante color de una policromía directa"[14].

---

[11] O. c., p. 141.

[12] RAMALLO ASENSIO, G., o. c. p. 231.

[13] TORRES-FONTES SUAREZ, C., "El Belén de Salzillo. Una contradanza barroca", en *El Belén de Salzillo. Fantasía Hispánica de la Navidad*, o. c., p. 152.

[14] BELDA NAVARRO, C., "El Belén de Salzillo. La Navidad en Murcia", en *El Belén de Salzillo. La Navidad en Murcia,* o. c. p. 11.

El que cada figura esté realizada de forma individualizada así como la exquisitez de su modelado "ponen de manifiesto un hecho hasta ahora desconocido y es el de que el Belén es algo más que un simple relato navideño"[15].

Cada figura tiene su propia idiosincrasia, su vida propia, enmarcada en la escena, pero a su vez vinculada a la narración y a un sentido unitario en sí mismo, capaz de sobreponerse al detalle, en función de su integración como conjunto. El ingenio de Salzillo supo infundir esta doble cualidad, así como el rodear a cada grupo de un ámbito en el que el espectador contempla en cada escena lo que el genio de Salzillo ha querido imprimir en esa escena: quietud, en **El Sueño de San José,** mística en **El Nacimiento,** elegante lujo en **Los Reyes Magos**[16]**.** La genialidad del escultor permitió que la riqueza del Belén se centrara en la interpretación y caracterización que Francisco Salzillo hiciera de cada imagen una entidad portadora en sí misma de colores y formas. Para él la materia, venía a ser como un sencillo instrumento que actuaba como un frágil soporte. Muy pocas veces utilizó la madera, tan sólo en aquellas figuras que requerían una dignificación (**El Niño**); la arcilla, el lienzo, el cartón... eran elementos que se ennoblecían en las manos del escultor por la brillantez que adquirían en la policromía y la suntuosidad que se adaptaba con solemnidad a la dignidad de cada protagonista.

La configuración jerárquica del Belén, dentro de un todo, preside la totalidad del conjunto belenístico, a través de cualquier minucioso detalle. Así, el color ha sido cuidadosamente asignado a cada personaje, en función de la escala social que representa y de la dignidad que le corresponde. Así mismo, a través del color, el artista compone contraposiciones, utilizando el gesto de los protagonistas, rompiendo la uniformidad monótona; cambia el escenario y el color resplandece en cada escena del conjunto en la cual el efecto teatral calculado con sabia destreza, imprime a cada grupo de figuras, según el momento de la secuencia, una mayor o menor intensidad emocional que permite el espectador evocar el momento y la época de los acontecimientos. Así en **La Matanza de los Inocentes** de Roque López, el contraste entre el gesto de los verdugos y el de las madres, que ven cómo se les arrebata a su hijo, es escalofriante.

A esta ambientación contribuye la arquitectura[17], tanto la referente edificios nobiliarios, como la de ambiente urbano y rural. En sus diseños, posiblemente intervino Francisco Salzillo, ya que la formación artística de un escultor de

---

[15] O. c., p. 11.
[16] O. c., p. 11.
[17] PEÑA VELASCO, C. de la, "Escenografías arquitectónicas en el Belén. De lo castizo a lo cortesano", en *El Belén de Salzillo. Fantasía Hispánica de la Navidad*, o. c., p. 146.

la época poseía un carácter enciclopédico: teoría de los órdenes, proyección arquitectónica, la simetría y la proporción .... Los exámenes por los que tuvo que pasar el imaginero Salzillo comprendía un tronco común del que después se derivaban las demás artes[18].

Hasta época reciente el Belén se había considerado como algo inferior, aunque representativo del arte español. No obstante la observación minuciosa de cada una de sus figuras refuta esta idea tradicional y abre un cauce para considerarlo como el primer intento importante para que a esta variedad escultórica, considerada como artesanal, se le contemple en toda su dimensión y relevancia, ya que los grupos que se realizan en el Belén fueron tratados, tanto técnica como pictóricamente, con los mismos métodos que empleó en la elaboración de sus otras obras, en las que solamente utilizó la aplicación directa de la policromía, pero obteniendo idénticos y brillantes efectos.

La cualidad fundamental que Salzillo busca, y consigue, consiste en propiciar sensaciones similares a las producidas con una lujosa tela, primoroso bordado o modesto vestido, para ello se apoya, como hemos referido anteriormente, en el color, el gesto, la caracterización de la figura, entre otros aspectos, como la adopción de la influencia de la pintura costumbrista y la tradición predominante en los vestidos de la época, que le permiten encajar sus personajes en las directrices que la moda contemporánea exigía. Así, Salzillo, que se dejó influir por el ambiente tradicional de su entorno, consideró en toda su amplitud el valor de la realidad como vehículo para alcanzar sus fines y aplicó este realismo, sobre todo con los personajes de condición más modesta[19].

Al hilo de todo lo que hemos referido, y siguiendo a Isabel Gómez de Rueda[20], hemos querido resaltar un aspecto que a nuestro juicio, es poco conocido en todo lo que representa el Belén de Francisco Salzillo. Es decir, la indumentaria femenina que tradicionalmente se utilizó en la Huerta de Murcia y que en el Belén, queda claramente documentada[21].

---

[18] BELDA NAVARRO, C., "El Belén de Salzillo. La Navidad en Murcia", o. c., p. 11.

[19] O. c., p. 12.

[20] GÓMEZ DE RUEDA, I., "La indumentaria tradicional femenina a través de Salzillo: La Matanza de los Inocentes", en *Imafronte*, 14 (1999) 59-70.

[21] "La indumentaria tradicional es la vestimenta del pueblo llano, quien un poco al margen de las modas cortesanas europeas... sigue fiel a la costumbre que, al parecer, se remonta a la Edad Media y pervive hasta la segunda mitad del siglo XIX, donde pierde su carácter funcional. Será precisamente durante las últimas dos décadas del siglo XVII y en el siglo XVIII cuando lo castizo cala muy hondo, dando lugar a un cierto rechazo de los usos franceses llegados a España bajo el reinado de Felipe V. Este último siglo se convirtió en el punto de referencia de lo que hoy conocemos como indumentaria tradicional española, pese a que determinados elementos tengan raíz en épocas anteriores", o. c., p. 59.

La escenografía barroca, que la música, la danza, la literatura y la indumentaria, desarrollaron de una forma tan imaginativa consiguió atraer a la sociedad del siglo XVIII, muy interesada en todo lo que acaecía a su alrededor[22].

Centrándonos en su indumentaria se observan las distintas influencias captadas en diversos lugares, que van a determinar una sola unidad. Así, de la tradición **europea** manifestada en el atuendo externo festivo, se incorporan "con humildad de tejidos *el jubón y la cotilla* a la vestimenta popular[23]. De la tradición **española**, se recogen elementos que surgen en el siglo XVI en el traje de ceremonia y se ajustan al decoro y la elegancia de la sociedad cristiana (*mantilla, basquiña y el guardapiés).* Son prendas eminentemente españolas en seda y costoso paño, de color negro, tan frecuente en la época de Felipe II, pero poco a poco va evolucionando y es sustituido por colores más claros. Por el contrario, para la ropa de faena se recoge la tradición **andalusí** con tejidos poco costosos y muy resistentes. Se utiliza el lienzo, el lino o el cáñamo, en color crudo para las *camisas* y las *enaguas*, y así mismo se emplean otros elementos **autóctonos** que se ajustan al poder socioeconómico de los personajes, al desarrollo de una artesanía textil basada en la materia prima disponible, tanto de origen vegetal (lino, cáñamo), como animal (lana); a la utilización de colores cálidos y radiantes, característicos del Levante español; a la supervivencia de una moda específica o "simplemente, al deseo de su propia identidad, individualizada a través de la profesión, el estado civil, la edad, etc. Es decir, este carácter autóctono se configurará a través de nuestra propia idiosincrasia"[24].

> "Además de el lino y la lana, lo que más se singularizó fue el esparto y la seda. La explotación y elaboración de esta última –que adquirió gran popularidad- se remonta a la prehistoria y a la época andalusí de la que recoge la tradición en las artes textiles musulmanas y el inicio del cultivo de la morera y de la cría del gusano de seda, procedente a su vez, de China"[25].

Los tejidos que formaban la indumentaria murciana fueron de carácter artesanal, ya que eran realizados en telares populares, en los que se utilizaban como materias primas los productos transformados de la tierra. Era habitual que en las casas y hogares se hilara, bordara, se hicieran encajes de bolillo, e incluso, se tejiera en telares propios de la artesanía de la época.

---

[22] GÓMEZ DE RUEDA, I., "La pequeña escultura entre la tradición y el capricho. Música y danza en el Belén de Salzillo", en *El Belén de Salzillo. Fantasía de la Navidad*, o. c., pp. 158-169.

[23] GÓMEZ DE RUEDA, I., "La indumentaria..." o. c., p. 61.

[24] O. c., p. 61.

[25] FLORES ARROYUELO, F., "La seda", en *Guía de la Artesanía de Murcia. Murcia, 1988,* en o. c., p. 61.

Una obra que recoge todo lo que hasta ahora hemos indicado del escultor Francisco Salzillo, es la llamada **Matanza de los Inocentes**. Realizada con posterioridad a 1798 por Roque López, su discípulo. En ella, el artista logró imprimir en cada personaje la individualidad, unidad de conjunto y destreza en la técnica, con que su maestro Salzillo supo dotar a todo el conjunto belenístico.

Según hemos referido anteriormente, el dramatismo emocional del conjunto **La Matanza de los Inocentes** presenta, tanto en las madres como en los soldados, toda la teatralidad escénica que induce al espectador a evocar con realismo la crudeza y sentimiento que emana de la escena. Para lograr este realismo, estas sensaciones, Roque López, al igual que lo hiciera Salzillo, introduce varios elementos de la vida cotidiana, que inducían al observador a identificarse con ella, y uno de ellos fue la indumentaria.

De igual forma que Salzillo hizo con sus composiciones procesionales, Roque López establece un conjunto escénico jerárquicamente organizado. Está compuesto de doce grupos de dos figuras cada uno, y para individualizarlas entre sí y con respecto a los demás grupos, utiliza los atuendos con que cada figura va vestida[26].

Según Gómez de Rueda, basándose a su vez en Selgas y Carrasco[27], a la mujer murciana se la considera dividida en dos clases, la de la ciudad y la de la huerta: es decir, la señora y la plebeya; la primera, "se viste, adorna y engalana" según los últimos dictámenes de la moda de un "figurín". Por el contrario, la mujer huertana, mantiene con un tenaz empeño el traje pintoresco y tradicional que antaño usaron sus antepasados; sin embargo, la moda y el poder adquisitivo también marcaron la forma de vestir.

Antes del reinado de Carlos III el vestido característico español era la *bata*. Estaba abierto por delante, y dejaba ver una falda de la misma tela, que en España se denomina *brial* (vestido de seda o rica tela que la mujer usaba). Iba colocado sobre un cuerpo interior ceñido, que estaba compuesto por ballenas, llamado *cotilla*. De cintura hacia arriba, la *bata* se abría en forma de "**V**", dejando una abertura que era cubierta por un trozo de rica tela en forma de triángulo. Se usaba para entallar el traje y como adorno del vestido. Recibió el nombre de *peto o petillo*. En la época de Carlos III el vestido tiende a hacerse menos pesado. La falda exterior se hace más ligera[28].

---

[26] O. c., p. 64.

[27] SELGAS Y CARRASCO, J., "La mujer de Murcia", en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas.* Madrid 1872, p. 195, en o. c., p. 64.

[28] LEIRA SANCHEZ, A., "El traje en el reinado de Carlos III", en *Moda en sombras. Museo Nacional del Pueblo Español*, Madrid 1991, pp. 16-18, en o. c. p. 65.

La indumentaria murciana del siglo XVIII estaba compuesta por prendas interiores y exteriores. Entre las primeras se encontraba: la *camisa*, hecha de lienzo; constaba de una pieza que se "iba ensanchando conforme ascendía". Su longitud llegaba hasta debajo de las rodillas. Las mangas ahuecadas eran de lienzo más fino y llegaban hasta el codo. Se compraban. El *cuello* consistía en una abertura que se fruncía con una cinta y provista de un "corte" en el centro. Su confección estaba hecha a base de *nesgas* [29] Era la pieza que estaba en contacto con la piel. Encima de la camisa, iba una o varias *enaguas*, según la estación climatológica o las posibilidades económicas. Consistían en unas faldas largas con pequeños pliegues en la cintura y abundante vuelo. Estaban hechas en "lienzo de lino o cáñamo". Se adornaban con *lorzas* o pliegues cosidos, que se hacían en la misma tela; encajes de bolillo, cintas "de entre dos"... Sobre estas enaguas se colocaban otras denominadas *sayas* o enaguas externas. Confeccionadas en algodón; solían llevar motivos estampados de varios colores.

Las piernas se cubrían con unas *medias*, hechas en lino, lana o seda. Su valor quedaba al descubierto cuando el largo de los vestidos y sayas (briales y basquiñas) permitían que se viera el tobillo y el pie. Realizadas en liso o con calado, en color crudo o variado, se sujetaban por debajo de la rodilla mediante un *atapiernas*.

Como prendas exteriores tenemos: el *jubón*, que consistía en una prenda que cubría el cuerpo desde los hombros hasta la cintura. Era ceñido y ajustado al cuerpo; llevaba mangas y un escote bastante pronunciado. Se abría por delante o por detrás y se abrochaba, bien con botones o con un cordón que se introducía por en medio de unos *ojetes*, hasta cerrar la abertura. Provisto de mangas, éstas podían ser cortas o largas, las cuales iban ceñidas al brazo y cerradas a la altura del puño mediante botones. La *cotilla*, semejante al jubón, pero sin mangas. Podía estar hecha de lienzo o seda y provisto de *ballenas*. El *medio pañuelo*, era pequeño y triangular. Servía para cubrir los hombros y el escote. Por el contrario, el *pañuelo* era más grande, tenía forma cuadrada, pero podía adoptar la forma triangular doblándolo sobre sí mismo. Estaba confeccionado en algodón o muselina. Iba bordado en cadeneta, con motivos florales. Ocasionalmente, se le aplicaba hilos metálicos, lentejuelas o el dibujo tipo *madrás*. También podía llevar encaje.

Otras piezas exteriores fueron: la *basquiña* o *saya* en color negro, era utilizada en los festejos y ceremonias; estaba guarnecida de diversos elementos y el *guardapiés*, considerado así mismo como saya, era confeccionado: en raso

[29] Tira o pieza de lienzo o paño. Cortada en figura triangular, la cual se añade o entreteje a las ropas o vestidos para darles vuelo o el ancho que necesitan.

de seda lisa o bordada, para asistir a las fiestas y en paño de lana, para diario. El *delantal*, colocado en la parte delantera de los *guardapiés*, cumplía una doble función: ornamental y práctica. Para el traje de faena se confeccionaba en lienzo de lino y cáñamo y para el de vestir, en *muselina, tafetán*, (seda) y *sarga*. Se adornaba con puntillas vainicas y "entredoses".

Respecto al calzado, en España, el más barato y utilizado desde antiguo, fueron las *esparteñas*, confeccionadas en cáñamo o esparto (que tanto abundaba en el Reino de Murcia). Las clases más pudientes usaban los *chapines*, utilizados en Murcia desde el Edad Media. Provistos de tacón, alto o bajo, iban forrados. En los actos festivos se empleaban como complemento de un vestido lujoso. En esta ocasión, el zapato era de color negro, confeccionado en cordobán fino, (piel curtida de macho cabrío o de cabra), tacón bajo y escotado. Podía ir adornado con hebillas de plata. Si el zapato era cerrado, se empleaban los cordones o las cintas de color.

Otra prenda exterior fue la *mantilla*. Característica de la indumentaria española, se utilizaba para cubrir la cabeza como signo de decoro cuando se salía a la calle; tejida en lana, a veces se adornaba con cintas. La verdadera prenda de abrigo fue el manto *de tapar*. Se confeccionaba en lana, o en terciopelo, combinado con la tela denominada *sarga* (tela cuyo tejido forma unas líneas diagonales) en forma triangular. El borde se remataba con un fleco con cordón del mismo género. Lo que más se usó fue el *pañuelo de lana*, más pequeño y menos colorista.

En la forma de peinarse, la mujer murciana, utilizó el moño que adoptaba diversas formas; el más característico fue el formado por un ancho trenzado adornado con agujas y para ataviarse, utilizó los *aderezos*, como parte importante de su ornamentación. De entre ellos destacamos las *joyas* cuyo valor era relativamente humilde. Predominaba la plata, que algunas veces se doraba; el oro se empleaba en algunas partes de la pieza; fue muy utilizado el trabajo de filigrana, cuyo origen se remonta a la época ibérica y fenicia (800 años a. c. aproximadamente) La pedrería alcanzó un papel relevante en la construcción de las alhajas: perlas, gemas, brillantes, granates, amatistas. La técnica empleada en su incrustación se remonta a la época visigoda (siglos IV-VI aproximadamente) y dentro de ella, el azabache, alcanzó gran notoriedad desde la época medieval. Utilizada en collares, broches, pendientes como: las *arracadas de media luna* (arete con adorno colgante) *los zarcillos* en coral que en el Belén aparecen modelados con minuciosidad.

En este sentido, Belda Navarro, basándose en Flores Arroyuelo. Indica que este último "analizó la importancia del vestido en las figuras del Belén de

Salzillo como reflejo de las inquietudes políticas que este tema despertó en la España del siglo XVIII. Las recomendaciones de Melchor de Macanaz, las censuras del cardenal Belluga y de Antonio Ossorio de la Cadena, la variedad de indumentarias y la invasión de modas extranjeras, las algaradas del Motín de Esquilache y el intento ilustrado de proyectar un *traje nacional*, constituyeron el trasfondo en el que el citado autor reflexionó sobre la imagen del mundo rural español, típica del Belén de Salzillo, que nada tenía que ver con el del presepe napolitano. Por otra parte, las relaciones de los trajes de España, publicada en 1777, por D. Juan de la Cruz Cano y Holmadilla, parecen bastante claras"[30].

En este sentido, Cuesta considera que el anacronismo con que la vestimenta de los personajes está tratada, es decir, Salzillo copia la indumentaria de sus contemporáneos, además de ser una especie de catálogo para conocer los trajes populares de la época, permite al espectador identificarse con las cotidianas escenas, y en cierta forma que la narración del hecho expresado no resulte para él como algo muy remoto y lejano en el tiempo. De esta forma, el autor consigue que cada año, al contemplar la Historia Sagrada del Belén, se reviva el nacimiento de Cristo[31].

Así pues, y referidas ya algunas de las características de la obra de Francisco Salzillo, quisiéramos exponer algunas otras consideraciones, siguiendo a Ramallo. El Belén realizado en su taller con sus ayudantes, es muy distinto al genuino napolitano. Ello puede contrastarse fácilmente entre el que se conserva en el Museo de Escultura de Valladolid, y el que se expone en Murcia, en el Museo de Salzillo. Mientras el belén napolitano se basa en una composición escénica abigarrada y heterodoxa en la que los personajes religiosos se mezclan y confunden con los profanos. Las escenas en donde aparecen, se desarrollan en plazas, calles o entre unos edificios determinados de la ciudad. Todos ellos vestidos con ricas telas, que imitan los vestidos del momento. Por el contrario, el de Salzillo, está diseñado para desarrollarse en un escenario abierto, que evoca el espacio geográfico en el que se produjeron los acontecimientos, y, sobre todo, con una metodología secuencial y narrativa, que facilita al que lo contempla introducirse en la Historia allí narrada, donde las figuras son de terracota, (a excepción del Niño del Portal, que está hecho de madera, para dignificar y ennoblecer su mayor dignidad, y alguna otra). Sobre este material

---

[30] FLORES ARROYUELO, F., "Una imagen del mundo rural español en los días del barroco: el Belén de Francisco Salzillo", en *Murcia Barroca*, Murcia 1990. Citado en BELDA NAVARRO, C., "La génesis del Belén español ...", o. c., p. 192, nota 16.

[31] CUESTA MAÑAS, J., *El Belén de Salzillo. Catálogo realizado para la Exposición del Belén de Salzillo*, o.c., p. 27.

modela las vestiduras, (también utiliza tela encolada y láminas de cartón). Sobre este soporte es donde se aplica y diversifica el color. Su tamaño oscila alrededor de los 30 centímetros[32].

En esta misma línea se manifiesta Belda, cuando afirma que "a diferencia del presepe napolitano, en su condición de, espectáculo, la colección Riquelme, nunca perdió su consideración íntima y privada como testimonio de la piedad doméstica". Mientras en el presepe se tiende a resaltar sus componentes laicos por encima del argumento religioso, lo cual constituye la raíz de su origen, en el de Salzillo, sucede todo lo contrario, y es en esta contraposición donde radica la genuina diferencia entre ambos.

El llamado Belén del Príncipe (futuro Carlos IV), que bajo la supervisión de Sabatini, todos los años se colocaba en Palacio, viene a ser una muestra más de la "napolitanización" de la corte, mientras que el de Salzillo lo es de la "hispanización" del belén[33]. Este mismo autor considera, "que aunque desde 1787 José Esteve Bonet recibió el encargo de realizar figuras para el Belén del Príncipe (más de un centenar) no puede decirse que este hecho significase su paulatina "españolización", pese a que se introdujeran tipos populares del entorno valenciano en el que vivía el escultor: labriegos, turroneros, dulzaineros, tumbaleros, etc. Fue, más bien, un intento de añadir complejidad al ya de por sí complejo presepe traído de Nápoles. La presencia de tipos y costumbres populares españolas -como sus equivalentes napolitanas- reforzaban cada vez más el sentido laico y costumbrista del presepe, su abigarramiento, su complicada composición y su extensión sin límites"[34].

Mientras en el presepe se tiene una visión urbana a favor de una realidad poética inspirada en las ideas de la Ilustración, en el de Francisco Salzillo con la introducción de 180 figuras de pastores y sus costumbres, reflejándolos como habitantes habituales del campo español, se quiere resaltar el modo de vivir de unas personas humildes, pero dignas, que se dejan sus tareas cotidianas para ir a adorar al Niño Dios[35].

---

[32] RAMALLO ASENSIO, G., o. c. p. 229.

[33] BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La génesis*..., o. c., p. 139.

[34] O. c., p.144, nota 4.

[35] PEÑA VELASCO, C. de la, "Francisco Salzillo, artífice de su ventura", en *Francisco Salzillo vida y obra a través de sus documentos*, Murcia 2006, t. I, p. 43.