

# La arquitectura en el Belén de Salzillo

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO

## SUMMARY

*Scholarly works on Salzillo's cribs have concentrated primarily on the figures, only touching on the architecture which includes a variety of examples, ranging from the traditional to the courtly, from the Spanish to the European. The factors which influenced the design of the different biblical scenes; the location of the buildings in a non-urban context; the care for the external appearance, its decoration and the suggestion of infernal spaces, including furniture and other objects that, in general, have not been conserved, the relationship of the figurines with the architecture have all been analysed in this paper.*

**PALABRAS CLAVE:** Belén, barroco, arquitectura, Murcia.

## I. INTRODUCCIÓN.

A la arquitectura del belén de Francisco Salzillo le ha sucedido como al retablo murciano del siglo XVIII que el protagonismo de la escultura y, por ende, de su autor ha oscurecido las realizaciones del marco que la amparaba. Por otro lado, el hecho de que este belén permaneciese hasta el siglo XX en la intimidad familiar –tal y como se concibió para Jesualdo Riquelme– ha repercutido negativamente en la divulgación del mismo<sup>1</sup>. En los estudios sobre este conjunto

---

<sup>1</sup> Tras el centenario de la muerte de Salzillo en 1883, la Marquesa de Salinas permitió la entrada a su casa para que el belén se pudiese contemplar (FUENTES Y PONTE, J., *La colección Riquelme. Catálogo de los modelos de edificios, los accesorios, las estatuas, los grupos, y cuantos accidentes artísticos constituyeron al final del siglo 18 el magnífico panorama del nacimiento de N.S.J. cuya obra inició, costeó é hizo colocar en su casa D. Jesualdo Riquelme y Fontes ejecutándola el célebre escultor murciano Don Francisco Salzillo y Alcaraz*, Murcia, 1897; FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo. Su biografía, sus obras y sus lauros*, Lérida, 1900, p. 29 y SOBEJANO, A., "Descripción artística de la notable colección escultórica Belén de Salzillo", *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes*, Año III (1924), nº3, s.p.). García Alix visitó el belén pero, al referirse al mismo, remitía a Fuentes y Ponte, aunque destacaba que la Marquesa lo conservaba íntegro (GARCÍA ALIX, A., "Salzillo: su personalidad artística; sus obras; el medio en que las llevó á cabo y su aislamiento y falta de contacto con los escultores de su época, causa influyentísima en el mérito de sus producciones". en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor D. Antonio García Alix el 18 de Enero de 1903*, Madrid, 1903, pp. 20-23). Si bien, mayor difusión ha alcanzado a

de piezas para la Navidad, sólo comentarios esporádicos se intercalaban sobre las arquitecturas, realizando en muchos casos apreciaciones reiterativas o someras descripciones. En este sentido, excepcional fue el estudio de Fuentes y Ponte de 18972 y, a partir de él, los análisis posteriores cobraron un cariz más positivo, aunque no abandonaron su concisión, que contrastaba con las palabras dedicadas a las figuras que monopolizaban la atención<sup>3</sup>.

La exigencia tipológica es básica en estas piezas. En este sentido, cada objeto arquitectónico está singularizado como le corresponde y es reconocible como tal, debe ser ilustrativo e incorpora los rasgos que lo distinguen en su especificidad y en su función. Su carácter debe quedar manifiesto. El pluralismo de la arquitectura combina la grandeza en unos casos con el pintoresquismo en otros, valiéndose de aquello que es conforme y adecuado a su carácter y a su finalidad. Las fisonomías vernáculas coexisten con formas artísticas que responden a modelos académicos que buscan lo normativo, lo racional y lo universal, ofreciendo un discurso sobre la arquitectura de la época, que **retoma** elementos precedente. Si bien, dificultan su estudio los añadidos, alteraciones, repetición de modelos y nuevas construcciones que han tenido lugar desde la muerte de Riquelme —su primer dueño— hasta hoy, en su paso por diferentes ámbitos domésticos y museísticos<sup>4</sup>.

Originariamente, estas maquetas de madera se disponían en un paisaje que contribuía a ordenar las escenas y que estaba compuesto por elementos efímeros, simulacros de montañas, árboles, riachuelos, caminos, etc. Ello implica el tono cambiante que podía adquirir el belén, al estar constituido por unos elementos constantes y otros factibles de ser modificados o eliminados en cada Navidad. Hay pocos objetos arquitectónicos en relación al número de figuras que forman el belén y se expanden abiertamente en la naturaleza, efectuando una narración integrada por una serie de cuadros escénicos que constituyen secuencias con las esculturas y el fondo. Se reserva la magnificencia y majestuosidad para el palacio de Herodes, posiblemente para el Templo de Salomón y para el portal, aunque en este caso se cuida que esté en minas, atendiendo a no romper enteramente con el relato evangélico. Por el contrario, se opta por la sencillez en el entorno de lo doméstico; el escenario de la vida es real y, consecuentemente, anacrónico.

partir de su exposición en Febrero-Marzo de 1999 en el Vaticano (véase el catálogo de la misma AA.VV. *Il Presepio di Salzillo. Fantasia Ispanica di Natale*, Murcia, 1999).

2 FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo...*, op. cit., pp. 40-41, 43.

3 BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1913, pp. 224-225; BALLESTER, J., *Guía de Murcia*, Murcia, 1930, p. 62; GIMÉNEZ CABALLERO, E., *El Belén de Salzillo en Murcia (Origen de los Nacimientos en España)*, Madrid, 1934, pp. 69-70; SÁNCHEZ JARA, D. y AYUSO VICENTE, L., *Salzillo*, 2ª ed., Madrid, 1967, p. 55; SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo (Una escuela de escultura en Murcia)*, Murcia, 1945, pp. 162, 167-168; DÍAZ, M. J. y GÓMEZ, J.M., *El arte belenístico en la Región de Murcia*, Murcia, 1982. Pardo Canalis manifestaba: "Muy curiosa es la serie de graciosas edificaciones que emplazan el paisaje urbano del Belén. Varias maquetas arquitectónicas -antaño, en mayor número- contribuyen al buen efecto de una lograda escenografía" (PARDO CANALIS, E., *Francisco Salzillo*, 2ª ed., Madrid, 1983, p. 38). Más extensamente han sido analizadas por SOTO BELTRÁN, M.D., "Iconografía del Belén de Francisco Salzillo", *Verdolay*, 5, 1993, pp. 219-230, cita pp. 228-230.

4 Los avatares desde su construcción hasta su instalación en el Museo Salzillo han sido estudiados por PÉREZ CRESPO, A., *Mirando al Futuro con Esperanza*, Murcia, 1997, pp. 244-252. Deseo agradecer al autor del libro su amabilidad al facilitarme el acceso a su biblioteca privada y las acertadas sugerencias que me ha hecho. Véanse los pormenores de la compra del belén en BELDA NAVARRO, C., *El Belén de Salzillo. La Navidad en Murcia*, Murcia, 1998, pp. 8-9.

Además y tras examinar el sitio donde se emplazaba el conjunto, Fuentes y Ponte supuso que se agregaba una decoración pictórica al fondo<sup>5</sup>.

López Jiménez documenta la presencia de belenes murcianos anteriores a la llegada de Nicolás Salzillo con "cuevas, moradas y palacios"<sup>6</sup>, constatándose la repetición de unos modos de proceder en este campo. Sin embargo, parece que ningún otro conjunto belenístico local superó al de Jesualdo Riquelme.

## II. UN RECORRIDO POR LOS EDIFICIOS.

### II.1. Cronología.

El inventario de bienes efectuado en 1800 tras la muerte de Jesualdo Riquelme es el punto de partida que se posee para establecer la datación de las piezas. Consta que de los 14.470 reales en que fue tasado el belén, 8.840 correspondían al caudal del segundo matrimonio "consistentes en dos portales, uno de ellos sin estrenar, casa de la Virgen, Misterio de la Visitación, Palacio de Herodes, su guardia y templo de Salomón"<sup>7</sup>. Los 5.730 restantes pertenecían a Riquelme que murió en 1798<sup>8</sup>. Por tanto, los edificios citados fueron ejecutados en los años inmediatos a la fecha mencionada, mientras que la ciudad de Jerusalén y, posiblemente, la venta son anteriores al segundo enlace con Concepción Fontes Riquelme<sup>9</sup>. El primero –con Isabel Mana Abat y Ulloa– tuvo lugar en 1776<sup>10</sup>; fecha que también ofrece una pauta para establecer la cronología de las piezas. Con posterioridad a lo largo de los siglos XIX y XX ciertas maquetas arquitectónicas desaparecieron, siendo sustituidas en algún caso por otras de configuración distinta –templo de Salomón– y se añadieron piezas que, en general, no acompañaban a los relatos evangélicos.

El hecho de que Roque López, discípulo de Salzillo, fuera el tasador de escultura de los bienes de Jesualdo Riquelme es interesante en tanto que el nombre que otorga a cada uno de los edificios está indicando la intencionalidad que se tuvo al ejecutarlos. Los términos son portal, casa, venta, palacio, templo y ciudad. Por otro lado, la denominación completa alude a personas o lugares: casa de la Virgen, palacio del rey Herodes, templo de Salomón y ciudad de Jerusalén<sup>11</sup>.

5 A finales del siglo pasado quedaban restos de todo ello (FUENTES Y PONTE, J., *La colección...*, op. cit., p. 24).

6 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., *Escultura Mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII*, Murcia, 1966, p. 71.

7 Un estudio del encargo y de los edificios se encuentra en nuestro artículo "Scenografie Architetoniche. Dal tipico al cortigiano", en AA.VV., *Il Presepio...*, op. cit., pp. 35-43. Por tanto, sólo se tratara de completar o hacer ciertas matizaciones a cuestiones allí sugeridas.

8 Al sumar las piezas no numeradas en función de su tasación, se obtiene esta cifra.

9 Efectivamente, sumando las cantidades en que fueron tasadas detalladamente las piezas que no fueron enumeradas como caudal del matrimonio se obtiene la cifra de 5.730 reales. Y en ella se incluye la ciudad de Jerusalén. El dilema de la venta estaría motivado porque la cantidad tasada es muy pequeña -250 reales- para incluir el edificio, aunque no es descartable porque se alude específicamente a "La venta, con San Josef, La Virgen, y demás piezas correspondientes" (A.H.P.M.(Archivo Histórico Provincial de Murcia), prot. 4222. 1800, II, ff. 1374 v.-1375, 1516 v.-1518. El inventario fue citado por SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., pp. 167-168).

10 FUENTES Y PONTE, J., *La colección...*, op. cit., p. 10.

11 SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., pp. 167-168 y MORALES Y MARÍN, J.L., *El arte de Francisco Salzillo*, Murcia, 1975, pp. 107-108. Por su parte, Sánchez Moreno señala que, cuando se instalaron en el Museo Provincial, había

## 11.2. Las maquetas arquitectónicas.

Siguiendo el relato evangélico, el primero de los Misterios sería el de la Anunciación, que tendría como fondo la llamada casa de la Virgen (lám. 1):

"La Casa de la Virgen con todas las efigies correspondientes al Misterio de la Encarnación y Sueño de San Josef"<sup>12</sup>.

La cita indica que ambos grupos tenían como telón de fondo esta estructura arquitectónica a la que, según Fuentes y Ponte, se le adosaba otro edificio que, por su descripción, se corresponde con uno que aún se conserva sin exponer y que se debió ejecutar en el siglo XIX<sup>13</sup>.

El bloque principal se dispone con tres plantas de diferente altura, jerárquica y simétricamente organizado, aunque sin señalar la división por pisos. En el exterior, simula pequeño zócalo, ladrillo visto en sus paramentos y piedra en los enmarques de los vanos y en las esquinas, —en este caso se alternan sillares pintados de dos tamaños, imitando los modos de la arquitectura doméstica local—. Sólo se modifica la moldura del acceso principal a la vivienda con una sencilla elevación de los extremos superiores del marco, prescindiendo de una destacada portada y de un balcón de mayor envergadura, usual en las viviendas de la oligarquía urbana. El resto de vanos en la planta inferior son ventanas cubiertas con cuerdas imitando sencillas rejas sin resalto. Se repite la distribución de los huecos rectangulares en los distintos frentes, aunque sus dimensiones vanan con la altura. En la planta principal, se incorporan balcones con cuidada rejería y, en la siguiente, se opta por ventanales con vanos de menor tamaño y menos volados, aunque presentan idéntico diseño en la labor de forja. También cabe resaltar los aleros con sus canecillo~Son muy sencillos y, al imitar la madera, contrastan cromáticamente con el paramento de las fachadas. El tejado se dispone a cuatro vertientes con las tejas características, aunque realmente sólo está en los tres lados visibles.

En cuanto a la otra estructura prismática que, según Fuentes y Ponte, se le adosaba, presenta doble planta y dos vanos en la parte baja con ventanas y arriba balcones<sup>14</sup>. Esta articulación se repite en los laterales, aunque con un hueco por piso. Se sustituye el tejado por un terrado.

Al analizar los condicionantes que tuvieron los artistas al representar la casa de Nazaret, Ramirez insiste en su valor como templo de la Virtud y remarca que hubo libertad en la elección de su arquitectura's, con posibilidad de variar, eligiendo el interior de la mansión —a veces sólo sugerido por una ventana, una puerta o algún mobiliario o dosel—, el porche o el exterior.

ocho edificios: "Palacio de Herodes, casa de Santa Isabel, otra de Nazaret, templo de Jerusalén, posada, ruinas de un templo en el que tiene lugar la escena de la Natividad y casas rústicas y chozas; cada cual estaba amueblado con minúsculos enseres domésticos" (SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., p. 162).

12 A.H.P.M., prot. 4222, 1800, ll. f. 1517 y 1319 v. Un siglo después, Fuentes y Ponte la describía así: "La casa de Nazaret. Madera, imitando sillería y ladrillo. Imitación de edificio de dos cuerpos, con piso bajo y principal. tipo de construcción usado en la ciudad último tercio del siglo XVIII..." (FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo...*, op. cit., p. 40).

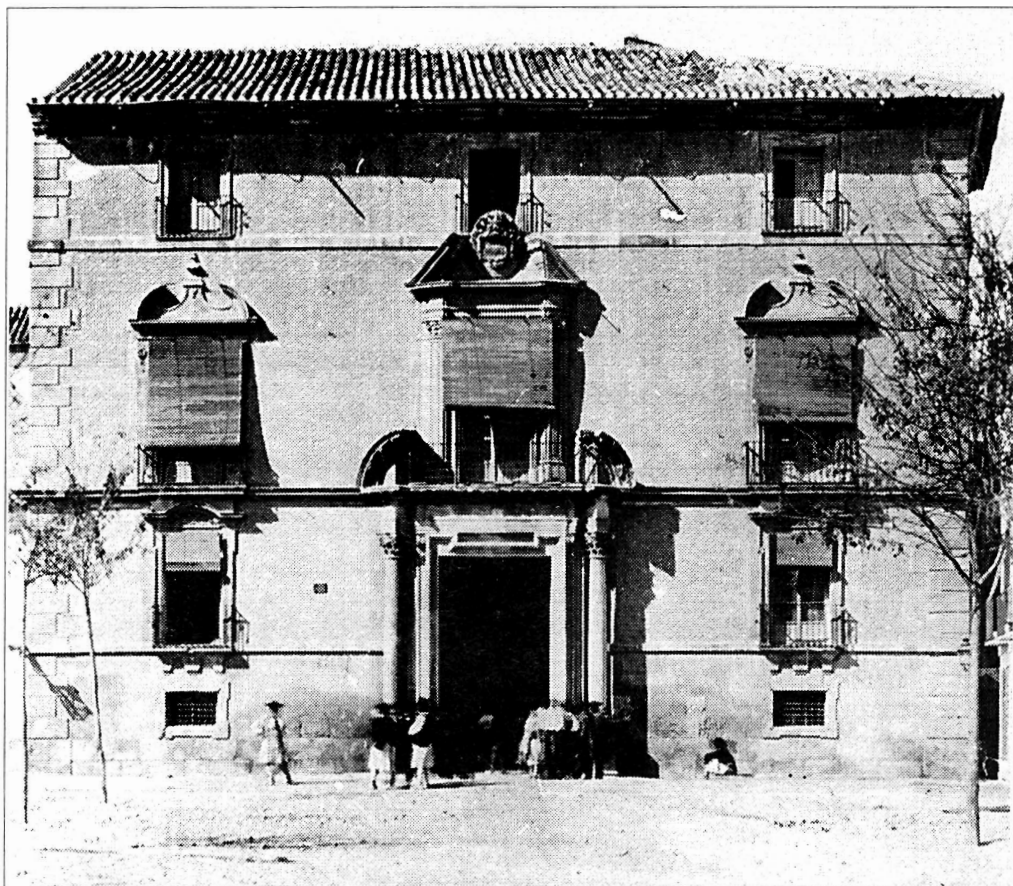
13 FUENTES Y PONTE, J., *La colección...*, op. cit., pp. 30-39.

14 Fuentes y Ponte añadía: "La parte adosada de pabellón carece de piso segundo, estando coronada por un corrido terrado compuesto de cuatro pedestales y cuarenta balaustres imitando jaspe: sobre dicho terrado parece una torreta de caja de escalera, y un cañón de chimenea". Finalmente comparaba este remate con algunos existentes de la arquitectura local (FUENTES Y PONTE, J., *La colección...*, op. cit., p. 32).

15 Insiste, además, en el valor del jardín, aunque en este caso se enclava en la naturaleza (RAMÍREZ, J.A., *Arquitecturas descritas. arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983, pp. 106-109).



Lám. 1. La casa de la Virgen



Lám. 2. Casa del siglo XVIII (desaparecida). Murcia

La casa de la Virgen del belén murciano está relacionada con la arquitectura dieciochesca local, tal y como ponen de manifiesto las construcciones que persisten en la ciudad de Murcia (Plazas de Romea, de las Balsas, de Fontes, etc.) o que se conocen por fotografías (lám. 2)<sup>16</sup>. El tratamiento de la fachada de tres plantas, ladrillo visto y sillares en las esquinas –todo fingido sobre la madera– es característico de ese siglo, aunque descartando los ornamentos y las rocallas que salpicaban los paramentos. El tema de los balcones fue fundamental y, posteriormente, tendrían gran desarrollo los miradores. Constituyen el nexo de unión entre vida familiar y social, entre la intimidad del hogar y el bullicio de la calle. La distribución interior bipartita en la planta baja la establece un tabique con un simulado rodapiés; en la siguiente hay mayor comparti-

16 VERA BOTÍ, A., "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia", *Murcia Barroca*, Murcia, 1990, pp. 30-4. Mucho más decorada, pero relacionada con la pieza del belén, era la casa de la familia Fontes que aún se conserva (AA.VV., *Rehabilitación del Palacio Fontes*, Murcia, 1991).

mentación y la última se organiza con un espacio único. Se intentaba dar la sensación de comodidad, sin menoscabo del rango de quien la habitaba.

A lo largo de la centuria, fueron constantes las peticiones al Concejo de Murcia para poner balcones tanto en las casas ya erigidas, como en las de nueva planta. La documentación revela que casi siempre eran de hierro, a veces de madera y excepcionalmente de piedra y fue bastante común que se indicasen las medidas, no tanto en longitud como en anchura<sup>17</sup>. En el caso del belén, son de plomo y los estilizados balaustres dispuestos sobre la planta curva del balcón reflejan un esmerado diseño, frente a las cuerdas endurecidas en las ventanas inferiores. Había una reglamentación específica sobre todo ello en las ordenanzas de la ciudad. El argumento utilizado en las solicitudes al Concejo era siempre el mismo: que su realización contribuía al adorno de la calle y proporcionaba mayor lustre a la población<sup>18</sup>. En relación a los aleros, también había normativa que regulaba<sup>19</sup>.

La casa de Santa Isabel debió ser realizada con posterioridad a la muerte de Riquelme (lám. 3)<sup>20</sup>. Aunque de menor calidad y más sencilla que la de Nazaret, Fuentes y Ponte remarca su parentesco con ella y manifiesta:

"Madera imitando sillería y revocos. Análoga á la anterior.- Un sólo cuerpo rectangular con zócalo sotanil, piso principal sobre cinco peldaños, y azotea sobre él"<sup>21</sup>.

Presenta una sola planta y reforzamiento de las esquinas con sillares de tamaño alternativo, paredes revocadas, pequeñas molduras de enmarque de los huecos l o s inferiores de los frentes laterales, puerta de acceso y ventanas del cuerpo y, sobre ellas, pequeños vanos ovalados-, tejado de copete poco saliente con pequeños canecillos en el alero y chimenea. Incorpora rejas lisas muy simples, simuladas mediante cuerdas. En el paramento lateral izquierdo, hay una puer-

17 Ocasionalmente se pedía que tuvieran nueve palmos y medio de largo por media vara de ancho o vara y media por media de vuelo. Normalmente, se solicitaba volar una o dos tercias; tres cuartos; dos o tres palmos; media o una vara, etc. A veces sólo se señalaba que el balcón fuera pequeño o "de poco buque". Por tanto sobre el tamaño, no existía una regla fija, dependía de la calle o plaza en la que se ubicara la casa y muchas veces se solicitaba volar los balcones a nivel de la vivienda colindante o siguiendo la simetra de la pared de la calle. Podía suceder que hubiera alusiones a que los balcones se debían elevar para evitar los perjuicios que podían ocasionar a los vecinos que pasaban "en noche oscura lastimando sus cabezas pues otro embarazo no se encuentra -se manifestaba- ni discurre para toda especie de carruajes" (A.M.M. (Archivo Municipal de Murcia), A.C., 23 Septiembre 1732. f. 181). En algún caso se especificaba que se dispusieran a veinte palmos de distancia del piso de la calle. El asunto se encomendaba al obrero mayor y se concedía la licencia siempre que no resultase perjuicio común, ni particular.

18 Alguna vez se requirió permiso para poner un cuadro religioso en uno de los balconillos. Más destacados eran los balcones pertenecientes a los cabildos secular y eclesiástico, construidos en los lugares donde se celebraban las funciones públicas.

19 A este respecto, las ordenanzas de Murcia indican: "que no se puedan hacer aleras de madera a la parte de la calle. si no fueren de ladrillo, ú de piedra; y si de otra manera las hicieren, las derriben, y las hagan de nuevo a su costa del que lo contrario hiciere, demas que incurra en pena de seiscientos maravedis, aplicados segun dicho es" (*Los Muy Ilustres Señores Murcia mandaron imprimir las ordenanzas que tiene parn el gobierno della, y de su campo. y huerta, aprobadas por la Majestad Catolica de N. Rey. y Señor D. Carlos Segundo y sus unfecesores*, Murcia, 1695, p. 53).

20 En el inventano de bienes se alude sólo al Misterio de la Visitación, por lo que no debia incluir el edificio. Pero, si atendemos a que este conjunto fue tasado en cuatrocientos reales -cien menos que el perteneciente a la Casa de Nazaret- y que el precio de las figuras oscilaba entre cuarenta y sesenta, cifra que ascendía a cien en las más destacadas, el margen para lo correspondiente a la pieza arquitectónica quedana entre 240 reales -220 costaba la ciudad de Jerusalén- o ninguno. Por ello, es niás factible creer que no estaba realizada en 1800.

21 FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo...*, op. cit., p. 40.



Lám. 3. Casa de Santa Isabel

ta que da acceso a la “cochera”. En los frentes laterales se incorpora una fila inferior de vanos, aprovechando para ello el espacio que queda de la elevación de la puerta principal y, apoyando sobre el reducido zócalo corrido, los huecos añadidos en estos frentes rematan con arcos rebajados. De nuevo corresponde a modelos arquitectónicos locales en una versión ya neoclásica, puesto que se trata de un diseño de fachada habitual a finales del XVIII y comienzos del XIX<sup>22</sup>.

La venta se compone de dos estructuras prismáticas de doble planta que se conectan perpendicularmente por sus extremos, ubicándose el patio en el ángulo que queda y que se cierra mediante una tapia que tiene entrada propia y se sitúa en línea con el bloque (lám. 4). En éste último, está el acceso y, sobre él, una ventana con barandal de madera desde donde se asoma el

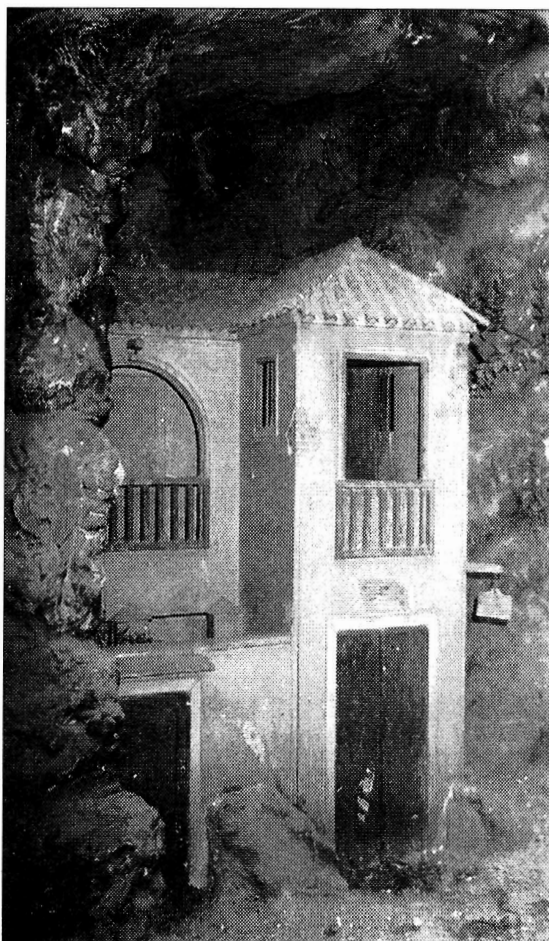
22 En este sentido, se multiplican los ejemplos, aunque cabe resaltar el antiguo palacio de la Inquisición o la casa del doctoral La Riva confrontando con el gran imahfronte catedralicio donde hoy está el edificio construido por Moneo de dependencias municipales, etc. Véase NICOLÁS GÓMEZ, D., *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*, Murcia, 1993.

23 El Diccionario de Autoridades establece ciertas diferencias entre venta –ubicada en caminos y despoblados y como lugar de venta “de lo que han menester” los pasajeros– y posada –“la casa donde por su dinero se recibe y hospeda a la gente”–. En *Flos Santorum* de Rivadeneira –que Riquelme poseía– se decía que las *posadas* estaban tomadas y San José y la Virgen debieron retirarse a un establo fuera de Belén. Ambos edificios tenían menos entidad que un parador, pero elementos comunes con él. De hecho, en el citado diccionario se apostilla sobre este último: “Se llama también el mesón en que se admiten carros o galeras y otros carruajes que regularmente tiene un gran corral o patio con soportales”. El patio fue elemento esencial en todos ellos. Estaba en el parador posada que figura entre los edificios del



posadero. En la esquina, cuelga un rótulo con la palabra posada<sup>23</sup>. El otro bloque de habitación —que constituye uno de los lados del patio— está abierto en la planta inferior con un pilar en medio, al uso de entonces, para poner a cubierto los carruajes bajo el soportal. En el piso superior y dando al patio, hay un gran arco con una polea por encima de la clave y con igual barandal. Además, presenta una galería con puertas fingidas que corresponderían a los cuartos para el alojamiento.

De la venta<sup>24</sup>, Fuentes y Ponte sugiere: “La Posada. Madera, imitando ladrillos y revocos. Simula perfectamente una casa de campo dedicada á aquel uso, compuesta de dos cuerpos y un corral angular con corredor de habitaciones”<sup>25</sup>. Se trata, pues, de una repetición de los elementos característicos de un sencillo edificio para hospedaje en aquella etapa. Con aspecto descuidado, aparenta llevar desprendida la pintura dejando ver el ladrillo. Se ajusta a las palabras de Antonio Ponz que refería que las posadas españolas estaban “faltas, por lo regular, de toda comodidad”<sup>26</sup>. Por otro lado, el azul es un color frecuentemente utilizado en el Sureste en fachadas urbanas y rurales, junto con el rojo y amarillo<sup>27</sup>.



Lám. 4. La venta.

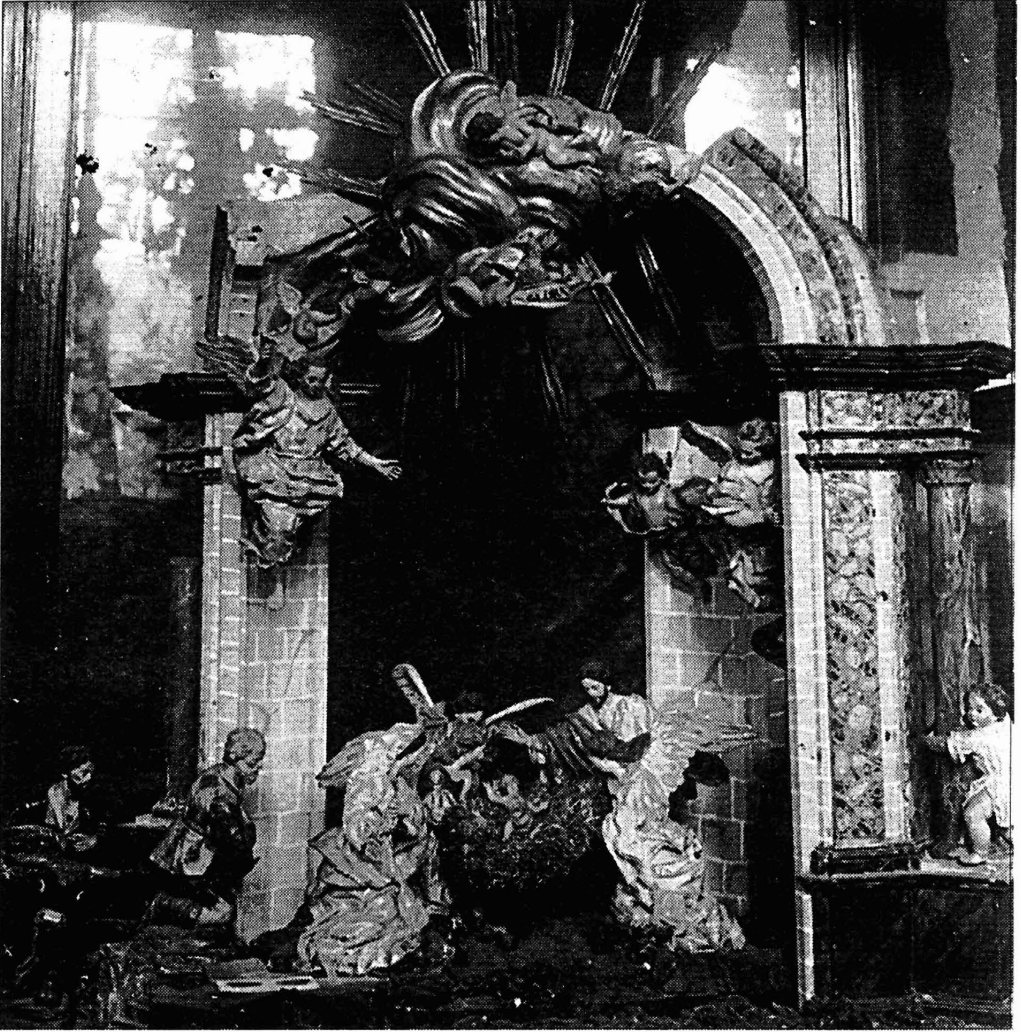
entorno de la plaza de la Alameda del Carmen que proyectase Jaime Bort, en el que se situaba inmediato al Almudí -que sirvió en ese siglo de almacén para los materiales del puente de piedra y para cuartel-, en la posada de la que Martín Solera hizo traza en los años cincuenta del siglo XVIII y en el parador del Rey (MARTÍNEZ RIPOLL, A., “Urbanismo utópico dieciochesco: la nueva Plaza de la Alameda del Carmen, en Murcia, por Jaime Bort”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XXXVI, 3-4, 1977-78, pp. 297-324; PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Arquitectura civil en Murcia bajo la Ilustración: el Parador del Rey”, *Murgetana*, 86, 1993, pp. 71-79; A.M.M., A.C., 9 Enero 1757, ff. 3-8).

24 Persisten tres posadas, aunque sólo se cita una en la relación de obras que se trasladaron del Museo Provincial de Bellas Artes al Salzillo en 1957 (A.M.BB.AA.M. (Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia), Carpeta documentación y movimiento de obras del Museo, siglo XX, s.n., Acta de traslado firmada el 20 de Noviembre de 1957 por Andrés Sobejano y Juan Torres Fontes).

25 FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo...*, op. cit., p. 40.

26 PONZ, A., *Viaje de España*. 1, Madrid, 1988, p. 783.

27 HERVÁS AVILÉS, J.M. y SEGOVIA MONTOYA, A., *Arquitectura y color*, Murcia, 1993, p. 76.



Lám. 5. Portal (fotografía Museo de Murcia)

En cuanto al portal (lám. 5)<sup>28</sup>, configurado mediante formas geométricas elementales, enlaza con uno de los ejemplos más importantes de la arquitectura paleocristiana en Tierra Santa y, particularmente, en Belén y, en este sentido, se hace obligado recordar el octógono de la basílica de la Natividad. Había que optar por una estructura de planta central por el simbolismo que conllevaba.

<sup>28</sup> Hay varias referencias a esta pieza en el inventario de Jesualdo Riquelme y se incluyen dos menciones al ejecutor. Una de ellas es la siguiente: "Itt. lo son dos mil y doscientos reales de vellón que se deven a Pedro Collado Maestro Carpintero, importe de la obra de un portal para el Belén que le encargo el difunto" (A.H.P.M., prot. 4222, 1800, II, ff. 1473, 1482 v.).

Presenta planta ligeramente rectangular con esquinas en chaflán y alzado abierto en sus cuatro frentes con simulados sillares en paredes y bóveda interior. Al exterior, se erigen columnas *sesgadas* de orden toscano. Se prefieren los tonos ocre en los soportes, al igual que en el remate del zócalo y la volada cornisa exterior e interior y combina con distintos verdes que se extienden en zócalo, paramentos, basamento y partes del arquivado. La ruptura de aproximadamente la mitad de la construcción permite ubicar las figuras con mayor desahogo, al tiempo que facilita la contemplación del Nacimiento. Sólo permanecen dos arcos completos; del resto queda el arranque del frontal y uno lateral, eliminándose la parte de la bóveda que hay entre ellos. Este recurso permite fusionar la bóveda del cielo con la bóveda arquitectónica, lugar donde se ubica la nube con la ráfaga y los angelitos. En esta zona se ha suprimido una columna –cuyos fragmentos permanecen esparcidos–, y una de las posteriores ha perdido el extremo superior del fuste y el capitel.

Ya Interián de Ayala remarcaba la costumbre de utilizar un portal semiderruido en la representación de este misterio:

"El lugar en que Jesu-Christo se dignó nacer por la salud del linaje humano, vulgarmente se describe en la forma de un pequeño atrio de una casita medio arruinado, cuyo techo mal envigado, ó no bien defendido con pajas, sostienen dos postes de piedra, ó de madera medio carcomida. Se ha introducido esto tanto, en especial entre nosotros, que comunmente en nuestro idioma se llama este lugar, el Portal, ó el atrio de Belén. Y aunque no tiene duda ser esta cosa pía, y que conduce no poco para excitar en nuestras almas afectos de piedad; con todo, si examinamos el hecho con mas atención, veremos que no es del todo verdad no enteramente conforme á la Historia Sagrada, sin que por esto disminuya nada de la piedad y devoción"<sup>29</sup>.

Sin embargo, censuraba esta opción en tanto que era una cueva el lugar que debía ser representado:

"Nació, pues, Christo Señor nuestro en un establo de la Ciudad de Belén, el que no estaba fabricado de intento, ni como arruinado por la injuria, y la antigüedad de los tiempos, sino que era una cierta cueva, ó roca excavada, que servia de cuadra á los pasajeros, y viajeros"<sup>30</sup>.

En el belén murciano, se *rememora* la idea de gruta entendida como refugio, aunque mejorándola con una arquitectura magnificente pero medio derrumbada". La ruina estaba de moda: se coleccionaban fragmentos del pasado, los arquitectos hacían bosquejos de cómo podían quedar sus proyectos en el transcurso del tiempo, incorporaban ruinas artificiales en obras de nueva creación, proliferaron las publicaciones que reflejaban el esplendor de los restos antiguos y su estudio científico, dibujaban incompletos vestigios arquitectónicos, creaban a partir de los mismos y era un tema puesto en los premios de las Academias de Bellas Artes y Escuelas Patrióticas de Dibujo de las Sociedades Económicas de Amigos del País<sup>32</sup>. Giovanni Paolo Panini pintaba

29 INTERIÁN DE AYALA, Fr. J., *El pintor christiano, y erudito, 6 tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. I, Madrid 1782, p. 178.

30 INTERIÁN DE AYALA, Fr. J., op. cit., p. 180.

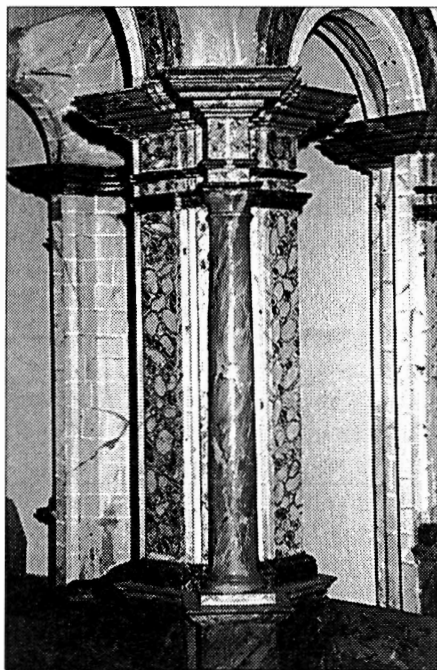
31 Ramírez ha realizado un recorrido por los distintos esquemas utilizados desde la cabaña hasta los marcos arquitectónicos (RAMÍREZ, J.A., op. cit., pp. 105-106).

32 En la Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica murciana, en la clase de ornato se dibujaban ruinas, además de muebles, florés, adornos, etc. (Véase nuestro estudio "Francisco Salzillo, Primer Director de la Escuela Patriótica de Dibujo (1799-1783)", en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia, 1983, pp. 153-167).

escenarios en ruinas; Piranesi recordaba el esplendor de la Roma antigua; Willian Gilpin animaba a conseguir la belleza pintoresca usando el mazo, derribando parte del edificio y dejando los fragmentos; etc. El acercamiento a las ruinas ya no tenía el carácter que había asumido en el barroco como fugacidad de lo terreno o como despojo de una cultura pasada —“Calavera de unos muros”, en palabras de Quevedo refiriéndose a los restos de un castillo<sup>33</sup>—. La ruina había vencido al tiempo y hablaba de belleza, afectando al pensamiento y a la imaginación. Era obra del hombre y de la naturaleza que la había ido modelando.

El color y el lujo de los materiales fingidos caracterizan este edificio que manifiesta una nueva ordenación de los elementos y que enlaza con los tabernáculos que sustituyeron a los retablos mayores en esta etapa. Al prohibirse el uso de la madera en estas piezas del mobiliario eclesiástico por sucesivas disposiciones fechadas en 1777 y 1791, se comenzaron a eliminar las brillantes superficies doradas y a imitar jaspes (lám. 6), tal y como lo demuestran ejemplares de la época —retablo mayor de San Pedro de la Ñora, tabernáculo de la ermita de Nuestro Padre Jesús, etc.<sup>34</sup>—. No obstante, el mármol fue poco usado, cabe recordar en este sentido, el retablo mayor del templo del hospital de San Juan de Dios y el tabernáculo de la parroquia de San Juan Bautista, todos en Murcia.

El Palacio de Herodes era el edificio más ambicioso y también el que recibió mayor estimación —2.660 reales de vellón (lám.7)—. Cuando fue tasado, constituía el telón para la figura de Herodes y su guardia, aunque con posterioridad en su entorno se colocarían las escenas de la Matanza de los Inocentes atribuidas a Roque López. Aplica conceptos ortodoxos del clasicismo y responde a la retórica de lo áulico en un camino hacia lo universal que descarta lo caduco. No hay almohadillado inferior, ni orden gigante, sino superposición de columnas dóricas, jónicas y corintias en sus tres plantas, soportes que eliminan el tercio posterior que se adiciona al paramento y se articulan entre los vanos, alzándose éstos en los cuerpos superiores sobre una balaustrada y rematando por frontones curvos y triangulares que se alternan<sup>35</sup>. Se remarca el tramo central en cada frente al adicionarle siete peldaños semicirculares y al situar frontones mayores



Lám. 6. Portal (det.)

33 Recogido en el capítulo dedicado a las “Ruinas y Jardines” de OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco. De Poesía y Pintura*, Granada, 1989, p. 126.

34 PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*, Murcia, 1995. Es el momento en el que se publican libros como el de PASCUAL DÍEZ, R., *Arte de hacer el estuco jaspeado ó de imitar los jaspes á poca costa, y con la mayor propiedad*, edic. J.R. Nieto González y S. Mata Pérez, Valladolid, 1988.

35 Durante los últimos años el palacio se exhibió sin el último cuerpo ya que fue cortado, si bien aún se conserva este fragmento en el Museo Salzillo.

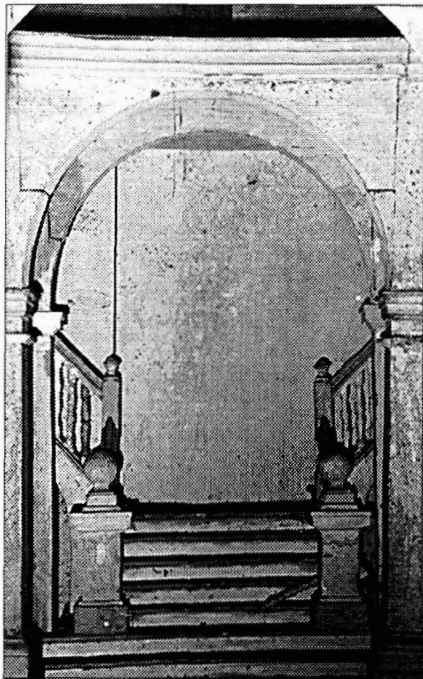


Lám. 7. Palacio de Herodes.

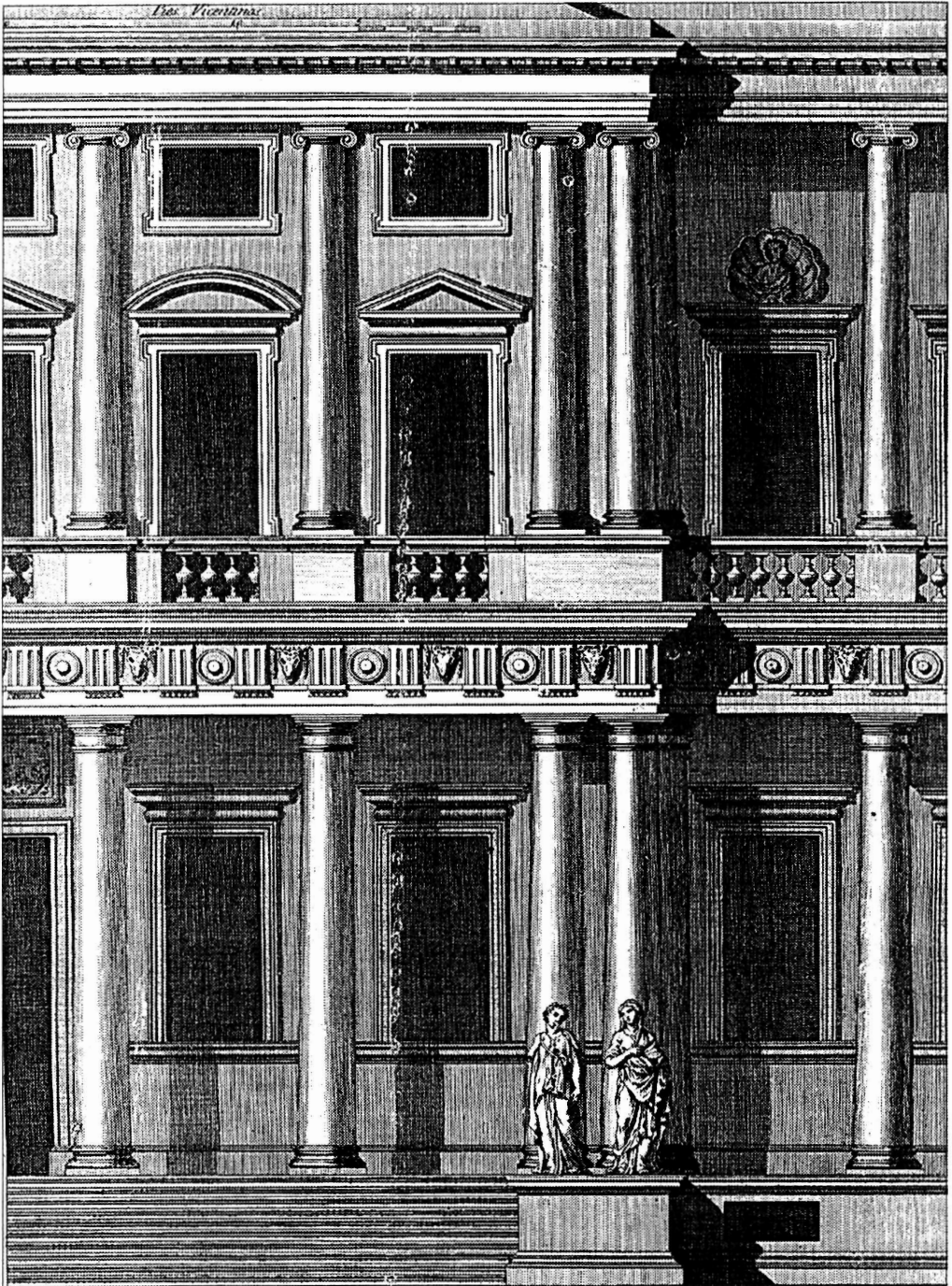
y pilastras resaltando el balcón principal, que opta por un vano con remate en arco como el acceso, frente al resto que son adintelados. El conocimiento de los órdenes y la disciplina en su uso se reflejan en esta obra que incorpora piezas de metal en los rosetones de las metopas y en las guirnaldas del friso jónico. En los cuerpos superiores, se opta por balaustres de una sola panza con dados a plomo sobre los soportes.

En su interior, se vislumbra la escalera imperial en eje con el acceso principal (lám. 8). Presenta un sólo tiro que se bifurca en dos y estilizados balaustres de dos panzas y arranque con esferas sobre pedestal. En esta planta, la compartimentación es mayor conforme se avanza desde la fachada principal hacia el fondo. Tras la entrada, hay un gran zaguán al que siguen tres estancias, para concluir en una quintuple división, que se realiza por medio de arcos que apoyan sobre pilares y techumbre plana de madera sin color. La planta principal dispone de un núcleo central y estancias a su alrededor que dan al exterior con paneles de separación pintados de blanco y puertas con pequeñas molduras.

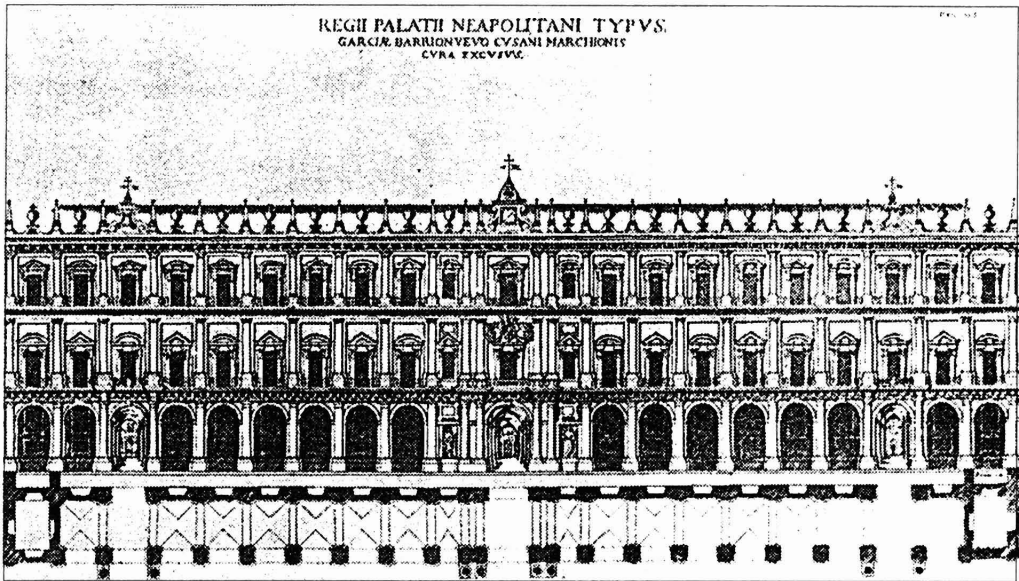
La prodigalidad en el uso de columnas contrasta con otras obras, puesto que sólo se utilizaron en el Palacio de Herodes y en el Templo de Salomón. Los estudios locales remarcan su parentesco con la man-



Lám. 8. Palacio de Herodes. Escalera.



Lám. 9. Tratado de Palladio (edic. Ortiz y Sanz).



Lám. 10. Palacio Real de Nápoles (grabado de 1616).

sión de los Riquelme. Así Fuentes y Ponte resaltaba: “Puede suponérselo modelo de un proyectado palacio del gusto greco-romano, para la familia Riquelme con plan de tierra-entresuelo, principal y segundo, con fachadas profusamente decoradas”<sup>36</sup>. Es evidente que ciertos elementos de esta construcción nobiliaria pudieron incorporarse a la maqueta del belén, pero el concepto de la arquitectura palatina que subyace en esta pieza trasciende y entronca con lo cortesano y lo europeo. Se hace patente la proximidad con lo académico y lo palladiano como estructura compositiva, tal y como puede observarse al examinar algunas de las láminas de Palladio incluidas en la edición española de Ortiz y Sanz (lám. 9)<sup>37</sup>, además de mostrar conexiones con Vitruvio, el Padre Pozzo y modelos del barroco italiano y francés. En este sentido, cabe recordar que presenta bastantes afinidades con el Palacio Real de Nápoles para los virreyes españoles erigido a comienzos del XVII con planos de Domenico Fontana, también con órdenes superpuestos y composición con ciertas similitudes (lám. 10)<sup>38</sup>. Tampoco hay que olvidar que circu-

36 FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo...*, op. cit., p. 41. También Soto se adhiere a esta opinión (SOTO BELTRÁN, M.D., art. cit., pp. 229-230).

37 PALLADIO, A., *Los Cuatro Libros de Arquitectura*, trad. J.F. Ortiz y Sanz, Madrid, 1797.

38 Cabe resaltar los fuertes contactos del Sureste español con Nápoles, amén de la existencia de grabados reproduciendo la fachada del palacio. Por su parte, López Jiménez declara que el carpintero Matías Marfil, que trabajó en las primeras décadas del siglo XVIII, “realizó un palacio real como el napolitano” para un belén. Ello indicaría la perpetuación de unos esquemas en la articulación del palacio (LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., “Arte en nuestros templos”, *Anales del Centro de Cultura Valenciano*, 1959, pp. 3-31, cita p. 26). Por otro lado, Nicolás Salzillo era napolitano y sus maestros destacaron en la ejecución de figuras para belenes y, en 1707, era el único escultor que había en Murcia (BORRELLI, G., “Aniello e Michele Perrone scultori napoletani”, en: DI LUSTRO, A., *Gli scultori Gaetano e Pietro Palatano tra Napoli e Cadice*, Napoli, 1993, p. 27). Véanse también las conexiones con lo francés y, en concreto, con Soufflot y otros artistas (MILLON, H.A. (ed.), *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, Milano, 1999, p. 111).

laba el libro de Vanvitelli sobre el Palacio Real de Caserta publicado en Nápoles en 1756 que, por otro lado, figuraba entre los libros pertenecientes a la Academia de San Carlos en 1767<sup>39</sup>. Y es seguro que se conocieran los proyectos para palacios de Bernini. Todos ellos con diferente valor serían puntos de origen en la elaboración de la obra definitiva.

Temas relacionados con tipologías palaciegas fueron propuestos con cierta frecuencia en las pruebas de pensado y de repente en San Fernando (un palacio real, una portada de un palacio jónico, un palacio episcopal con su audiencia, un salón de palacio para dar el rey audiencia a los embajadores y la portada de un palacio). Juan de Villanueva obtuvo el primer premio de segunda clase en 1756 por el diseño para un "Patio de un Palacio adornado de los tres ordenes: Donco, Jónico y Corintio"<sup>40</sup>. El carácter suntuoso que debía asumir un edificio de esta clase y otras características eran resaltados en los tratados españoles de ese siglo<sup>41</sup>, que también insistían en la disposición de la escalera, tanto en los aspectos estéticos como funcionales<sup>42</sup>.

Se conocía bien en los ambientes murcianos la construcción del Palacio Real de Madrid, a través de vanas vías pero, fundamentalmente, por medio del secretario de la Inquisición, Antonio Elgueta –hermano de Baltasar, quien estuvo directamente vinculado a aquella edificación, como también a la fundación de la Real Academia de San Fernando<sup>43</sup>–; del murciano José Pérez Descalzo, –tallista y arquitecto, que hizo una maqueta del palacio real–; del italiano Baltasar Canestro, –que vino a esta ciudad y trabajaba en el taller palaciego–; etc.<sup>44</sup>. Además, cuando se erigió el Palacio Episcopal de Murcia se trajeron a relación toda una serie de palacios, incidiéndose especialmente en la aportación romana. No hay que olvidar que Jesualdo Riquelme poseía cuatro tomos titulados *Roma antigua y moderna* y que estaba familiarizado con la lengua y cultura italianas<sup>45</sup>.

Sobre la balastrada del palacio se alzan tres bustos dorados que formaban parte de una colección de veinte que no se conservan, pero que dejan patente la ambición del programa escultórico que se extendía por los tres frentes y que conectaba de nuevo con precedentes palaciegos del renacimiento y el barroco europeos en la disposición de conjuntos estatuos en fachadas y patios (lam. 11). La elección del material –finge bronce dorado y no piedra– y del busto frente a una figura de cuerpo entero está ofreciendo información sobre la mentalidad de Riquelme que poseía una colección de piezas escultóricas de gran interés, entre los que se encontraban los cuatro elementos, las cuatro partes del mundo, el Día y la Noche, un grupo llamado la Astrología (?) y otros temas paganos. Además tenía escultura religiosa, cuadros y estampas. Es difícil plan-

39 BÉRCEZ GÓMEZ, J., *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987, pp. 300. 302.

40 RODRÍGUEZ RUÍZ, D. et al., *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1753-1831). Madrid 1992, pp. 52-53 y 45, 49. 54-55, 65, 66-69, 123. Muy diferente era la propuesta francesa de 1752 para el *Grand Prix* de una fachada de palacio (PÉROUSE DE MONTCLOS, J.M., "Les prix de Rome". *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1984, pp. 53-55).

41 LEÓN TELLO, E.J. y SANZ SANZ, M.V., *Estética?: teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid 1994, pp. 987-998.

42 *Ibidem*, pp. 753-764.

43 TÁRRAGA BALDÓ, M.L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid 1992, p. 168.

44 PLAZA, F.J. de la. *Palacio Real de Madrid*. Valladolid, 1975.

45 Estaban en italiano y fueron valorados en cien reales (A.H.P.M., prot. 4222, 1800, II, f. 1326).





Lám. 11. Palacio de Herodes (det.).

tear una hipótesis interpretativa del conjunto, al persistir una mínima parte de las piezas –15 %– y no conocer el sitio en que se ubicaron cada una de ellas. No obstante, parece que la historia y la revolución geográfica –hay un indio y no hay que olvidar que persistía la fascinación por el nuevo mundo<sup>46</sup>–, además de la astronomía están presentes y se manifiesta un intento de compaginar la piedad y virtudes cristianas, con el estudio y conocimiento del universo en el que reina el hombre<sup>47</sup>. Por tanto, lo que resta de la decoración escultórica deja patente una oculta significación iconográfica, cuya lectura o lecturas superpuestas constituyen hoy un enigma, pero sugieren una visión antropocéntrica del mundo con referencias a la historia divina y profana. Se trata de ahondar una vez más en el entendimiento del palacio barroco como conjunto retórico, según palabras de Sebastián, con diferentes interpretaciones según los casos –templo a la Fama, apotheosis de la riqueza, gloria militar, alegoría política, palacio solar, etc.–<sup>48</sup>.

46 En el Palacio Real y según el programa ideado por fray Martín Sarmiento, se instalaron Moctezuma y otros reyes y fue un canto a la grandeza de la monarquía española que dominaba sobre el orbe y estaba justificada la presencia de los antepasados de los monarcas en el poder (PLAZA, F.J. de la, op. cit.).

47 Como declaraba Pluche, en un texto que tenía Riquelme, “La Naturaleza no es solamente un Espectáculo hermoso, ò regocijo, y festividad de un día: es un dominio magnífico de que el hombre está en posesión por espacio de algunos años, él goza la vista del cielo, el aspecto de los Astros, y orden de sus movimientos, y revoluciones: él es poseedor de los tesoros de la tierra, y de todo cuanto produce, y sustenta; y aparece claramente, que Dios le llama à alguna cosa mayor, que à mirar sus obras, y ser usufructuario de ellas, pues las ha sometido, no solo à su goce, sino también à su dirección, y gobierno” (PLUCHE, Abad M., *Espectáculo de la Naturaleza ó conversaciones a cerca de las particularidades de la historia natural*, parte V tomo IX, Madrid, 1772, 3ª ed. pp. 1-2).

48 SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, pp. 355 y ss.

El templo de Salomón estaba unido al Misterio de la Presentación y era una pieza importante, así lo delatan la documentación y las descripciones; si bien, no tenía la envergadura del palacio de Herodes<sup>49</sup>. Algo sobre su conformación se deduce de las palabras de Fuentes y Ponte: "Se halla hecha pedazos, es también modelo arquitectónico, ya astillado; tuvo grandiosa escalinata, pronaos y cúpula; todo sostenido por galerías jónicas.-0.90 altura"<sup>50</sup>. También destacaba que era rectangular (1.40 x 0.90), que el aspecto simulado de los materiales era afín al del palacio de Herodes y, de la tercera parte que se mantenía, añadía: "el santuario ó la Cella, el lugar reservado, estuvo casi en el centro de anchas galenas, y pórticos formados con líneas de columnas: dicho lugar sagrado, cosa que aún en deterioro se conserva, tiene planta octógona de 0.40 de radio recto, estando sus frentes exteriores con entablamentos moldados, y cubierto con una cúpula elíptica deprimida sobre elegante cornisamento"<sup>51</sup>. Por tanto, llevaba aquellos elementos esenciales que permitían la identificación del santuario hierosolimitano: fachada monumental, columnata y una estructura centralizada –planta octogonal con cúpula–<sup>52</sup>. Documentalmente consta que circulaban en Murcia los libros de Prado y Villalpando y de Caramuel y, sin duda, se tuvieron presentes otros textos bíblicos de los que Riquelme tenía un buen número de ejemplares en su biblioteca que proporcionarían datos sobre la conformación de esta pieza que, según Villalpando, superaba cualquier otra de Salomón: "un templo en el que Salomón plasmó todo su poder, por el que aventajó a los Reyes de su época; un Templo donde volcó toda su sabiduría que poseía como don especial de Dios, con la que dejó atrás a todos los mortales"<sup>53</sup>. También Fischer von Erlach en su tratado de los años veinte del siglo XVIII, siguiendo a Villalpando, rememoraba el aspecto del templo. Por otro lado, numerosos grabados en Biblias, textos religiosos diversos y láminas sueltas pudieron servir de fuente de inspiración de una imagen que era familiar para los artistas y que habitualmente contemplaban en los Calvarios de los retablos barrocos y otras representaciones.

Interián de Ayala remarcaba que el templo de Salomón, reedificado por Herodes y erigido sobre el monte Monah, era el que necesariamente se debía representar en estos casos:

"...que en toda la Nación de los Judíos, y en todos aquellos pueblos, que durante la Ley antigua, adoraban al verdadero Dios, solamente había un Templo, donde se le tributaba el debido culto; esto es, aquel célebre Templo, que primero edificó Salomón, el cual de algún modo fué después restaurado por Zorobabél, y que basó el imperio de Judas Macabeo se vió libre de las abominaciones de los Gentiles; y finalmente lo edificó de nuevo, aunque en el mismo lugar, con singular, y Real magnificencia, aquel Rey Herodes, en cuyo reinado, bien que ilegítimo, nació Jesu-Christo"<sup>54</sup>.

Entendido como Jerusalén Celeste se creía un edificio singular inspirado por Dios, tal y

49 El primero fue valorado en mil quinientos reales, mientras que el segundo superó esta cifra en mil cien reales. Tras la instalación del belén en el Museo Salzillo en 1957, Carrión hizo una estructura de planta central basada en una fuente gráfica de inspiración bramantesca como fondo para este grupo escultórico.

50 FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo...*, op. cit., p. 41.

51 FUENTES Y PONTE, J., *La colección ....* op. cit., p. 52.

52 RAMÍREZ, J.A., op. cit., pp.113-216.

53 Expresaba estas palabras Villalpando en el saludo al lector (PRADO, J. y VILLALPANDO, J.B., *El templo de Salomón: comentarios a la profecía de Ezequiel*, I, ed. J.A. Ramírez, Madrid, 1991, p. 3. Véase también RAMÍREZ, J.A. (ed.), *Dios, arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, 1991).

54 INTERIÁN DE AYALA, Fr. J., op. cit., pp. 223 y 193-194.

como consta en la Biblia<sup>55</sup>. Constantemente aparece mencionado en sermones<sup>56</sup> y representado en cuadros y, menos frecuentemente, en relieves<sup>57</sup>.

La ciudad de Jerusalén era la única pieza no asociada a un tema concreto, es decir, no había un relato evangélico específico con figuras de obligada presencia para este fondo. Constituiría el contrapunto al resto de los diseños arquitectónicos, aunque su exotismo era más adecuado a la imagen de los territorios que recorrió Cristo. Esta maqueta y los Reyes Magos y su cortejo fueron las únicas concesiones que se hicieron a lo oriental. No obstante, si en el grupo escultórico hubo resquicios de fantasía, al configurar un núcleo urbano fueron más cautos, procurando que remitiese directamente a Jerusalén. En este caso, la iconografía del lugar inducía a ser verosímil<sup>58</sup>. Ya se ha indicado que la documentación constata que fue una de las obras arquitectónicas más tempranas ejecutadas para el belén, anterior al segundo matrimonio de Riquelme; siendo tasada en doscientos cincuenta reales en 1800. Es posible que persista algún resto de los que aún eran mencionados en 1900, cuando se indicaba que medía algo más de un metro de altura y estaba compuesta por "murallas, templos, torreones, ajarquias y casas de distintos estilos y gustos"<sup>59</sup>. Era rectangular –aunque en ocasiones se optó por la circularidad– y su aspecto fortificado evitaba tener que ser exhaustivo en los detalles sobre la morfología urbana, aunque por encima de los paredones defensivos se atisbaban minaretes, templos y viviendas, constituyendo un conjunto variado. Posiblemente podrían ser identificados al ser más precisos en la representación la Cúpula de la Roca-templo de Salomón –manifestándose de forma preeminente<sup>60</sup>–, la puerta dorada por la que entró Jesús con sus dos arcos de acceso y algunos de los edificios más representativos de la ciudad. En ese intento de procurar detalles auténticos e imágenes fidedignas, se sirvan de los numerosos grabados de Jerusalén<sup>61</sup>, ade-

55 Véanse al respecto las citas del Antiguo Testamento recogidas por HANI, J., *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, 1983, p. 22.

56 Se trata de un fenómeno general, pero en el caso murciano se pueden recordar, por ejemplo: DE LA MADRE DE DIOS (O.C.D.), *Aclamación Panegírica, Oración Evangélica con que en el día doce de Febrero de 1734, día Último del célebre Novenario, Consagrado por los R.R.P.P. del Real Convento de N.P. Santo Domingo, en la Dedicación de su nueva Iglesia*, Murcia, 1734, p. 5; COSTA NAVARRO, F. (O.F.M.), *Oración fúnebre encomiástica que en las honras a la gloriosa memoria de nuestro difunto Monarca D. Felipe V*, Murcia, 1747, pp. 7, 10; LÓPEZ ORTEGA, G. (O.F.M.), *Oración fúnebre encomiástica que en las Reales exequias del Señor Luis Decimocuarto el Grande, digno abuelo de nuestro amado Rey, el señor Felipe V*, Murcia, 1716, p. 15; MOLERO ALBACETE, J. (C.O.), *Oración fúnebre, en las exequias, y honras que celebró la Real Congregación del Oratorio de las siete veces Coronada Ciudad de Murcia, día diez y nueve de Julio del año de 1743 al Eminentísimo y reverendísimo Señor Luis Belluga y Moncada*, Murcia, 1743, p. 55 (recogido por GARCÍA PÉREZ, J.M., *La Oratoria Sagrada en Murcia en la primera mitad del siglo XVIII: Arte y religiosidad en una ciudad del Setecientos*, Memoria de Licenciatura (inérita), Murcia, 1995, p. 289).

57 Por ejemplo, majestuosa arquitectura de columnas, pilares y arcos se muestra recortada bajo una gloria de nubes en la contraportada de la catedral de Murcia o en uno de los relieves del coro del convento de San Sebastián de Orihuela (SÁEZ VIDAL, J., *La sillería del convento de San Sebastián de Orihuela: Estilo e Iconografía*, Alicante, 1993, p. 21).

58 RAMÍREZ, J.A., op. cit., p. 105.

59 FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo...*, op. cit., p. 41

60 Ramírez aborda la confusión de la Cúpula de la Roca con el templo de Salomón y analiza las representaciones cartográficas de Jerusalén (RAMÍREZ, J.A., *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*, Málaga, 1981, pp. 106-133).

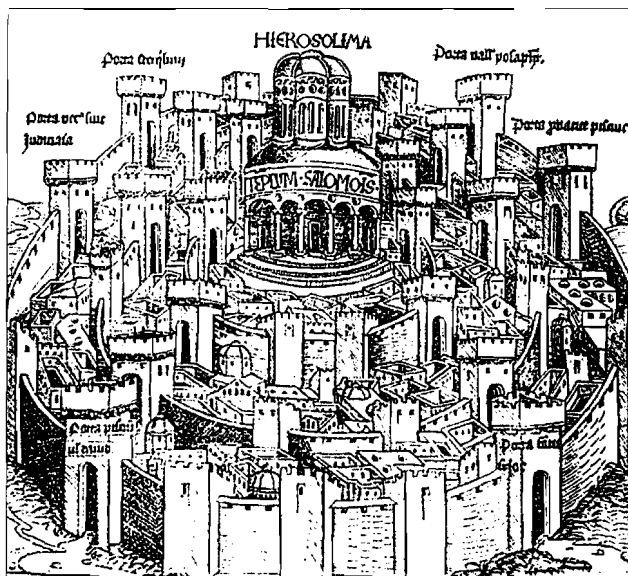
61 Se incluye el que figura en la obra de: SCHEDEL, A., *Liber Chronicarum cum figuris et imaginibus ab initio mundi*, Nuremberg, 1493 (lám. 12).

más de las descripciones y, quizá, de testimonios directos de comerciantes y viajeros.

Otras arquitecturas formaban parte del belén, pero ya no constituían telones de fondo para los misterios y otros relatos evangélicos, sino para las escenas populares y costumbristas. Es posible que se sumaran en una segunda fase de elaboración, puesto que no se citan en el inventario de bienes de Riquelme. Fuentes y Ponte se refiere a las casas rústicas y las describe de la siguiente forma:

"Primera casa rústica.	Imita una edificación de dos cuerpos, fabricada con mampuestos, la cual tiene un anejo como cuadra, apareciendo en ruinas parte de las paredes. -0.65 altura.
Corcho imitando sillarejos en desbaste de piedra	
Segunda casa rústica.	Análoga á la anterior con cuerpo central y laterales; y un corral todo casi en ruinas.
(Id. id.)	-0.70 altura." <sup>62</sup>

Las cuestiones sobre los orígenes de la arquitectura y la cabaña primitiva como primer cobijo que fuera obra humana todavía están vigentes en el XIX en los tratados y algo de todo ello podría estar latente en estas obras. La condición libre del hombre en la naturaleza que se corrompe en la sociedad, el "buen salvaje", la civilización que desvirtúa costumbres y vulnera libertades, el interés por el mundo indígena y el orden natural como norma vital son puntos discutidos y algo de todo ello podría estar presente<sup>63</sup>. Son, pues, obras sencillas, sin científicismos, ni rebuscados caprichos arquitectónicos que acompañan a las escenas de los pastores que cuidan el ganado, que tanto protagonismo tiene en este belén. Por otro lado, en otros belenes también se acostumbró a incorporar arquitecturas que nada tenían que ver con los relatos evangélicos<sup>64</sup>.



Lám. 12. Ciudad de Jerusalén (Schedel, 1493).

<sup>62</sup> FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo...*, op. cit., pp. 40-41.

<sup>63</sup> Como manifestaba Meléndez Valdés "...sólo en el rudo / labio del labrador oírás las voces / de esta santa virtud...".

<sup>64</sup> Por ejemplo, el belén de palacio se incrementó con una nona, tal y como consta en una cuenta presentada en 1789 (HERRERO SANZ, M<sup>o</sup> J., "El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid: origen, desarrollo y actualidad", en *Reales Sitios. Monasterios y Salzillo*, Madrid, 1998, pp. 27-35, cita p. 31).

Finalmente, otras construcciones que se conservan pertenecen al siglo XX y se utilizaron cuando el Belén pasó al Museo de Bellas Artes.

### III. EL DISEÑO DE ESCENARIOS.

#### III.1. Jesualdo Riquelme, Francisco Salzillo y la arquitectura del belén.

El patronazgo murciano en el siglo XVIII estuvo representado por las familias Riquelme y Fontes, entre otras. Jesualdo Riquelme y Fontes –un conocedor de las artes con talento y opinión definida, en quien se unían ambos linajes– prosiguió la vinculación que habían tenido sus antepasados más directos con Francisco Salzillo y, a la muerte de éste, las mantuvo con sus discípulos<sup>65</sup>. Tradicionalmente se ha venido repitiendo que por parte de los aristócratas y gentes acomodadas se imitaron los gustos cortesanos al encargar Nacimientos y belenes; generalizándose esta práctica tras la llegada al trono de Carlos III<sup>66</sup>. Sin embargo y sin descartar esta afirmación, cabe pensar en que fue un fenómeno más amplio y, de hecho, en Murcia hubo belenes con anterioridad a la llegada del rey procedente de Nápoles y Francisco Salzillo los conocería muy bien a través de su padre. En este sentido, se pueden recordar el de la comunidad de agustinas y otros particulares, que llevaban piezas arquitectónicas<sup>67</sup>.

En una etapa controvertida y crítica ante la superstición y fanatismos religiosos, los ilustrados españoles se inclinaron por una religión más evangélica y cristocéntrica que postulaba "el retorno a las fuentes"<sup>68</sup>. La documentación va constatando que las actitudes de Riquelme se insertan en esta dirección y el belén, esencialmente, es un puesta en escena de un relato basado en texto bíblico sobre la infancia de Jesús. Quizá él, como hacía Carlos III, se ocupaba "de componer el Belén, para celebrar con devoción el nacimiento de N. S. Jesucristo"<sup>69</sup>.

Jesualdo Riquelme era un cliente con sensibilidad para sugerir y hacer indicaciones, pero también para apreciar lo que se le hacía. Era protector y amigo de Salzillo y un destinatario pri-

---

65 La noción de patronazgo adquirió gran importancia en ese siglo y no sólo en un sentido positivo, sino también por el mal uso que podían hacer comitentes ignorantes y carentes de gusto (HASKELL, F., "The Art Patron in the 18<sup>th</sup> Century: Images and Aspirations", *Lecturas de Historia del Arte*, III, 1992, pp. 9-18, cita p. 16).

66 Por ejemplo, con relación al mundo genovés Bettanini indica que "Il presepe rimase un rito domestico dell'aristocrazia sino alla seconda meta del secolo XVIII" (BETTANINI, A. y MORENO, D., *Il Presepe Genovese*, Genova, 1970, p. 27).

67 Si bien, el belén nobiliario para el ámbito de la intimidad familiar tiene sus peculiaridades que difieren del conventual, como también del áulico. A comienzos de siglo, Martínez Tornel estimaba que el de agustinas -perdido en la Guerra Civil- debía estar constituido por unas quinientas piezas (MARTÍNEZ TORNEL, J., *Guía de Murcia*, Murcia, 1906, p. 83). López Jiménez menciona el belén de los Saavedra de finales del XVII en Murcia, otro napolitano que tuvo ocasión de ver en Alicante y el de Félix Diéguez López, regidor y familiar del Santo Oficio. El de este último debió ser de escasa consideración, a tenor de su tasación realizada por el pintor Juan Ruiz en 1736 tras el fallecimiento de su dueño: "Item se pone por cuerpo de bienes, un escaparate, con vidrios ordinarios, y dentro de él distintas flores y echuras de Belén todo ordinario, en treinta reales de su aprecio". Diéguez también poseía esculturas de consideración como una Purísima y un Niño Jesús y muchos cuadros (LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., art. cit., p. 26 y A.H.P.M., prot. 2808, 1736, ff. 1-316 (numeración del inventario y partición), f. 38 v.).

68 EGIDO, T., "Actitudes religiosas de los ilustrados", *Carlos III y la Ilustración*. I, Madrid, 1988, pp. 225-234, cita p. 229.

69 HERRERO SANZ, M<sup>a</sup> J., op. cit., p. 28.

vilegiado. Comitente y artista mostraban una confianza recíproca. Los encargos concretos a Salzillo, Roque López, Collado u otros artífices del belén reflejan la mentalidad, los gustos y ambiciones de un ilustrado de educación exquisita y se insertan en un proceso de cambio en el pensamiento y en las artes. Era un caballero culto, sofisticado y elegante, sin llegar al extremo del cosmopolita descrito por Cadalso (*Cartas Marruecas*, XLI). Buen reflejo de todo ello son sus libros de distintos saberes, los instrumentos musicales y partituras, sus coches y birlocho, relojes y abanicos, oratorio y belén, cuadros y esculturas, alfombras y cortinas, vajillas chinas y de loza inglesa, cristalería, muebles, tabor, alhajas, etc. Demuestran su fascinación por los refinamientos ingleses y chinos, su profundo conocimiento de lo italiano y lo francés y su mentalidad abierta. Apasionado por la música y conocedor de la pintura, Riquelme se vinculó a la Real Sociedad de Amigos del País de Murcia al año siguiente que Salzillo<sup>70</sup>. No hay duda de su sincera religiosidad<sup>71</sup>, ni de su buen gusto, entendido en un marco académico y según el concepto de Muratori —que se encontraba entre las lecturas de Riquelme<sup>72</sup>—. En el belén, se reflejan sus ambiciones e inquietudes. Fue su pequeño tesoro que fue incrementando con los años; preocupado por el encargo y la distribución de las figuras y apasionado por ver cómo iba creciendo. las maquetas arquitectónicas eran el complemento necesario para aquéllas.

Es evidente que el belén se concibió como un conjunto de piezas y en la mente de Salzillo estaría la arquitectura. Lo esencial del belén son los misterios y Salzillo pensaría en el lugar donde ubicarlos, aunque es difícil saber hasta qué punto la idea se formalizó en proyecto, máxime cuando el escultor murió en 1783 y, al finalizar ese siglo, uno de los portales estaba recién acabado —sin estrenar, ni pintar—<sup>73</sup>. Pero al igual que sus discípulos, particularmente Roque López o quizás José López, continuaron las figuras según las pautas mas o menos generales que habría marcado el maestro, su idea sobre la totalidad de las piezas debió pesar, aunque se alterase el vocabulario compositivo o se incorporasen ciertas modificaciones, incluso caprichos de Riquelme u otros artistas que matizasen los proyectos iniciales y, en otros casos, los trazasen al gusto de la época o con las imposiciones requeridas. Francisco Salzillo discurrió un belén abierto y no constreñido y ahogado por la arquitectura o en un entorno urbano y esta idea sería el punto de partida sobre el que se desarrollarían los escenarios. Algunos autores le han atribuido la paternidad de los edificios a Roque López<sup>74</sup>. Tampoco hay que olvidar que el escultor José

70 Entró el 23 de Enero de 1779 y se despidió el 19 de Noviembre de 1702 (A.R.S.E.A.P.M. (Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia), L.A. (Libro de Acuerdos) 1, 23 Enero de 1779, f. 50 v.).

71 En su casa había un oratorio con una mesa de altar a la romana de madera pintada en azul con perfiles dorados. Además, tenía un considerable número de libros de temas religiosos.

72 MURATORT, L.A., *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, trad. J. Sempere y Guarinos, Madrid 1782.

73 Independientemente de la controversia sobre la paternidad del diseño, cabe rememorar la intensa y fructífera relación que mantuvo Salzillo con los tallistas de la época, de forma que la actividad retabística alcanzó con él un momento de esplendor. A fin de cuentas en el belén como en el retablo había que procurar acomodar la escultura en la arquitectura (Véase nuestro estudio *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena*, Murcia, 1992, pp. 52-53).

74 En concreto, Torres Fontes le asigna la "hechura de la casa de la Virgen, casa de la Visitación, Palacio de Herodes, templo de Salomón...; quizá el Portal" (TORRES FONTES, J., *Museo Salzillo*, Madrid, 1959, pp. 56-57). No hay que olvidar la relación de Riquelme con Roque López. De hecho no sólo le encargó obra para él, sino que le consiguió otros trabajos. Así consta en el libro de cuenta y razón del escultor que publicó el Conde de Roche (CONDE DE ROCHE, *Catálogo de las esculturas que hizo Don Royte López discípulo de Salzillo*, Murcia, 1889. pp. 2, 3, 11, 18, 20).

López, igualmente vinculado durante su aprendizaje con Salzillo, doró y pintó "el cielo de la capilla Mayor de la Iglesia de la Santísima Cruz" de Caravaca<sup>75</sup> y está documentado que trabajó para Jesualdo Riquelme. También vivía Patricio Salzillo, hermano de Francisco, y, según Ceán Bermúdez, encargado de "estofar y encarnar las estatuas"<sup>76</sup>. Además, en Murcia estaban los escultores Francisco Elvira, Fray Diego Francés y Guisart, —este último en la vertiente de lo académico—.

Además efectuaron encargos para Riquelme en la década de los noventa, los carpinteros Baltasar de los Reyes y Tomás Gaitán y los pintores Antonio Iniesta y Diego Reynel —dedicados por entonces a las tareas de pintar y corlar los retablos—<sup>77</sup>. Alguno de los mencionados bien podría haber colaborado en la realización de las piezas de la arquitectura en madera<sup>78</sup>. Finalmente, cabe pensar que, quizá, Collado realizase otras piezas ya que, por el momento, es el único artífice al que se le ha documentado la ejecución de una maqueta para el belén<sup>79</sup>. Había carpinteros extranjeros en Murcia, además de una larga lista de nombres, algunos muy cualificados en el trabajo en madera<sup>80</sup>.

También pueden ser recordados los tallistas Diego y Francisco García, Ginés de Rueda, Antonio Serna, Francisco Ganga y José Navarro. Hubo una intensa polémica en ese fin de siglo por la delimitación de las competencias y tareas profesionales. Los escultores y, especialmente, los tallistas fueron molestados por los carpinteros que les usurpaban el trabajo haciendo piezas que no les correspondían, los visitaban en sus talleres e incluso en ciertos casos quisieron hacerles pagar contribuciones gremiales. En Valencia se concluyó con una Real Orden fechada el 14 de Febrero de 1786 donde se especificaba lo que le correspondía hacer a cada uno —a los carpinteros "todas las obras llanas con molduras corridas", aunque ya en reales resoluciones más tempranas se había hecho alusión a ello<sup>81</sup>—. A esta disposición aludieron los tallistas de Murcia

75 Se obligó a "dorar la concha ...con sus cornisas, niolduras y Alquitrahe" de oro fino con otras circunstancias que incluían también el trono de la reliquia, puerta del sagrario y otros elementos, todo de "buen gusto y a lo moderno". Consta en el documento que suscribió junto al dorador Francisco Escorrihuela (A.H.P.M., prot. 7499, 4 Julio 1778, ff. 61-63).

76 CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. VI, Madrid 1800, p. 26.

77 Antonio Iniesta hizo de intermediario en algunos de los encargos de Roque López en 1806 (CONDE DE ROCHE, op. cit., pp. 40, 42). Por otro lado, también cabe citar como conocedores de la arquitectura a pintores perspectivistas como Pablo Sistori y el napolitano Nicolás Tota, que se titulaba profesor de pintura y arquitectura. En el testamento de Antonio Iniesta, no se alude al belén: si bien constan notas biográficas de interés, como que era viudo de Mana Pedemonte, probablemente la hija de Pablo Pedemonte, pintor italiano afincado en Murcia, o la dedicación de Pablo, su hijo primogénito, a la pintura (A.H.P.M., prot. 4483, 31 Agosto 1812, ff. 145-148 v.).

78 A comienzos de esa década Pablo de Sistori concluyó la decoración pictórica de la ermita de Jesús y se documenta en Marzo de 1795 que Riquelme costeó el segundo cuerpo del retablo de la Dolorosa en la ermita. Hay un pago y un recibo en el que se indica que se le entregaron a Antonio Serna por este concepto 250 r.v. y a Diego Reinel, que lo pintó y corló, 120 r. (A.H.P.M., prot. 4222, 1800, II, ff. 1.336 v.-1337, 1211).

79 Collado pertenecía a una familia dedicada a la carpintería. Algunos datos biográficos constan en su testamento (A.H.P.M., prot. 4.515, 15 Diciembre 1828, ff. 1159-1164 v.).

80 Como José Vila, Juan Beltrán, Juan Sanz Botia, Antonio Manresa, Antonio Vega, José Navarro, Patricio Zureda, Francisco Ramón, José López, Francisco Royo, José Roldán Pérez, Pedro Martínez, Antonio Meléndez, Miguel López, Nicolás Cerezo, Francisco Pagán, etc.

81 *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*, Valencia, 1828, pp. 47-47, cita p. 48 y BÉRCHEZ GÓMEZ, J., op. cit., pp. 261 y ss.

en 1792 cuando se quejaron al Conde de Flondablanca exponiéndole que los carpinteros realizaban obras de ornato en los templos y casas particulares que no debían ejecutarlas<sup>82</sup>. Los primeros se titulaban escultores de adorno, aludiendo a que las piezas las consideraban de esa disciplina pero con el necesario conocimiento de arquitectura —si bien, Flondablanca remarcaba que impropriamente se llamaban así— y censuraban que los segundos carecían de los sólidos principios del dibujo, quedándose en una práctica "mal adquirida", ausente de gusto<sup>83</sup>.

Por todo ello, no es descartable que al menos la traza en algún caso recayese en un tallista, puesto que, por entonces, continuamente alardeaban del conocimiento de los órdenes arquitectónicos y de que proyectaban retablos y tabernáculos para los templos, pese a que no les estaba legalmente permitido. Quizá, las piezas de diseño más sencillo las pudo haber concebido algún carpintero como Collado u otro o bien estos maestros las podrían haber hecho siguiendo modelos que les hubieran proporcionado otros artistas. No hay que olvidar que a los aprendices y oficiales de carpintena se les enseñó a delinear los órdenes en la Escuela Patriótica de Dibujo, Aritmética y Geometría desde su fundación en 1779 en Murcia. También pudo corresponder el proyecto que no la ejecución a arquitectos neoclásicos como Lorenzo Alonso, Juan Bautista La Corte o Francisco Bolann García, entre otros; a maestros de obras como Pedro Gilabert o a matemáticos como Luis Santiago Bado.

Metódicamente planteadas, estas realizaciones escénicas constituyen una secuencia de unidades arquitectónicas autónomas que dotan de marco a los episodios bíblicos, pero que están integradas en un programa común, aunque sean diferentes en su sintaxis. Cabe pensar que fueron realizadas por más de un artista, como sucede con las figuras<sup>84</sup>.

Uno de los primeros escenarios fue la ciudad de Jerusalén y, viviendo Riquelme, el último sería uno de los portales. La demora en la ejecución y los pagos tardíos ponen de manifiesto la intención de Riquelme de ir incorporando paulatinamente nuevas piezas al belén, dotándolo de unos fondos escenográficos acordes a los temas. La muerte de Salzillo y la voluntad de incrementar el belén impulsarían a seguir los encargos con otros artífices, pero según la idea del maestro mas o menos acabada o simplemente bosquejada o sugerida.

No hay que olvidar los conocimientos de arquitectura de Salzillo constatables en varias ocasiones y, sin duda, una de las más relevantes, en el trascurso de la catedral de Murcia, que demuestran que sentía algo más que interés<sup>85</sup>.

Riquelme era un ilustrado y debió tener algún papel en la concepción de los edificios. Su

82 En Murcia, chocaron contra Guisart, escultor, y también contra los carpinteros (Véase nuestro artículo "Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. IV, 1992, pp. 245-253).

83 Como señalaba el Conde de Flondablanca en una carta dirigida al corregidor fechada el 2 de Febrero de 1792 "que ni los tallistas se llamen Escultores, no haciendo estatuas, ni los carpinteros tomen a su cargo obras que solo corresponden à los tallistas" (A.M.M., leg. 2801, 1792).

84 Sánchez Moreno habla de una tercera mano (SÁNCHEZ MORENO, J., *Estudio sobre la escultura de Roque López*, Murcia, 1949, pp. 59-60).

85 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1992, p. 89. Véase también VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos Alicantinos del Barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990, p. 268. No obstante, hay que pensar que su prestigio llevaba a consultarle sobre aspectos que no eran sólo escultóricos, puesto que se había convertido en una autoridad suprema para cualquier cuestión artística.



biblioteca demuestra el conocimiento del arte y de los libros de arquitectura, además de que poseía láminas, cuadros y esculturas<sup>86</sup>. Esas ansias de saber enciclopédico se manifiestan en sus colecciones de objetos y libros.

### 111.2. La definición exterior del edificio.

En estos armazones tectónicos pensados para visiones cercanas, interesa ante todo la ordenación de su fachada y, por tanto, se buscan formas artísticas para las paredes perimetrales, particularmente, para el frente principal y los dos laterales, aunque en casos específicos se incluyan pabellones y patios. Si bien, los edificios no pueden ser considerados simples elementos de amueblamiento en el contexto del belén. Lo importante es la apariencia, ya se organicen como elementos terminales, ya como una estructura envolvente en la que se acomodan las figuras; sin olvidar la tendencia centralizadora en los enclaves especialmente significativos en los que, a través de la forma se está ofreciendo un mensaje añadido. El decoro y el carácter que corresponden a cada construcción conllevan ciertas exigencias en la realización del proyecto. Como sintetizaba Boffrand en 1745 los "diferentes edificios, por su disposición, por su estructura, por la manera en que están decorados, deben anunciar al espectador su destino; y si no lo hacen pecan contra la expresión y no son lo que deben ser"<sup>87</sup>.

En este sentido, cabe recordar las palabras del Conde de Teva en su discurso académico de 1796 cuando pormenoriza de la siguiente manera:

"En un palacio, por ejemplo, debe reinar la grandeza y la magnificencia; de modo que la anchura de sus pórticos, la elevación de sus columnas ofrezca desde luego una justa idea de poder y majestad del Príncipe que le habita. En un templo, por distinto estilo, menos profusión en los adornos, menos riquezas; cierta grandeza, sencilla, pero majestuosa, cierta oscuridad, cierto aparato que infunda respeto y temor, conforme a la idea que se tenga del Dios que habita en él... En una casa de campo debe prevalecer una cierta gracia y sencillez que no se oponga á la comodidad, que es lo primero que debe mirarse"<sup>88</sup>.

Se asume la teoría de los caracteres directamente vinculada a la percepción y se dota a cada composición arquitectónica de aquellas cualidades que la distinguen como tal<sup>89</sup>. En *Considerazioni sulla pittura*, Mancini destacaba en el siglo XVII que el lugar de la acción se

86 Basta recordar algunos de los libros que poseía de autores como Vitruvio, Pozzo, Mengs, Leonardo de Vinci (edición de Rejón de Silva), Ponz, Muratori, etc. además de la Enciclopedia Metódica, Diccionarios, Fábulas, libros religiosos, de filosofía e historia. clásicos de la literatura española, autores antiguos. etc. En las declaraciones de últimas voluntades de Antonio Riquelme y Fontes y de su hija María Teresa, herederos sucesivos del belén. no hay mención al mismo, ni a su arquitectura (A.H.P.M., prot. 4502, 12 Agosto 1821, ff. 1001-1003 v. y prot. 10076, 15 Diciembre 1869, ff. 6.104-6.109 v.).

87 SZAMBIEN, W., *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquiteciura en la época clásica*. 1550-1800. Madrid 1993, p. 237 y KRUF. H.W., *Historia de la teoría de la arquitectura*. 1. *Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid 1990, p. 188. Riquelme no tenía el tratado de Boffrand, pero sí otros libros que lo mencionan.

88 Recogido por HENARES CUÉLLAR, I., *La teoría de la artes plásticas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977. p. 33.

89 El Conde de Teva establece unos matices directamente conectados con la teoría Setecentista. Por ejemplo, Boullée afirma que un templo debía transmitir ideas sublimes. Valora la proporción colosal y las columnatas griegas que otorgaban majestuosidad, frente a la magnificencia para el palacio (BOULLÉE, E.L., *Arquitectura. Ensayo sobre arte*, Barcelona, 1985, pp. 72-75, 97).

debía corresponder con el lugar elegido por el artista para ubicar la escena. En este sentido, no sería tanto procurar la verdad histórica —que en casos puntuales se busca—, cuanto arropar el relato evangélico en un marco arquitectónico tipológicamente adecuado.

En general, se diseñan fachadas muy perforadas con frentes continuos. con predominio de líneas adinteladas y muros planos que conectan en ángulo recto, se distribuyen los vanos equitativamente con respecto al eje de simetría, se cuida el tratamiento de las esquinas, la relación de alturas presenta jerarquías en función del tipo de edificio, se restringe el uso de las columnas a la arquitectura palaciega y eclesiástica y se finge un material u otro —piedra o ladrillo— según el carácter de la construcción.

Se valieron de escenarios con infinidad de matices y contrastes pero, globalmente, el conjunto manifiesta una potencia prismática y una sensación de solidez que va de lo monumental a lo pintoresco en una dialéctica rica. Se trata de una buena labor de carpintería que demuestra conocimientos de arquitectura y matemáticas y, en concreto, de las reglas de perspectiva.

Hay variedad y libertad para disponer y sensibilidad para combinar. El casticismo prevalece en las construcciones que amparan las escenas de la vida de la Virgen anteriores al Nacimiento de Jesús, frente a los majestuosos edificios que acompañan los relatos evangélicos a partir de la Natividad, más conectados con lo cortesano, lo académico y lo europeo. No obstante, salvo el templo de Salomón —donde se procura la ortodoxia en la representación— o el portal —con el simbolismo de su planta—, el resto se diseña sin excesivos condicionantes, por ello indistintamente se puede plasmar lo pintoresco y lo rudo, que lo elegante y lo refinado, proporcionando una riqueza de visiones. Según el tema y siempre que resulte apropiado, se opta por versiones más o menos evolucionadas de prototipos académicos arreglados a perfecta arquitectura o por escenarios domésticos que responden a los modelos de la calle en una ciudad de provincias en el Sureste peninsular como Murcia, imitando los diseños o con ajustes o reinterpretaciones<sup>90</sup>. Como indica Gargano, en la edad de oro del belén —como fue el siglo XVIII— y mezclando elementos sagrados y profanos, éste constituía un espejo del mundo y ofrecía escenografías espectaculares y pintorescas que reflejaban escenas de la vida cotidiana, ya fuese en Génova, Nápoles, Sicilia, España o Portugal<sup>91</sup>.

### 111.3. La sugerencia de espacios interiores.

Salvo el portal, la utilidad de los edificios gravita fundamentalmente en sus paramentos externos y, por tanto, el diseño del interior se centra en las partes visibles y significa el comple-

90 La cuestión que había que fundamentar en las Sagradas Escrituras era la representación de los Misterios; en ellos la fidelidad a lo esencial del relato era necesaria. En la arquitectura el artista se podía permitir mayores licencias. En este sentido, Machado de Castro, escultor portugués que destacó en la ejecución de piezas para belenes, defendía que los evangelistas no estaban obligados a referir todas las cosas acontecidas y, partiendo de esta premisa y de reglas de interpretación que se habían considerado axiomas del arte de la hermenéutica, justificaba la diversidad en la representación de los Misterios, aludiendo directamente a los "Presepios". Así pues, si reiteraba que no se atentaba contra las verdades reveladas con variadas formas de representación de las escenas evangélicas, cuanto más libres se sentirían los artistas en la elección de los fondos arquitectónicos (CAMPOS FERREIRA LIMA, H. de, *Joaquim Machado de Castro, escultor conimbricense. Noticia Biográfica e Compilação dos seus escritos dispersos*, 2ª ed., Coimbra, 1989, pp. 160-168).

91 GARGANO, P., *O Presepio. Oito séculos de história. arte e tradição*, Milano, 1995, pp. 43 y ss.

mento del primero. El portal si se puede contemplar, siendo su función diferente en tanto que satisface la necesidad de dar cobijo y su estado ruinoso es un recurso hábilmente utilizado para que se pueda apreciar sin obstáculos el Misterio representado. Mientras que en el resto, las fachadas de nítida silueta y un volumen sencillo son los motivos que más interesan, aunque sin descuidar el resto. La envoltura exterior concentra los mayores esfuerzos, pero se corresponde con un cuidado de las estancias, aunque tengan un valor secundario. El problema estriba en que los simulados cristales añadidos y la pérdida del mobiliario y otros elementos dificultan un acercamiento certero a los interiores.

En otros belenes podía haber situaciones intermedias. En las Salesas de Madrid, se conserva un nacimiento de 1749 que, en un espacio arquitectónico abierto, sitúa las figuras principales y el resto se reparten próximas a ellas<sup>92</sup>. En belenes napolitanos puede haber habitaciones con un frente descubierto que muestran gentes comiendo en tabernas<sup>93</sup> o se valen de cuevas con grandes accesos donde se desarrolla el Misterio o bien se colocan las piezas en un fanal con decoraciones pictóricas o telas al fondo.

Actualmente sólo es perceptible el interior de la planta baja a través de lo que se puede visualizar desde los vanos del palacio y casas de la Virgen y Santa Isabel, porque los balcones y ventanas de las plantas superiores y algunas inferiores han sido alterados en muchos casos con falsos cristales. Si bien, pueden ser recordados a través de las descripciones que realizó Fuentes y Ponte a finales del siglo XIX. No obstante, no se contempla por igual en todos los edificios y bien se intuye o bien se ven divisiones o parte de la distribución, quedando ocultos los lugares secundarios y recónditos.

Las techumbres son planas y, a veces, sin pintar porque no se pueden ver, al igual que la parte posterior de ciertos paneles de separación. No hay diseño de pavimentos como en algún otro ejemplar dieciochesco<sup>94</sup>. En el palacio de Herodes, la ubicación de la escalera interior patentiza la organización axial; no así en la casa de Nazaret que está también al fondo pero desplazada a un lado. Se trata de distribuciones que responden a diseños racionales y, a veces, conforme a los usos locales. El color del interior es normalmente blanco y acorde al edificio. De ahí, que en el portal se imiten sillares y no se requiera el enlucido de la pared.

El inventario de bienes de Riquelme no contiene indicación sobre el mobiliario, pero no implica que no existiera, al menos en ciertos edificios. De hecho, Fuentes y Ponte sí aludía al mismo en la casa de la Virgen ("sus habitaciones de taller, salas y gabinetes, cocina, etc., tienen muebles y utensilios del gusto de tal época") y refería que había desaparecido en la casa de Santa Isabel<sup>95</sup>. Sobejano añadía que la primera estaba primorosamente amueblada con "típicos enseres y herramientas de carpintería" <sup>96</sup>; como correspondería a la definición del ambiente del taller

92 ARBETETA MIRA, L., *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid 1996, pp. 120-121.

93 MANCINI, F. (ed), *Il Presepe a Napoli*, Napoli, 1982, lam XVI.

94 Entre los que se encuentran en las clausuras madrileñas, cabe recordar el Nacimiento de las Salesas firmado por Andrea Tipa y fechado en 1749, con cuidado dibujo geométrico de nácar y coral en un pórtico palaciego que acoge el misterio referido (ARBETETA MIRA, L., op. cit., pp. 120-121).

95 Aún se conservaban a mediados de este siglo (SÁNCHEZ MORENO, J., op. cit., p. 40). Respecto al palacio, Fuentes señalaba: "sus salones no tienen muebles" (FUENTES Y PONTE, J., *Salzillo...*, op. cit., pp. 40-41).

96 SOBEJANO, A., art. cit. s.p.

de Nazaret. Hoy todavía persisten algunas piezas interesantes, aunque quizá hayan sido descolocadas con respecto a sus emplazamientos primeros. Quedan sillas de anea, alguna mesa y otras piezas.

También es interesante destacar la presencia de cortinas y otros enseres textiles que han desaparecido pero que contribuían a ofrecer una imagen más completa sobre los interiores en ámbitos domésticos y palaciegos, dejando constancia de las predilecciones, cuidadas en los detalles y fastos decorativos o de la severidad de los gustos aristocráticos y populares<sup>97</sup>.

#### 111.4. Arquitectura sin entorno urbano.

Si se ha destacado el valor comunicativo del edificio por sí mismo, también se ha de señalar que, salvo el caso específico de la ciudad de Jerusalén que figura como mera referencia que conecta el relato con el lugar en el que sucedió, las construcciones están aisladas; se alzan en solitario en un entorno rústico. No se requieren arterias urbanas empedradas y alineadas y tampoco hay sensación de angostura. No hay calles y no hay ciudad; tan solo el carácter más o menos historicista del elemento aislado, acompañado de árboles y montañas o declives en el terreno. Es decir, un paisaje en el que enclavar la arquitectura. Fuentes y Ponte se refiere a un peñasco como lugar donde se asentaba el belén<sup>98</sup> y nada mejor que la naturaleza con sus accidentes y con un cielo pintado al fondo como espectáculo sensorial.

Por tanto, no había que armonizar el edificio con los elementos circundantes y no existían problemas de adecuación de inmueble y entorno, aunque resaltarían las fachadas del palacio y del templo. Ello no quiere decir que no hubiera que organizar en una vasta extensión de espacio los distintos elementos, repartiéndolos en las inclinaciones e irregularidades del emplazamiento. No presentaba sujeción a un sitio, pero sí orden en estos marcos escénicos secuenciales para los episodios evangélicos y, posteriormente, para escenas del campo<sup>99</sup>.

La independencia de las arquitecturas es una característica que distingue el belén murciano. No forman un entramado como en otros belenes renacentistas y barrocos, sino que en cada Navidad se podía componer con ciertas variaciones. Si se ha de atener a criterios estrictos de verdad histórica, era lógico que no se formalizase el ciclo de relatos en una sola ciudad porque los episodios evangélicos narrados no correspondían a un único núcleo urbano. Nazaret, Belén o el camino hacia Egipto estaban representados por una o varias escenas que eran identificados por el relato que componían las figuras, que no por su arquitectura, salvo en Jerusalén que sí era reconocible como tal.

Quizá esta circunstancia sea una más que lo hace diferente de los más famosos belenes napolitanos, como el de Cucciniello del Museo de San Martino o algunos de Caserta. En ellos palpita un ambiente bullicioso y abarrotado donde las gentes comen y beben; comercian con los

97 Cabe recordar un trabajo pionero sobre los enseres textiles que decoraban las mansiones murcianas (PÉREZ SÁNCHEZ, M., "Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII", *Imafonte*, 12-13, 1998, pp. 271-292).

98 FUENTESY PONTE, J., *La colección...*, op. cit., p. 24.

99 García de Castro se refiere al cambio que se produjo en el belén napolitano cuando sus figuras pasaron a ser desmontables y no fijas (GARCÍA DE CASTRO MÁRQUEZ, E., "El Pesebre Napolitano", *Goya*, 217-218, 1990, pp. 57-64).

animales y los productos de la tierra; charlan, pasean y se asoman a los balcones; hay músicos; etc. Y entreverado con ello pero distinguiéndose del resto de las escenas, destaca el Nacimiento por su colocación en un punto más elevado, donde llegan los Reyes Magos con su séquito, todo repleto de un lujo oriental, rico y opulente que ha sido relacionado con el mundo de la música y danza coetáneas<sup>100</sup>. El terreno montañoso es un recurso hábilmente utilizado para emplazar una arquitectura modesta, repleta de escaleras, porches y balcones que permite situar a las figuras que también circulan por empinadas calles. De hecho, en belenes más tempranos, por encima de la cueva del Nacimiento se erigía un agreste promontorio en cuya cumbre se alzaba la ciudad de Jerusalén con cercos amurallados.

### III.5. La relación de las figuras con la arquitectura.

La correspondencia entre las figuras y la arquitectura puede ser abordada desde distintos puntos de vista, porque son recíprocamente dependientes. Para componer la escena, se requiere coordinación para ejecutar un telón de fondo adecuado a la escultura y al tema desarrollado y viceversa. Se ha indicado que el tamaño de ambas debe ser proporcionado, como señalaba Leonardo de Vinci en su tratado, en la traducción española de Rejón de Silva de 1784 que poseía Riquelme, censurando algunas pinturas que adolecían de este fallo<sup>101</sup>. Está claro que todos los elementos concurren, pues, a un buen resultado final, aunque tengan distinto protagonismo. En otros belenes no es difícil hallar arquitecturas con accesos diminutos en comparación con las figuras que se instalan delante, aspecto que en el ejemplar murciano no sucede, corroborando una vez más la idea de una concepción global.

La arquitectura en madera no es una simple escenografía, aunque en algunos casos se utilice como tal. No se trata de una arquitectura fingida, como podría ser la de los retablos o decoraciones murales coetáneas que tanta difusión alcanzaron en Murcia, particularmente con el italiano Pablo de Sistori<sup>102</sup>. Incluso la decoración pictórica fue usada con frecuencia en belenes barrocos europeos y, de hecho, un fondo paisajístico pintado estaba originariamente presente en el belén de Salzillo. En este caso, las maquetas arquitectónicas constituyen fondos expresivos para determinados temas que se localizan delante o cercanos a ellos y, sin duda, otorgan libertad para disponer el resto de las figuras.

Como estructuras prismáticas ofrecen un refugio que puede ser utilizado, aunque el belén murciano no suele recurrir al interior para introducir las esculturas por los problemas de visualización. Tampoco se vale de pórticos, grandes porches, columnatas elevadas, escaleras o puentes, como en otros belenes europeos coetáneos que permiten situar las piezas en más niveles y

---

100 GÓMEZ DE RUEDA, I., "La piccola scultura tra la tradizione e il capriccio. Musica e danza nel prespio di Salzillo", en AA.VV., *Il Presepio...*, op. cit., pp. 59-67.

101 "Hay muchos Pintores que incurren en el defecto de hacer las habitaciones de las personas y otras circunstancias de modo que las puertas les llegan á la rodilla, aun cuando están mas próximas á la vista del que lo mira, que la persona que ha de entrar por ellas. He visto algunos pórticos con muchas figuras, y una de las columnas á que se apoyaba una figura. parecía un bastón delgado que tenia en la mano; y otras varias impropiedades que se deben evitar con todo estudio" (DE VINCI, L., *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, trad. D.A. Rejón de Silva, Madrid, 1784, p. 129).

102 MOYA GARCÍA, M.L., *Pablo Sistori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1983.

sin quedar aprisionadas en un espacio que plantee dificultades en la percepción. En este sentido, estructuras aterrazadas, rampas, simuladas pendientes, montañas u otros elementos constituyen recursos para colocar las piezas a distintas alturas en un enclave de belén urbano o rural<sup>103</sup>. Recurriendo a la arquitectura o al paisaje, se crean relaciones con las figuras mucho más ingeniosas, donde las escenas se suceden según ritmos horizontales y verticales; por ejemplo, el belén napolitano de la Basílica de San Cosme y San Damián de Roma.

No obstante, hay dos excepciones que son el portal en ruinas –que, sin duda, sí muestra conexión con otros belenes barrocos– y la posada. En ninguno de los dos casos ocurre como indicaba Alberti, en la misma edición citada de Rejón de Silva que se publicó conjuntamente con el tratado de Leonardo:

"Muy digno de vituperio es lo que yo veo no pocas veces, pintar un edificio, y las figuras que están dentro parece se hallan encerradas por fuerza en un calabozo por la estrechez en que están, que apenas caben sentadas"<sup>104</sup>.

En el portal, un niño rodea con sus brazos el fuste de una columna, adaptándose a ella de tal forma que, extraído del lugar, la figura muestra aplastada y curva la parte del rostro y vestidos que aferra al soporte.

Todo el portal se utiliza como escenario para el milagro y también su bóveda:

"Por la rota bóveda superior hay apariciones angélicas y de querubines que con aladas actitudes ágiles desarrolla las letabundas bandas en donde campea el Gloria in excelsis"<sup>105</sup>.

Además, el portal constituye un elemento de sostén para la escultura: apoya la nube con la ráfaga y serafines, ángeles niños y mancebos suspendidos; un niño que cruza sus brazos sobre el pecho y descansa en la cornisa u otros ángeles que simulan gravitar.

Curiosamente en el mesón está la única escultura no completa. El posadero se asoma a la ventana y, al quedar parte de su cuerpo oculto, no se hizo más que un busto, que era cuanto se veía<sup>106</sup>. En este caso, la conexión de la pieza escultórica y la arquitectura es inmutable. En cambio, las posibilidades de variación en otras ocasiones son mayores y las esculturas se reparten con fluidez. No es extraño encontrar figuras asomadas al balcón –recuérdese el *Presepe Cuciniello* del Museo de San Martino de Nápoles– o incluso verlas tras las ventanas y balcones en la intimidad doméstica –en el de San Cosme y San Damián de Roma–.

Se acostumbra hoy, como es posible que también se hiciera en el pasado, a situar a Herodes sobre las escalinatas del frente principal de su palacio, resaltándolo con respecto al resto. Su tamaño y proporción han de ser acordes a la entrada del edificio y la altura del rey llega aproximadamente hasta el arranque del arco. Es posible que algo similar ocurriese con Simeón en el primitivo templo hierosolimitano. También las dimensiones del posadero están en consonancia con la ventana del mesón en la que se ubica y su situación precisamente en este lugar permite la

103 FLORES ARROYUELO, F.J., "Del presepio napolitano y del belén de Salzillo", en *Francisco Salzillo y el Reino...* op. cit., pp. 144-152 y, del mismo, "Una imagen del mundo rural español en los días del barroco: el belén de Francisco Salzillo", *Murcia Barroca*, Murcia, 1990. pp. 71-73.

104 en VINCI, L. de, op. cit., p. 236.

105 SOBEJANO, A., art. cit., s.p.

106 BELDA NAVARRO, C., "El Belén de Francisco Salzillo", *FMR*, 39, 1997. pp. 17-32.

licencia de eliminar el suelo en esta planta. Al ocultar la figura la visión del interior, sólo hay un pequeña tablilla junto al paramento de fachada.

El vínculo de la imagen con el fondo no implica una conexión en todos los valores. Si las mujeres que luchan por salvar la vida de sus hijos en la matanza de Herodes llevan atuendos murcianos<sup>107</sup>, si hay huertanos, cazadores y tipos habituales del entorno del artista era lógico que las pretensiones localistas afectasen a la arquitectura y que se incorporasen prototipos de viviendas habituales en el Sureste peninsular. Sin embargo, estas últimas no se agregaron al tema de La Degollación de los Inocentes, sino que fueron las casas de la Virgen y de Santa Isabel. Por el contrario, el clasicismo del palacio de Herodes se combinó con unas esculturas barrocas en gestos y actitudes, con movimientos violentos y tensión emocional.

Las relaciones de color entre figura y fondo son muy variadas. Sucede que teniendo como telón el blanco de un palacio, la riqueza del colorido de las esculturas de la Matanza de los Inocentes establece el contrapunto, como también el agitamamiento de las figuras —como lo requiere el tema— contrasta sobre la rígida arquitectura<sup>108</sup>. Por otro lado, las tonalidades de las marmoraciones veteadas del portal armonizan con los colores de los atuendos de algunas de las esculturas que componen la escena. Consecuentemente, no hay una regla fija, sino que se hace a conveniencia del artista y puede producirse o no correspondencia cromática; unas veces hay antítesis y, en otras, se establecen correspondencias.

#### IV. UN DISCURSO SOBRE LA ARQUITECTURA DE LA ÉPOCA.

El conjunto de maquetas encargadas por Jesualdo Riquelme revela el debate en el que transcurre la arquitectura de la época, donde hay persistencias y renovaciones. Ofrece un panorama que incorpora elementos populares y cortesanos, eruditos y de práctica artesanal, imitativos y, en menor grado, originales. Al igual que las figuras que integran el belén, se mueve entre las conexiones con el exterior y lo autóctono y presenta rasgos peculiares o más específicos que atienden a ciertas exigencias tipológicas, de rigor histórico o simples recreaciones eruditas que expresan ideales regeneracionistas que procuran trascender más allá de lo temporal y dejan claro el carácter programático del conjunto. Es una arquitectura de encrucijada; variada y compleja como el contexto cultural en el que se desarrolló; que evita lo discordante y que fue ejecutada en unas décadas en las que se produjo un cambio de rumbo para los gremios de albañilería que perdieron muchas de sus ancestrales prerrogativas.

La belleza, el buen gusto y la evocación continua de la naturaleza van a ser decisivos. En este sentido, las opiniones de Muratori, Mengs, Blondel —a través de su contribución en la Enciclopedia—, Boffrand, Milizia y otros autores influyeron con distinta intensidad en la concepción de estas arquitecturas en las que la disposición regular, el rigor geométrico, la proporción, el decoro, la corrección en el uso de los órdenes, el respeto a la norma, la simplicidad, el

---

107 Camisas con broches sujetando, corpiños, mantos, refajos con los motivos característicos, delantales y, a veces, medias de hilo con zapatos o hien sandalias o descalzas. Además llevan el pelo recogido y pendientes.

108 Belda Navarro ha insistido en el valor del color en las piezas de Salzillo y, particularmente, en las que constituyen el belén. incluso aventurándose a referirse a ellas como "escultopintura" (BELDA NAVARRO, C., "Francisco Salzillo y la escultura pintada", en AA.VV., *Francisco Salzillo. Imágenes de culto*, Murcia, 1998, pp. 37-52, cita p. 51).

cuidado en las relaciones numéricas de las partes entre sí y con el todo, la adecuación de los elementos al carácter de la construcción y la eliminación del ornato superfluo y de todo elemento inútil o que produjese confusión revela que, en términos generales, hay un mayor clasicismo en la arquitectura que en la escultura<sup>109</sup>. Por otro lado, las maquetas se distribuían en una naturaleza irregular (imitatio *ruris* plineana) y reflejan la riqueza del historicismo neoclásico, que va más allá de la imitación de los modelos de la antigüedad.

Hubo continuidad y renovación de ciertos valores estéticos<sup>110</sup>. En lo doméstico, se valieron de modelos barrocos despojados de las rocallas que se habían incorporado fundamentalmente en el tercer cuarto de siglo. Lo áulico se nutrió con decoración escultórica y, en general, esa generación de artistas que emergió formada en el purismo, logró efectuar una arquitectura digna de los relatos evangélicos, equilibrada y severa y donde la riqueza y la diversidad eran compatibles con la armonía<sup>111</sup>.

La multiplicidad de las fuentes de inspiración, —con predominio de lo italianizante y marcado peso de lo viñolesco y palladiano que combinaban con el academicismo francés—, subyace, pues, en el proyecto de la arquitectura de este ambicioso belén de las postrimeras del Setecientos que se completó en el Ochocientos, donde cada construcción posee la fisonomía que la distingue como tal, ya sea un templo, un palacio o una mansión. Específicamente en los marcos para los misterios y otras escenas evangélicas se optó por unos edificios con fachadas ordenadas sin derroches ornamentales —a la manera de lo que entonces se entendía por buen gusto—, en donde se seleccionaron cuidadosamente las formas y se jerarquizaron los elementos para situarse en encuadres paisajísticos pintorescos. La regularidad, pues, caracteriza esta arquitectura, unas veces más culta y otras más espontánea y tradicional, configurada mayoritariamente por figuras geométricas elementales que se ubican en una naturaleza selvática, que es lugar de trabajo y de esparcimiento de gentes humildes, en este conjunto que fue el canto de cisne del belén barroco.

---

109 El conjunto de obras constituye una síntesis sobre la arquitectura de la época y una búsqueda de la belleza en este arte a la manera que pregonaba Mengs: "está en el carácter correspondiente al fin que se propone, en las formas, y en el adorno: y su limite es la razón". También señalaba el pintor filósofo en su tratado que se encontraba entre los libros de Riquelme: "Sobre todo se debe hacer gran distinción entre la Arquitectura y el Arte de fabricar...La Invención y el Gusto hacen al Arquitecto; y las Matemáticas y la Física son sus criadas y ministras. Lo primero es como la cabeza en el hombre; y lo segundo como las manos. La Invención pide gran talento é instrucción; y el Arte de fabricar es todo mecánico y material" (MENGES, A.R., *Obras*, edic. M. Águeda, Madrid, 1989, pp. 272, 404). En las clases de la Escuela Patriótica de Dibujo, Aritmética y Geometría de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia que dirigió Salzillo en los últimos años de su vida, se utilizaron los tratados de Vitruvio, Viñola, Palladio, Scamozzi y Serlio para aprender los órdenes arquitectónicos. La extensión que alcanzó el Viñola ya la ponía de relevancia Arce cuando en tono satírico se refería a quien creía que por tener "su vignola", ya se podía "llamar Arquitecto" (ARCE Y CACHO' C. de, *Conversaciones sobre la Escultura*, edic. C. Belda Navarro, Valencia, 1996, p. 410).

110 No hay que olvidar que muchos de los edificios públicos más destacados de la ciudad que permanecían en el siglo XVIII eran renacentistas.

111 Ese ambiente del belén bullicioso y diverso se puede conectar en algún aspecto con la convivencia tolerante que tenía lugar en *Utopía* de Tomás Moro que Riquelme poseía.