

# El belén ante la historia del arte. Apuntes para el estudio de sus elementos y contenidos escenográficos<sup>1</sup>

The Nativity scene in the history of art. Notes for a study of its composition and stage design

Valiñas López, Francisco Manuel\*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2008.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 415-432]

## RESUMEN

Con este estudio pretendo llamar a atención de la crítica hacia el arte belenista y, en especial, hacia la valoración de sus elementos ambientales, aportando unas indicaciones de base y haciendo las pertinentes propuestas e hipótesis para la cimentación de futuros trabajos de peso en esta línea.

**Palabras clave:** Belenes; Pesebres; Nacimientos; Escenografía; Arte barroco; Arte rococó; Arte napolitano; Arte ecuatoriano; Arte español.

**Topónimos:** Nápoles; Madrid; Murcia; Palma de Mallorca; Laguardia; Pamplona; Sevilla; Quito.

**Periodo:** Siglos 15-19.

## ABSTRACT

This paper aims to draw art critics' attention to the art of the Nativity scene and particularly to encourage a true assessment of its contextual elements. We provide basic documental evidence, make the necessary proposals and offer hypotheses for future research in this field.

**Key words:** Nativity scenes; Cribs; Representations of the birth of Christ; Staging; Baroque art; Rococo art; Napolitano art; Ecuatorian art; Spanish art.

**Place names:** Naples; Madrid; Murcia; Palma de Mallorca; Laguardia; Pamplona; Seville; Quito.

**Period:** 15<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> centuries.

Nunca fue tarea fácil romper el silencio de las páginas en blanco, pero siempre la embestimos con más audacia cuando el tema que nos disponemos a abordar resulta ser un viejo y, quizá también estimado, compañero, tanto de nuestros pensamientos como de

\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: fvalinas@ugr.es

nuestra experiencia. Con el artículo que ahora propongo, tres serán ya los textos que habré ofrecido a estas páginas sobre el arte de los belenes y a ellos han de sumarse otros publicados en distintas revistas y actas de congresos. A esta materia consagré mis primeros y más ingenuos esfuerzos científicos, siendo todavía alumno de la licenciatura en Historia del Arte; y gracias a ella he tenido la oportunidad, y no paro de alimentar el deseo, de desarrollar varias estancias de investigación dentro y fuera de España. Ocasiones todas, con las que además de madurar en el conocimiento de este ingenio, he visto que se abre mi mente a la valoración de otras nuevas y singulares manifestaciones creativas y, lo que es más importante, que va adquiriendo algo de tolerancia y de seso para la indagación por excelencia: aquella de la vida.

Sentimientos al margen, lo cierto es que otra vez abrazo la cuestión obligado a recordar lo desolador de su estado. Empujado a reiterar la urgente necesidad de que la historia del arte vuelva la vista hacia una de sus expresiones más densas y universales y, sin embargo, también más descuidadas y amenazadas por el olvido y la deformación. El paso firme de los años y la progresiva acumulación de la experiencia del saber, han conseguido desplazar el interés de la crítica hacia una nueva serie de esferas vírgenes del mundo de las formas que, enseguida, se han revelado abrumadoras por su riqueza y significación. Pero todo ello se ha producido sin que el belén llegue a ser todavía uno de los afanes reivindicados.

¿Por qué? De las razones de este abandono se puede concluir que son varias y que quizá ninguna alcance calidad de justa o, siquiera, de portadora de una objeción real. Pudiera aparecer entre las principales el hecho de la continuidad práctica que el fenómeno belenista está teniendo hasta nuestros días, es decir, el que haya arribado al presente como un hábito cotidiano, contemplado bajo la apariencia de una demostración devota de signo popular y discutible valor artístico. A ésta primera causa se añade, con riesgo de ser tachado de lo que menos pretendo, la progresiva devaluación de los proyectos y estudios sobre arte religioso; comprensible y, tal vez, necesaria para la evolución de nuestra disciplina, pero propensa a afectar al discernimiento pleno de una buena serie de elementos estéticos y culturales de los que somos fruto y que, a menudo, forman todavía parte activa y determinante de nuestra realidad cultural. La tibieza en materia de fe, al margen del credo, ha de ser siempre una cualidad exigible a toda ciencia no especulativa, pero nunca debe actuar en detrimento de la objetividad. El progreso de las facultades humanas no ha de corresponder a quienes lo cifren en el fulgor pasajero de las convenciones más recientes, sino a los que posean la sensatez, la tolerancia y la honestidad científica de asumir y valorar la realidad, de ayer y de hoy, en toda su hondura de dimensiones y contenidos. Muchos no serán compartidos y otros quizá se nos ofrezcan insostenibles, pero, a cambio, hemos de asumir que todos dejaron o dejarán su huella, para gloria o para escarmiento, en definitiva, siempre para enseñanza, de los que hemos llegado y seguirán viniendo detrás.

A la luz de estas ideas, la historia del arte ha de aproximarse al belén considerando que, aunque muchas de sus muestras contemporáneas se presenten bastante huera en su enjundia conceptual y harto romas en su mérito plástico, en sus expresiones pretéritas, el belén sí tuvo una entidad artística a la altura de las manifestaciones más perfectas del

genio de su tiempo, siendo portador, no sólo de lo mejor del imaginario formal de cada ambiente, sino también de las pulsiones del sentido devoto, social y estético de la época y el lugar en que hubiese brotado. Más de uno son, de hecho, los sitios que han granado en los nacimientos la mejor o, cuando menos, la más típica faceta de su vocación figurativa y, asimismo, numerosos son los nombres de artistas de primera fila, caso de Giuseppe Sanmartino, Bernardo Legarda, Francisco Salzillo o Damián Campeny, cuyos catálogos no pueden ser entendidos con propiedad sin que se tenga en cuenta su dedicación al belén. Asimismo, hay que pensar que, incluso en el momento presente, no todo es vulgar morralla y que aún localizamos a muchos autores, con frecuencia poco obedientes a las preferencias formales y técnicas del pasado, que siguen poniendo su aliento al servicio de este arte, que, en diversos puntos, se presenta además como un elemento dinamizador indispensable, tanto de su economía como de su identidad. Por último, es necesario hacer notar, que aún en sus vertientes más populares y, en apariencia, menos merecedoras de estimación crítica, la tradición belenista ha sido y es depositaria de una enorme variedad de revelaciones antropológicas, noticias históricas y cualidades plásticas llamadas a promover un avance substancial en la gnosia de la historia del arte, del pensamiento y de la cultura en general.

La no valoración de estos componentes, o su mero desconocimiento, caso más habitual, mantiene al belén apartado de las líneas de acción de la historiografía, dejando que la mayoría de los textos editados sobre él formen parte de un corpus literario no especializado y sean obra de escritores que se acercan al tema con un conocimiento parcial y una exigua voluntad científica, movidos más bien por un sentimiento estrecho y localista, barnizado de ñoña nostalgia hacia lo que imaginan la usanza ancestral del terruño, en la que se hallarían cifrados, desde el punto de vista de la crónica sentimental, los auténticos trazos definitorios de su hecho diferencial. Pocas son, aunque arranquen de tiempo atrás, las publicaciones de cierto nivel que abordan la historia o las características propias del belén y, dentro de éstas, casi inexistente, salvando el ámbito napolitano, donde sí existe de antiguo un aparato crítico de notable entidad, el volumen de las que presentan un mínimo y necesario grado de escrúpulo o partan de un planteamiento sistemático capaz de aproximarse al objeto de estudio de forma unívoca, sin giros forzados ni pretensiones de legitimación nacionalista.

El estudio de los nacimientos, como he dicho otras veces, requiere de una metodología propia, rigurosa y competente para atender a su enorme pluralidad de fondo, esto es, a la amplia variedad de componentes estéticos, cronológicos y ambientales que determinan su configuración formal y, asimismo, a la multiplicidad de contenidos religiosos y motivos iconográficos que codifican su mensaje según las épocas y los lugares. Un proceder, al fin y al cabo, equiparable en lo esencial al asimilado para el análisis de otras parcelas artísticas, algunas de tradición historiográfica reciente, como pueden ser el cine, la fotografía o las distintas formas del arte efímero. Tan sólo este convencimiento y esta práctica, consciente y científica en plenitud, podrán vencer los tópicos y permitirán el conocimiento progresivo del arte belenista, útil a su vez para la indagación en otras vertientes de la historia y el patrimonio cultural.

El belén, ya lo sabemos, es una modalidad de representación plástica del Nacimiento de Cristo, con posible referencia a los momentos inmediatamente anteriores y posteriores al mismo y, quizá también, a otros fragmentos más alejados de la historia evangélica e, incluso, con atisbos de iconografía tipológica, casi siempre materializados en la presencia de sibilas y profetas o en las posibles alusiones a pasajes relacionados del Viejo Testamento. Dicha expresión estará determinada por su carácter tridimensional y su expansión superficial en el espacio; por su carácter efímero y cíclico y por su integración en un conjunto mayor de actividades<sup>2</sup>. Según esto, no cabrán en la definición los exponentes pictóricos del tema de la Natividad, como tampoco los ejecutados en relieve o integrados en retablos y, de la misma forma, los *teatrinos* y demás representaciones permanentes contenidas bajo urnas o fanales, por más que algunos de los elementos que se integren en ellos pudieran haber formado parte en otro tiempo de un montaje belenista, o parecieran por sus características o atributos, ser apropiados para ese fin. Luego, el nacimiento, se presenta como un ejemplo de arte vivo, periódicamente abrazado y renovado; y siempre útil para la celebración en torno a él de determinadas ceremonias de signo tanto religioso como civil. Una construcción provisional y susceptible de reforma, compuesta por elementos de naturaleza doble: los narrativos, esto es, los personajes con que se reviven las historias y se transmiten los mensajes, y los ambientales, los accesorios que configuran un marco apropiado para la narración de los sucesos antedichos.

En este compuesto de objetos de estudio que nos ofrece el belén, sobre todo en sus manifestaciones históricas, la mayor atención ha sido acaparada hasta ahora por las figuras, en tanto que principal y casi único vestigio que ha llegado hasta nosotros, bien de forma efectiva, bien a través de las referencias de inventarios y relaciones<sup>3</sup>. Junto a ellas, poco a poco, vamos teniendo noticia de otras cuestiones de interés, como son la función social del belén o el ceremonial erigido en torno a él, con una etiqueta propia y un buen número de representaciones dramáticas, canciones, villancicos y otras composiciones literarias y musicales creadas adrede. Una serie de prácticas de la que empezamos a adquirir un conocimiento muy fragmentario y poco menos que accidental, pero que, no obstante, brinda ya sugerente idea de la vitalidad que en determinados ámbitos y tiempos llegó a alcanzar la costumbre belenista.

A la vez que se avanza en estas direcciones, siguen existiendo aspectos de singular magnitud de los que no sabemos apenas nada. Entre ellos, el ejemplo más notable, y de seguro más alarmante, es el que nos plantea todo lo referente a la escenografía, al paisaje del belén. Para afrontar cualquier indagación en torno, la primera cuestión que hay que tener clara es que no estamos ante un apartado de importancia menor. El belén, como he dicho más arriba, no está integrado tan sólo por las figuras, antes bien, se trata de un conjunto unitario en el que múltiples elementos se funden para brindar un resultado único y perfecto, un fragmento acabado de mundo, en miniatura o no, dentro del cual los personajes pueden jugar un papel variable, pero indisolublemente unido a las características de la geografía fingida levantada al efecto. Puede ser que el montaje se construya en función de las figuras o que éstas se adapten a lo dispuesto de antemano por aquél, pero en todo caso, escenario y actores conformarán, como en el teatro, un único bloque

de forma y mensaje, que sólo alcanza verdadero sentido en la plena interacción de todos sus componentes.

Aunque creo seguro que nadie pondrá en duda estas ideas, lo cierto es que las noticias específicas sobre el montaje del belén son rarísimas en la bibliografía disponible. Una vez más, esta situación es menos palmaria en el entorno napolitano, pero se ofrece bien evidente en el ámbito español y más que preocupante en el iberoamericano, donde, como se verá, sí poseemos abundantes testimonios físicos de base sobre los que comenzar, bien que con la debida prudencia, a cimentar una investigación sistemática. Tales son la realidad y la necesidad que me impulsan a redactar este artículo, tan teórico y tan reivindicativo, buscando aunar noticias y establecer planteamientos que sirvan de guía para otros más responsables abordados en un futuro que espero no lejano.

Los elementos que constituyen la escenografía del belén pueden ser de muy distinta naturaleza y, por tanto, dar lugar a conjuntos de igualmente diversa magnitud, calidad y apariencia. Al igual que sucede con las figuras, o aún más, si cabe, la morfología de los escenarios ha variado mucho según las épocas y los lugares, viéndose sometida al dictado del gusto de cada tiempo y a la esencia étnica y cultural de cada región. A esta mutabilidad natural, propiciada por factores que, aunque determinantes, son externos al hecho artístico en sí, hay que sumar la condición efímera del montaje belenista. El nacimiento es una manifestación cíclica, un conjunto que cada año se refresca y muda su fisonomía y en el que, por tanto, aparece cada vez, o debería siquiera ser así, un importante volumen de recursos destinado a no sobrevivir para la próxima puesta en escena. Se conservarán de una a otra aquellos elementos que como los pastores, animales, accesorios o edificios, parezcan poseer en sí mismos un valor material o artístico más o menos considerable, puedan ser almacenados con relativa facilidad o resulten aptos para su futura integración en distintos escenarios. El resto, casi siempre lo fundamental de la tramoya, compuesto, a menudo por materiales deleznable y hasta perecederos —telas encoladas, cartón piedra, ramaje, musgo, cortezas, flores, conchas, frutas, panes, hostias—, o incluso, vivos —pajarillos, peces, plantas—, habrá por fuerza de ser desechado o devuelto a su lugar. Esta circunstancia, consustancial por definición al hecho belenista, hace que prácticamente ninguna escenografía ingeniada en otro tiempo haya llegado completa hasta nosotros, lo que nos priva de su entidad física como sujeto de contemplación, modelo o estudio. Ahora bien, desde un punto de vista científico, el conocimiento de dichos montajes, en tanto que parte esencial de esta expresión espiritual y artística, reviste una importancia decisiva, un interés que el estudioso ha de captar y en alas del cual debe sobreponerse a la pérdida del objeto material de estudio y rastrear testimonios que puedan verter luz sobre la estética, los contenidos y las técnicas usados en los tiempos anteriores a la fotografía. Libros de fábrica y contabilidad, contratos, descripciones, pinturas, dibujos y otros documentos, casi siempre raros, dispersos, escasos y a menudo oscuros, serán, cuando existan, los únicos y preciosos asideros de la investigación, aportando noticias directas sobre determinados conjuntos y permitiendo, por analogía, la reconstrucción hipotética de otros cercanos.

En este campo de la indagación y el conocimiento sobre la escenografía del belén en épocas anteriores, ocupa una posición carismática el *presepe napoletano*, con el aliciente



1. A. C. Leunenschloss. Bocetos para el montaje de un belén. Primer tercio del siglo XVIII. Nápoles, Museo de San Martino.

añadido de que sus montajes pueden haber sido los más espectaculares que se hayan articulado nunca. Su enorme riqueza lo hizo merecedor de una admiración y una fortuna crítica históricas, gracias a las cuales el caudal de las noticias conservadas sobre él, ya sea en libros de viaje<sup>4</sup>, gacetillas urbanas y hasta proyectos y reproducciones pictóricas, es de un volumen casi inabarcable y, por supuesto, del todo único. Junto a ello destaca la labor de los tempranos coleccionistas que, ya desde mediado el siglo XIX, se afanaron en recopilar vestigios y petrificar en urnas fragmentos de aquel rico

universo, de aquella fiesta barroca que, en sus últimos estertores llegaron, más de una vez, a contemplar de niños.

El belén napolitano del siglo XVIII es el fruto maduro y consciente de una larga tradición espiritual y de oficio. La certeza de una arraigada costumbre pesebrista existe en la región desde la Baja Edad Media y será la experiencia acumulada a lo largo de esos siglos y, junto a ella, la especial coyuntura social, económica y artística del Nápoles del setecientos quienes propicien una revolución tan sustancial en la manera de concebir el belén. La práctica es adoptada por adinerados diletantes civiles que pronto la rescatan de los templos para convertirla en un acto social, de base religiosa pero, cada vez más, al margen del culto oficial. La imaginación se desborda y los montajes se perfeccionan y enriquecen. Los pastores de tamaño natural son abandonados en favor de la llamada figura *tercina*, personajes de unos treinta y tres centímetros de alto y una morbidez humana, que facilitan la ampliación y el abigarramiento de los escenarios hasta límites nunca vistos, ni antes ni después. La agudeza picante y jovial del rococó funde en un mismo paisaje elementos de la realidad más próxima con ensoñaciones de un abrumador exotismo; lo real y lo imaginado, la taxonomía y el pintoresquismo, se funden en una sola célula vital de insuperable vigor, en un organismo perfecto dentro del cual, tan sólo el silencio y la falta de movimiento delatan la ausencia de vida<sup>5</sup>.

Jamás la escenografía del belén había jugado un papel tan importante, nunca estuvo tan viva ni actuó, como ahora, en calidad de plan director de los gestos de las figuras, subordinados a ella lo mismo que las acciones humanas a las condiciones del terreno. El montaje se tecnifica y pasa a ser campo de acción de expertos profesionales. Los mejores arquitectos, pintores y escenógrafos se afanan en explotar las posibilidades del belén, respondiendo a la llamada de una comitencia y un público ávidos de novedades. Ya en 1707 el primer virrey austriaco se complace en visitar el nacimiento del arquitecto Juan Bautista Nauclerio, en el que estudiados efectos de luz simulaban el transcurso de las horas del día. Famoso era también el de los hermanos Ruggiero, comerciantes sederos de Seggio de Porto, que encantaba, según nos cuenta Pietro Napoli-Signorelli, por la profundidad de su fingida

lejanía, cuajada de pastores y arquitecturas. Y más célebre aún, el del príncipe de Ischietella, extendido a lo largo de varias estancias del piso superior de su palacio, que fue honrado con la visita de la última virreina austriaca en la Navidad de 1734<sup>6</sup>; un conjunto de opulencia difícil de imaginar, concertado bajo la dirección del arquitecto Desiderio de Bonis<sup>7</sup>.



2. Salvatore Fergola. Una de las cuatro témperas sobre el belén palatino de 1844. Caserta, Palacio Real.

Con el paso del tiempo, el advenimiento de Napoleón y la ca da de la sociedad

borbónica, el país evoluciona y los mecanismos de producción que hicieron posible el ensueño galante del belén napolitano se vuelven insostenibles. El coloso se derrumba, pero muchos de sus vestigios fueron rescatados e inmunizados al paso del tiempo. Quedaba abundante documentación en los archivos, así como una importante literatura recogida en memoriales, gacetillas y libros de viaje. Hasta perviv an representaciones visuales, como los dibujos y grabados que guarda el Museo de San Martino, o las cuatro témperas de Salvatore Fergola preparatorias para la instalación del último gran belén barroco, el que Fernando II le encomendase en 1844 para el Palacio Real de Caserta. Pero, sobre todo, restaban fragmentos de aquel arte y memoria para darles vida. Desde muy temprano, aparece, como ya advertí, un coleccionismo enfermizo, promovido por nostálgicos anticuarios, que adquieren piezas originales y reconstruyen a pequeña escala escenas dieciochescas sobre la base del recuerdo. Evocaciones de gran riqueza y correcto fundamento filológico que, repartidas por museos y colecciones particulares, nos ofrecen el mejor ejemplo visible de lo que fue el belén napolitano. Como cima de estas experiencias y testimonio más cercano a los grandes montajes del setecientos, hay que mencionar el fabuloso *presepe Cucciniello*, instalado por el célebre escritor en el Museo de San Martino y donado a la ciudad en 1879<sup>8</sup>, que ha servido de base a importantes recreaciones más recientes, como son los belenes del *Banco Centrale*, en el Palacio Real de Nápoles, o el de la *Reggia di Caserta*, mutilado tras el robo de 1985.

La influencia partenopea, por más que muchos sigan empeñados en juzgarla tan liviana<sup>9</sup>, jugó un papel decisivo en la hasta entonces corta y fragmentaria historia de los nacimientos españoles y no es posible negar su peso en la configuración conceptual y material de la experiencia en el sentido en que la entendemos hoy. El ejemplo más ilustrativo de dicha relación nos lo brinda el llamado *Belén del Príncipe*, verdadero embrión del belenismo moderno y consciente en nuestro país<sup>10</sup>. Como es sabido, se trata de un conjunto napolitano en toda su extensión, tanto por su realidad material como por la etiqueta que no tardará en



3. *La iglesia*. Urna del primer tercio del siglo XIX. Nápoles, colección privada.

generar en torno<sup>11</sup>. El grueso de la colección fue traído de Nápoles a la venida de Carlos III, muerto Fernando VI en 1759, y a aquellos mismos talleres serán encargadas desde Palacio las numerosas figuras con que después irá siendo aumentado. Los artistas del rey participarán de este afán imitando fielmente el proceder de la Campania y sólo en fechas avanzadas y ya marcadas por el nuevo gusto neoclásico, los veremos trabajar sin la hipoteca de ese pie forzado, desarrollando un genio propio y digno de la

mayor estima<sup>12</sup>. Quizá por esta cualidad de extranjero, en un campo de acción tan minado de vana patriotería, el Belén del Príncipe no ha gozado nunca de justa valoración en la escasa bibliografía emanada al margen del Patrimonio Nacional. Ansiosa, en cambio, de hallar raíces autóctonas para lo que quizá nunca las tuvo, esta literatura no ha reparado en el ancho campo de estudio y conocimiento que nos brindan estos restos, pues a pesar de lo mucho que los han diezmando los años, ningún otro conjunto español está respaldado por el volumen documental que asiste a éste.

Las numerosas entradas del Archivo Real referidas al belén nos informan acerca de los materiales adquiridos cada año para el montaje y de sus precios; por supuesto que no hay descripciones, pero los datos son suficientes para comprender que también la escenografía estaba concebida en la más ortodoxa línea napolitana, por fortuna bien conocida. De singular interés son las noticias que nos llegan después del reinado de Carlos IV y, en especial, durante la regencia de María Cristina de Borbón, cuando la adecuación al gusto romántico iba alterando la vieja costumbre italiana en favor de un pintoresquismo mucho más castizo. Entre 1834 y 1837, por ejemplo, el *allestimento* del belén estuvo dirigido por el militar León Gil de Palacio, autor de la famosa maqueta de la Villa que conserva el Museo Municipal de Madrid. Sabemos que comenzaba su trabajo ya en el mes de abril, extrayendo de la Casa de Campo los materiales para ese nacimiento que se extendía a lo largo de dos piezas palatinas y rondaba en costo los 90.000 reales<sup>13</sup>; nacimiento *en un estilo campestre que no se había hecho hasta entonces* y que *fue del total agrado de su magestad*<sup>14</sup>. Doce años después, en 1845, sabemos que las labores corrieron a cargo del pintor Vicente López y el escultor de Cámara José Piquer, que introducirán en la ambientación, modelados por éste último, *un puerco en yeso de tamaño natural y una puerca con sus*

*lechoncillos*<sup>15</sup>. En fin, las noticias son muchas y sabemos dónde están, pero requieren todavía de una lectura e interpretación sistemáticas que posibiliten su ordenación más coherente y exacta y, sobre todo, una valoración, aún no ensayada, de la influencia que ejerciera este conjunto, visitado por buena parte del pueblo de Madrid<sup>16</sup>, sobre tantos otros montajes, religiosos y particulares, nacidos y evolucionados a su sombra<sup>17</sup>.

El otro gran hito del pesebrismo español de aquellos momentos nos lo ofrece el *Belén de Salzillo*, que con su síntesis de recursos propios e importados, supone el más decidido paso hacia la total hispanización del arte de los nacimientos. Encargado al escultor por los años de 1776, el conjunto murciano es exponente, tanto por la concreción formal de sus figuras, como por la claridad expositiva de las distintas escenas y la reiterada presencia de los personajes sagrados, de un índice de concentración espiritual y un sentido de piedad doméstica, íntima y cercana, que lo sitúan a gran distancia de sus contemporáneos napolitanos, genoveses, portugueses y bávaros, poniéndolo en conexión con el brío profundo y austero que siempre caracterizó el genio barroco de nuestro suelo. No es justo ni posible, empero, negar en él la personalidad de influencias extrañas y, sobre todo, no podía

ser de otra manera, dadas las fechas y las circunstancias, del *presepe napoletano*. Dicha sugestión se vislumbra de forma especial en lo que hubo de ser su escenografía. Tenemos noticia de que existieron en ciertas clausuras de Murcia conjuntos de naturaleza más o menos belenista, quizá en la línea de la tímida práctica levantina que alcanzó, como se verá, su máxima expresión en Mallorca. Sin dejar de tener en cuenta este ascendiente local, vistos los restos conventuales conservados, cuesta trabajo creer que pudiera ser él quien determinara la rica disposición espacial para la que está pensado el conjunto de Salzillo. Un entorno articulado alrededor de las cuidadas arquitecturas, en plena consonancia con la escala de las figuras, que todavía conservamos. En esos hitos escénicos y en la orografía que los enlazara hemos de reconocer una novedad bien apartada de la ingenuidad conventual y próxima, en cambio, por más que también sea evidente la distancia, con lo hecho a las faldas del Vesuvio. Los edificios del Belén de Salzillo, con su carácter entre costumbrista y alucinado, constituyen un tesoro precioso para el estudio del montaje



4. *El palacio de Herodes*. Detalle de uno de los edificios del Belén de Salzillo. Hacia 1798. Murcia, Museo Salzillo.

histórico de los nacimientos, con un alcance en sí mismos que trasciende lo puramente testimonial o el mero valor de documento e invita a que sean estudiados también por sus cualidades estéticas y primorosa factura<sup>18</sup>. Méritos a los que hay que unir su casi absoluta insularidad en el panorama europeo<sup>19</sup>.

Hace tiempo que sospecho, a la luz de los testigos que sobreviven, que, entre las experiencias pesebristas españolas anteriores al Belén del Príncipe y, en general, anteriores al siglo XIX, no hubo ninguna tan jugosa ni tan consciente como la desarrollada en las Baleares, en especial en las clausuras femeninas de la isla de Mallorca. De ser cierta esta premisa, nos hallaríamos ante otro importante argumento a favor de la influencia italiana en la conformación de nuestra tradición belenista. La adoración del Misterio de la Natividad, tan arraigada todavía en la piedad popular del archipiélago, encuentra un punto de inflexión fundamental en la llegada a Palma del que solemos aceptar como decano de los nacimientos españoles: el *Belén de Jesús*. Según la crónica de la provincia seráfica de Mallorca, el conjunto llegó a la isla, envuelto por el milagro, en 1536, y desde entonces y hasta la exclaustración, recibió culto en el convento franciscano reformado de Jesús Extramuros de Palma, siendo trasladado luego al santuario del Cristo de la Sangre, en la iglesia del Hospital General, donde se mantiene hoy<sup>20</sup>. Un delicado ciclo de fino corte tardogótico y clara factura napolitana que, desde los tiempos de Berliner<sup>21</sup>, se atribuye a los escultores nórdicos Pietro y Giovanni Alamanno, padre e hijo, autores en 1478 del fabuloso grupo que fue de la iglesia de San Giovanni a Carbonara, del que aún subsisten diecinueve figuras —de las cuarenta y tres que tuvo— en el Museo de la Cartuja de San Martino<sup>22</sup>. En el Belén de Jesús, el Misterio, compuesto por la Sagrada Familia, los animales proféticos y seis ángeles músicos, queda al abrigo de una bóveda abocinada de medio cañón rebajado, revestida de dorada hojarasca, sobre la que asoman las grandes figuras de tres pastores, tañendo instrumentos también, con sus ovejas, carneros y perros. Se trata de un montaje entre ingenuo y simbólico que evoca de forma poética la espelunca de la Nochebuena, anticipando la riqueza de venideros *sacromontes*, como los de las catedrales de Matera y Altamura, ya de buen siglo XVI<sup>23</sup>.

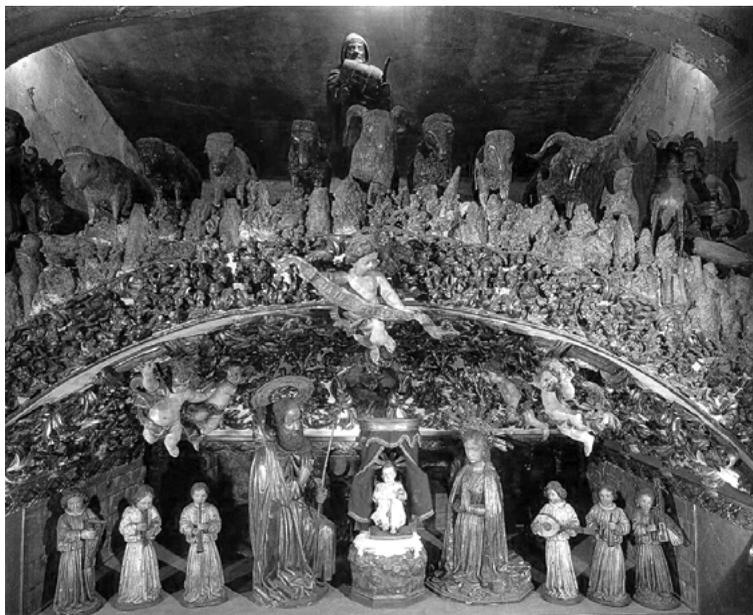
Aparte del interés que por sí mismas atraen, tanto las tallas como su ordenación, el Belén de Jesús destaca, de forma no bien valorada, como manantial de una tradición formal e iconográfica viva en Mallorca hasta, al menos, el siglo XIX y de la que nos dan cuenta piezas como la tabla protorrenaciente del Museo Diocesano de Palma y, sobre todo, los distintos nacimientos conservados en el sopor de sus clausuras. El ejemplo más representativo quizá sea el de las Teresas de Palma, con el Misterio bajo un arco escarzado, sobre el que se alza una Judea de tela encolada, cuajada de pastorcillos, animales, conchas y flores. Igual disposición hallamos en el de San Jerónimo, ordenado en torno a la enorme cueva en cuya embocadura hacen equilibrios los rebaños; y semejante idea rige, aunque ahora bajo un prurito de signo arquitectónico, el de Santa Clara, traído aquí desde el exconvento del Olivar. Este corto elenco de obras debe hacernos caer en la cuenta de la dificultad de pensar que existiera en la España anterior al ochocientos bien entrado una concepción unitaria del hecho belenista similar a la que podemos tener hoy. Como se puede apreciar, la cualidad de belén viene otorgada a estas estructuras por su referencia concreta a un objeto de devoción bien localizado y arraigado en la piedad de la isla, cuyos elementos escénicos pasan

a adquirir cualidad de iconográficos y se convierten en los verdaderos atributos que permiten reconocer la esencia y el mensaje de la composición.

Junto a este grupo de obras, dependiente del nacimiento de los franciscanos de Jesús, llaman la atención otros conjuntos mallorquines, algo posteriores y quizá más maduros en su arreglo formal. Verbigracia, el bellísimo de la Concepción, con su gloria de nubes y resplandores, o el monumental de las agustinas de la Magdalena, en su amplio nicho apaisado. Se trata ahora de composiciones en una sola altura, extendidas a lo ancho y marcadas por

un precepto barroco de exaltación trinitaria. El más valioso de esta segunda nómina, por su riqueza y dimensiones, es el de las Capuchinas de Palma, con su aire entre ingenuo e imponente y su audaz integración de elementos de muy dispar naturaleza, entre los que destacan los recortables cromolitográficos del siglo XIX<sup>24</sup>.

Creo que todos los nacimientos mentados datan del siglo XVIII, aunque menudean en algunos los elementos del XVII y, mucho más, los del ochocientos y el propio siglo XX. En su ordenación, sobre todo en la última familia, es posible reconocer planteamientos de signo italiano, por la relativa estrechez de los tableros que los sostienen y el consecuente ascenso en vertical de las lejanías. Pero donde de verdad se aprecian esos influjos es en la vivencia del hecho belenista dentro de los conventos. La mayor parte de los ejemplos dados son escenificaciones fijas, pero las comunidades se servían de ellos sólo durante los ciclos litúrgicos de Adviento, Navidad y Epifanía, manteniéndolos el resto del año en salas cerradas o cerrando sus propias puertas, cuando, como en el caso de las Teresas o la Concepción, estuvieran previstos en forma de armarios o alacenas. La apertura anual del belén implicaba su remozamiento, añadiendo con gracia monjil una buena cantidad de adornos de vida breve, en especial flores y frutas y, cómo no, los característicos *neules*, hostias caladas y galletas de masa ácima que penderán con magnífico efecto de sus embocaduras. Además tenemos noticia de milagros y apariciones acaecidos en torno al belén, como los vividos por las monjas visionarias de los conventos de Inca y de Petra, un nuevo rasgo emparentado con la piedad napolitana del siglo XVII.



5. *El belén de Jesús*. Último tercio del siglo XV. Iglesia de la Anunciación del Hospital General de Palma de Mallorca.



6. Conjunto del nacimiento de las Capuchinas de Palma de Mallorca.

Otro campo muy desconocido y en el que cada vez cifro más esperanzas es el que nos ofrecen los belenes en movimiento del norte de España. El mejor conocido hasta ahora, bien que de forma fragmentaria, es el de Santa María de los Reyes, de Laguardia, Álava, que, además, ha llegado a nuestros días en plena vigencia de uso, con las ganancias y pérdidas que para su acervo acarrea esta realidad<sup>25</sup>. Es en esta clase de montajes donde las figuras adquieren más que nunca un verdadero papel de actores, cobrando vida en momentos bien determinados del ceremonial

para acompañar las melodías, oraciones y rapsodias con la cándida rigidez de sus danzas, reverencias y traslaciones. La posibilidad de desarrollar estos movimientos y la necesidad de ocultar los mecanismos que los hacen posibles, obliga a la adopción de soluciones especiales en la ordenación del escenario que, gracias a que la práctica sigue viva y es producto de una tradición más o menos larga y continua, pueden ser rastreadas en el tiempo con cierta garantía. De la misma manera, nos informa este conjunto de la incorporación al dogma de asuntos de origen local que, asimismo, han de tener su correlato escénico; en este caso, lo vemos en el pasaje de la Huida a Egipto, con el milagro del campo de trigo, yermo erial que reverdece al paso de la Sagrada Familia, según nos narra el viejo romance alavés. Todos estos son aspectos que revisten una profundidad etnológica imprescindible para el progreso en el conocimiento de las identidades culturales.

En una línea cercana podría situarse el raro conjunto de las agustinas recoletas de Pamplona, con su tiernamente monstruoso bestiario de animales exóticos —varios dromedarios y hasta un elefante— de tela encolada<sup>26</sup>. Presentado en la actualidad como un montaje fijo, dentro de un armario, sabemos que fue expuesto cada año al público, que se maravillaba ante su plétora de figuras vestidas con todo lujo. Dos propiedades, pintoresquismo y magnificencia, de neta ascendencia europea. Los números que aparecen escritos sobre muchas ovejas parecen indicar que éstas ocuparon una situación precisa en el montaje; además, los personajes principales, de una dimensión considerable, en torno a los ochenta centímetros, cambiaban su posición de acuerdo con las fechas y, así, por ejemplo, la

Virgen era entronizada para la celebración de la solemnidad del seis de enero y los reyes, puestos de hinojos en torno<sup>27</sup>.

Otros restos, como el magnífico juego de Reyes Magos que exponen en su pequeño Museo las monjas isabelas de Valladolid, de buen tamaño y cuidada factura, articulados y vestidos con todo primor, nos dan nuevas pistas acerca de una posible tradición sobre la que hay que seguir indagando; una costumbre de levantar altares navideños que, como los monumentos de Semana Santa y altares para el miserere, las cuarenta horas o las carnestolendas, tendrían su propia iconografía y trazos esenciales de montaje. Sin duda sirvieron para estas instalaciones misterios de buena talla y delicado trabajo como los que aún podemos ver en el monasterio de las bernardas de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, que fue de las Dueñas de Sevilla; en esta misma ciudad fueron ejecutados y aún se conservan, los grupos de las iglesias de San Alberto o Santa María la Blanca y los conventos de Santa Clara o Santa María de Jesús<sup>28</sup>; y de allí mismo procede el que, con atribución a Pedro Duque Cornejo, guarda el Museo Nacional de Artes Decorativas. El valor de estos conjuntos escultóricos no ha sido tasado hasta ahora en la medida de lo que aportan, pues en estos altares navideños y en los aderezos con que se armaran que, con seguridad, no siempre se parecerían tanto a lo que llamamos hoy un belén, hemos de cifrar buena parte de nuestra historia pesebrista anterior a la experiencia del Belén del Príncipe y a la subsiguiente cimentación de la costumbre con un sentido moderno, que no se producirá si no a lo largo del siglo XIX.

Y ésta es la única hipótesis válida en tanto los hallazgos materiales y documentales y su ajustada lectura y elucidación no nos permitan argumentar otra teoría. La contemplación del hecho belenista en la Península durante la Edad Moderna —pues el caso mallorquín ya hemos visto que tiene un desarrollo propio y al margen— a la luz de la comprensión y la vivencia que hoy tenemos de él, enmascara un grave error interpretativo que lleva a tomar como válidas premisas de estilo, iconografía, técnica y mensaje, que, muchas veces, o son foráneas o son recientes, y que ni pueden rastrearse en estas tierras ni es productivo afanarse en buscar sin más garante que la fuerza del tópico. Son los restos arqueológicos y documentales positivos quienes han de decirnos cuál fue la realidad de este arte, y no la suposición contemporánea, que tanto abunda en parcelas que, como ésta, todo el mundo conoce sin necesidad de indagar, quien se pretenda con derecho a forzarlos y dotarlos de contenidos o finalidades que nunca llegaron a tener.

Sería interesante referirnos ahora a la experiencia asociacionista y la andadura técnica y formal emanada del nuevo belenismo catalán, pero la angostura del espacio y la posibilidad, que ahora veo clara, de no romper los límites estéticos y temporales de la Edad Moderna, me sugieren lo oportuno de dejarlo para páginas venideras. Demos, pues, un salto oceánico, para aludir al que creo que es el otro gran referente para el estudio de la escenografía belenista: Iberoamérica. Voy a referirme tan sólo al ejemplo del Ecuador, el único del que, por el momento, la experiencia me permite hablar con cierta autoridad.

En el panorama del arte y la escultura de la Real Audiencia de Quito, los nacimientos ocupan una posición preeminente que, aunque advertida de antiguo y siempre reflejada en la bibliografía, resulta aún muy poco conocida. El análisis profundo que reclama el bele-



7. Detalle del belén del convento del Carmen Bajo, de Quito.

nismo quiteño debe atender, lo mismo a sus aspectos técnicos y formales, que a sus valores estéticos y de contenido; ha de estudiar las figuras y los montajes en que se integran, los rasgos estilísticos y los mensajes iconográficos que de unas y otros se deduzcan, así como las implicaciones religiosas y sociales que en ellos estén contenidas. Como hipótesis de partida, fruto del conocimiento empírico acumulado, afirmaré que el arte belenista ecuatoriano durante el periodo barroco, que allí se prolonga hasta bien entrado el siglo XIX,

alcanzó unos niveles de desarrollo e integración con el resto de la actividad artística local muy superiores a los que por entonces presentaba en la Península, lo cual, en buena medida, podría deberse, primero, al papel determinante que jugaron en su definición, faltando un sólido acervo visual hispano, los elementos afines al arte de Italia, varios de los cuales procedían de Nápoles; y, en segundo lugar, a la mayor reputación que las formas del rococó alcanzaron en esas tierras. De esta manera brotó en el Ecuador una práctica de estirpe más napolitana que española y de fuerte implicación galante, que será asumida pronto por los habitantes de la Real Audiencia, la cual, como cabeza rectora del gusto en un buen radio de influencia, la extenderá hasta mucho más allá de sus fronteras e, incluso, la devolverá física y conceptualmente a la Metrópoli, contribuyendo con esos aportes a su consiguiente maduración belenista.

En el orden de lo que ahora nos interesa, el estudio de la escenografía, el pesebrismo quiteño reviste una importancia capital, por cuanto nos ofrece ejemplos de montajes de origen barroco en plena vigencia funcional y, al parecer, apenas evolucionados desde su creación. Ello es debido a que en el entorno quiteño colonial el belén fue una práctica monástica antes que civil, una costumbre ligada a las clausuras femeninas, que gracias al aislamiento y la tendencia conservadora que las caracterizan, ha llegado hasta nosotros afectada por muy escasas variantes. La misma esencia del vivir regular, íntimo y austero, se nota en la manera de concebir los montajes que, frente a la racionalidad napolitana, destacan por su cariz espontáneo y popular. Las propias religiosas, con una formación casi siempre deficiente y un conocimiento parco de la vida extramuros, serán las encargadas de montar los belenes y hasta se afanarán en la confección de figuritas y accesorios, usando los materiales habituales de la artesanía regional<sup>29</sup>.

Los mejores ejemplos se conservan en los conventos carmelitanos de la ciudad de Quito, el Carmen de San José, Alto o de Santa Marianita, y el Carmen Bajo, de la Asunción, o de Latacunga, por haber sido fundado en su origen en aquella ciudad. Éste último nos ofrece la representación más granada, con un hermoso conjunto de casas y elementos paisajísticos de enorme interés, antes que nada por su rareza. Las casitas del Carmen Bajo son, además, documentos históricos de primerísima



8. El belén del Carmen Alto, de Quito, en 1982.

mano, reproducciones fieles de la arquitectura popular quiteña de su tiempo: casonas blancas con portadas de piedra y miradores de celosía, y, a su lado, palacios de rica portada, con columnas salomónicas y atormentados arquitrabes. El belén ocupa aquí una espaciosa estancia del claustro alto. Las escenas se articulan en mesas pegadas al muro con tarimas escalonadas encima, que arman un tablado de amplia superficie expositiva. Las historias se suceden delante de los decorados arquitectónicos o dentro de dorados retabillos. La pervivencia de este conjunto tiene una magnitud no bien valorada, pues es lo más cercano que poseemos al verdadero montaje barroco de un belén. El nacimiento del Carmen Alto, por su parte, nos descubre un conjunto más maltratado por el paso del tiempo; su instalación actual responde a la última mudanza importante operada en él por las monjas, en 1982, siguiendo, en la medida que lo permitían los maltrechos restos conservados, la tradición barroca del convento. Tiene esta disposición el interés de la obra viva, del escenario renovado hasta nuestros días por la comunidad religiosa, que irá incorporando nuevos elementos inspirados en el diario acontecer local<sup>30</sup>.

A pesar de la riqueza plástica y, por momentos, material de estos conjuntos, las notas dominantes en el efecto final que ofrecen son el primitivismo y la ingenuidad. No hay una verdadera recreación paisajista ni tampoco un orden lógico en la distribución de las escenas. Todo parece dominado por un prurito de yuxtaposición acumulativa que invita a integrar en el compuesto del nacimiento elementos tan ajenos a su naturaleza como pueden ser los retablos laterales de las salas y capillas, en los que a veces se continúan las historias relatadas. Toda la estancia pasa a formar parte del belén que, instalado y modificado lentamente a lo largo de todo el año, se convierte en la verdadera sala de recreo de las monjas, en la casita de muñecas de esas niñas abortadas en edad temprana a su desarrollo femenino en el siglo.

Bien estuviera a continuación referirse a los belenes con puertas, propios de la tradición retablero del Perú, pero ello obligaría a discutir una serie de implicaciones formales que prefiero emplazar para las prometidas páginas de mañana. Sirvan por ahora estas notas de guía y primer ensayo para esa necesaria investigación, llamada a sacar de este marasmo crítico un arte tan extenso y cuajado de densos contenidos culturales.

## NOTAS

1. El germen de este trabajo se encuentra en la conferencia de clausura del XLIII Congreso Nacional Belenista, que impartí en Zamora el 16 de octubre de 2005. El guión de aquella charla, mucho más breve e introductorio de lo que ahora presento, está recogido en: VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. «La escenografía belenista a través de la historia. Aspectos estéticos y raciales». En: *Zamora 2005. XLIII Congreso Nacional Belenista*. Zamora: La Morana, 2005, pp. 122-129.

2. VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. «Un intento de definición del belén». *Gólgota* (Granada), 24 (2003), pp. 31-35.

3. Contamos, incluso, con monografías dedicadas a autores concretos, un ejemplo clásico lo tenemos en GARRUT, José María. *Ramón Amadeu y Grau y la maravilla de sus belenes*. Barcelona: Herder, 1950. Entre los casos más recientes, también catalanes, citar AZÓN, Marisa; GARCÍA, M<sup>a</sup> Consuelo; GARRUT, José M<sup>a</sup>; LLOMPART, Dolors. *Domènech Talarn (1812-1902). Escultor pessebrista*; o FABREGAT I NOSÀS, Antoni (coordinador). *Martí Castells i Martí (1915-1995). Escultor figuraire*, volúmenes I y II de la colección *Els pessebres al Monestir* (Barcelona: Institut de Cultura de l' Ajuntament de Barcelona, 1997 y 1998, respectivamente).

4. Dos ejemplos carismáticos que prestaron atención al belén: GOETHE, Johann Wolfgang. *Viaggio in Italia*. Stuttgart-Tübingen: 1816-17/ ed. Milán: Garzanti, 1998; FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Viaje de Italia*. 1793-1794/ Barcelona: Laertes, 1988.

5. La bibliografía disponible sobre el belén napolitano del siglo XVIII alcanza un volumen y un grado de rigor con los que no se compara ninguna otra tradición pesebrista. Entre las obras clásicas, sólo por citar algunas, hay que recordar: BORRELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. Roma: Banco di Roma, 1970; CAUSA, Raffaello. «Il presepe cortese». En: *Civiltà del '700 a Napoli*. vol. II. Milán: Centro Di, 1979, pp. 292-300; GRIFFO, Alessandra. *Il presepe napoletano. Personaggi e ambienti*. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1996; MOLAJOLI, Bruno. *La scultura nel presepe napoletano del Settecento*. Nápoles: Comitato Citadino per l'anno giubilare, 1950; NICOLINI, Fausto. *Scorribande presepiali*. Nápoles: Azienda di Soggiorno, 1957; VARIOS AUTORES. *Presepe Napoletano*. Nápoles: Franco di Mauro, 1997.

6. La noticia de esta sonada visita está recogida en la *Gazzeta di Napoli* del mes de enero de 1734. Los hechos tuvieron lugar el día doce.

7. Acerca de este conjunto: CATELLO, Elio. «Il presepe del principe d'Ischietella e i presepi borbonici». *Napoli Nobilissima* (Nápoles), 17 (1978), pp. 167-173.

8. CAUSA, Raffaello. «Michele Cuciniello, un uomo ed un presepe». En: *Il presepe Cuciniello. Mostra di pastori restaurati*. Nápoles: Museo de San Martino, 1966, pp. 5-19.

9. ARBETETA MIRA, Letizia. *Oro, incienso y mirra. Los belenes en España*. Madrid: Telefónica/ Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000, pp. 165-173.

10. Acerca de este conjunto: HERRERO CARRETERO, Concha. *Nacimiento Napolitano del Príncipe Carlos de Borbón. Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, s.d. (se editó para la Navidad de 1988-1989); HERRERO SANZ, María Jesús. «El Belén del Príncipe». En: *Navidad en Palacio. Belenes napolitanos*. Madrid: Patrimonio Nacional: 1999, pp. 26-32.

11. HERRERO SANZ, María Jesús. «El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid. Origen, desarrollo y actualidad». En: VARIOS AUTORES. *Navidad en Palacio. Reales Sitios, monasterios y Salzillo*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1998, pp. 27-35.

12. Recordemos los excepcionales grupos de la *Matanza de los Santos Inocentes* de la Real Academia de San Fernando (PARDO CANALÍS, Enrique. «José Ginés y los grupos de la degollación de los inocentes». *Goya* (Madrid), 42 (1960-1961), pp. 408-412).

13. HERRERO SANZ, María Jesús. «León Gil de Palacio y el nacimiento del Palacio Real de Madrid». *Belén. Boletín de la Asociación de Belenistas de Madrid* (Madrid), 14 (diciembre de 1998), pp. 11-12.

14. El presupuesto y la relación de trabajos y materiales presentados por Gil de Palacio en 1834 están transcritos en: HERRERO SANZ, María Jesús. «Nacimiento para recreo de SM. y A. en el Palacio Real de Madrid». En: VARIOS AUTORES. *Navidad en Palacio. El Verbo se hizo Hombre*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2001, pp. 33-34. Las citas en la p. 34.

15. HERRERO SANZ, María Jesús. «El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid...», pp. 34-35.

16. El nacimiento estaba instalado hasta finales de febrero y podía ser visitado previa solicitud de un boleto que la Casa Real enviaba a los interesados y que debía ser devuelto tras la visita. Los turnos de acceso eran estrictamente fijados. Las tarjetas de invitación se conservan en el Archivo Real. Entre las cartas que se escribieron pidiendo cita, conservamos varias de Francisco de Paula van Halen o Francisco de Madrazo.

17. De los varios miles de figuras que nos dan a conocer los inventarios de Palacio, apenas subsisten en la actualidad un puñado, almacenadas durante el año en las dependencias de la Capilla Real. Este conjunto, de alta calidad, por más que exiguo en número, fue restaurado en 1998 y, con este motivo, se recuperó la costumbre de abrir las puertas de Palacio para la visita pública y gratuita al belén del rey.

18. Representan estos edificios la casa de la Virgen en Nazaret, la casa de Santa Isabel en Ein Karen, la posada de Belén, el Portal, el palacio de Herodes y el templo de Salomón. Están descritos en PEÑA VELASCO, Concepción de la. «La arquitectura en el Belén de Salzillo». *Imafronte* (Murcia), 14 (1999), pp. 163-194. De la misma autora, véase: «Escenografías arquitectónicas en el Belén. De lo castizo a lo cortesano». En: VARIOS AUTORES. *Il Presepio di Salzillo. Fantasia ispanica di Natale*. Roma: Ministerio de Educación y Cultura/ Región de Murcia/ Caja Murcia, 1999, pp. 146-151.

19. En su actual disposición en el Museo Salzillo, el belén ha dejado de serlo y los distintos grupos aparecen ordenados y expuestos por áreas temáticas. De la misma forma se presentan descontextualizadas las arquitecturas. Dado que no sabemos cómo estuvo concebido en origen el escenario del nacimiento, quizá esta elección expositiva, valoradora de lo único seguro, que es el objeto conservado, sea la más apropiada.

20. LLOMPART, Gabriel. «El belén cuatrocentista del Hospital Provincial de Palma de Mallorca». *Revista de dialectología y tradiciones populares* (Madrid), 19 (1963), pp. 361-370.

21. BERLINER, Rudolf. *Die Weihnachtsskrippe*. Munich: Prestel Verlag, 1955, p. 48.

22. Sobre este conjunto: *Ibidem*, pp. 47-48; MIDDIONE, Roberto. «Il presepe degli Alamano in S. Giovanni a Carbonara a Napoli». En: *XIV Mostra di arte presepiale*. Nápoles: A. I. Amici del Presepio, 1999, p. 20.

23. Estudiados en STEFANUCCI, Angelo. *Storia del presepio*. Roma: Autocultura, 1944.

24. Sobre este conjunto: LLOMPART, Gabriel. «El belén de las Religiosas Capuchinas de Palma de Mallorca y su «*Sita in Leben*» en la piedad del Barroco». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid), 72 (1964-1965), pp. 393-411.

25. Véase: AJAMIL, Clara I; GUTIÉRREZ, F. Javier. *El belén de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava). Un belén barroco de movimiento*. Álava: Asociación de Belenistas de Álava, 2004. Conoci a los autores durante el congreso belenista de Zamora del año 2005. A ellos mi más cariñoso recuerdo y mi gratitud por la generosidad con que me regalaron su libro y compartieron conmigo varios aspectos inéditos de su trabajo.

26. Lo recoge FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *¡A Belén pastores!: Belenes históricos en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006.

27. Varias figuras de este conjunto fueron expuestas en Madrid durante la Navidad de 2000 en la muestra *Oro, incienso y mirra*. En el catálogo se reproducen algunas de ellas. Véase ARBETETA MIRA, Letizia. *Oro, Incienso y mirra...*, pp. 94, 95, 152, 153 y 155.

28. Hoy día, en Santa María de Jesús.

29. KENNEDY, Alexandra. «Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas». En: Ed. A. KENNEDY. *El arte de la Real Audiencia de Quito. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, p. 126.

30. PACHECO BUSTILLOS, Adriana. «El belén en el entorno carmelita. El Carmen de San José y Santa Mariana de Jesús: el Carmen Alto». En: *I Congreso Iberoamericano de Caminería Andina*. Quito, 2003. En prensa.