

Diego Ortiz Martínez

Influencia napolitana y peculiaridades de los belenes cartageneros "de movimiento" en los siglos XVIII al XX

Resumen: Los belenes cartageneros de los siglos XVIII al XX estuvieron influidos por los procedentes de tierras napolitanas, aunque derivaron en un modelo muy peculiar y característico de la ciudad portuaria, como fueron los denominados belenes de movimiento, una especie de representación a medio camino entre el drama sacro y el teatro guiñol.

Palabras clave: Belenes, Nápoles, Cartagena, Escultura, Teatro Sacro.

Abstract: The Carthaginian beans of the eighteenth to twentieth centuries were influenced by those from Neapolitan lands, although they resulted in a very peculiar and characteristic model of the port city, as were the so-called movement belens, a sort of representation halfway between the sacred drama and the wink theater.

Keywords: Belenes, Naples, Cartagena, Sculpture, Sacred Theatre.

Desde finales del siglo XVII, y hasta mediados de la centuria siguiente, se desarrollaron unas estrechas, intensas y, ante todo, fecundas relaciones políticas, comerciales y familiares entre España, y especialmente en su área mediterránea, e Italia, destacando las que se establecieron con las zonas de Génova y Nápoles. Estas relaciones fueron muy relevantes en ciudades como Cádiz, Murcia o Cartagena. En lo que a ésta última se refiere, está claro que, sobre todo en el siglo XVIII con su declaración en 1726 como capital de Departamento Marítimo y el amplio programa constructivo que se puso en marcha (castillos, instalaciones sanitarias, murallas y, por encima de todas ellas, el Arsenal), la reactivación de su economía atrajo a un elevado número de comerciantes que se integraron en la sociedad cartagenera –su presencia ha sido constatada ampliamente en entidades como las cofradías cartageneras (MONTJOY y MAESTRE DE SAN JUAN, 1999) y que se aprovecharon por igual de esa bonanza económica que de la magnífica ubicación del puerto cartagenero en las rutas comerciales mediterráneas.

Esa relación, en lo que al mundo artístico se refiere, se puede documentar en diversas vertientes. Así, existe constancia de que Cartagena fue lugar de entrada de cuadros procedentes de Italia y la llegada, en fechas tempranas del siglo XVII e incluso de finales de la centuria anterior, de algún artista de

dicho origen que ejerció su labor en tierras murcianas y cartageneras (AGUERA, 1990-1991), aunque será el XVIII el momento en el que un mayor número de pintores (y doradores) procedentes de territorios italianos se asentaron en Cartagena donde ejercieron una prolífica actividad, hoy lamentablemente desaparecida en su práctica totalidad, caso de Juan Bautista Bornia (y sus ayudantes Francisco Garbarino y Pedro Oliberos), Andrés Pipo y Pablo Lucino (ORTIZ, 1998 pp. 93-97 y 101-102).

También, tradicionalmente, se ha querido ver dicho intercambio cultural en el ámbito de la música, concretamente en las tradicionales marchas que en las procesiones cartageneras interpretan los tercios de soldados romanos ('judíos' en el argot local) y granaderos (unos figurantes ataviados al modo de los soldados de infantería de marina del siglo XVIII). Estas composiciones se han venido atribuyendo, sin fundamento documental alguno, al napolitano Nicolás Pórpura. Sin embargo, lo que es más probable, y así ha sido defendido con sólidos argumentos por varios estudiosos de la historia de la música de la ciudad portuaria, sería algún ignorado compositor local quien tomó "prestados", lo que era muy habitual en la época, algunos fragmentos de obras de Pórpura en la realización de las citadas marchas (ORTIZ, 2014 pp. 36-40).

Pero sería en la escultura donde se puso de manifiesto con mayor intensidad y calidad la

influencia italiana. El conocimiento del estilo importando desde Nápoles y Génova, su asimilación e imitación de modelos por parte de los artistas locales, a través de la adquisición de obras de arte en dichos lugares o de la inmigración de artistas de tal procedencia –como sería el caso de Nicolás Salzillo- contribuyó a *fixar el perfil más conocido, tantas veces definido superficialmente, de este barroco levantino, sensual y amable incluso en su patetismo de teatro, que tiene en Murcia y Salzillo su definición más extrema* (PÉREZ SÁNCHEZ, 1976).

De las esculturas llegadas a nuestra ciudad desde Italia en este período nos quedan escasas, pero significativas, muestras. De ese modo, en el templo del Hospital de Caridad se conservan las imágenes de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua atribuidas a Antón Maragliano y, como ejemplo paradigmático de la relación artística a la que estamos haciendo mención, la Virgen de la Caridad cuya ejecución se viene relacionando con el escultor napolitano Giacomo Colombo y que tuvo una clara influencia en los artistas murcianos de la época, Francisco Salzillo incluido. Otras imágenes italianas que existieron en Cartagena tan solo las conocemos a través de testimonios documentales o antiguas fotografías, caso de una Virgen de la Piedad llegada en 1717

al convento franciscano de San Diego, la Santa Lucía que fue titular de la iglesia de su advocación y que arribó a dicho emplazamiento hacia 1750, una Santa Teresa que recibía culto en el convento carmelitano de la ciudad y un San Francisco de Asís del desaparecido cenobio puesto bajo su titularidad (ORTIZ, 2018 pp. 409-412).

Pero, el aspecto que aquí particularmente nos interesa de esa conexión artística con Italia es el de la importación de belenes napolitanos, de los que hay noticias documentadas en Murcia y Alicante, y que aunque en el caso de Cartagena no tenemos ninguna referencia documental y un único testimonio material de reciente aparición de su existencia, no cabe duda de que debieron existir, ya que sus influencias tuvieron una especial importancia en la posterior evolución de los belenes cartageneros. Así, estas instalaciones en el siglo XIX –no tenemos datos del anterior aunque suponemos que la situación sería similar a la de la centuria decimonónica- y en la primera mitad del siglo XX serán un remedo, con unas peculiaridades específicas, de los napolitanos del XVIII. De este modo, los belenes que en Cartagena serían conocidos como “de movimiento”, en los que las figuras eran unas “muñecas” a las que se vestía con telas, son paralelizables a los de la ciudad italiana, donde a las figuras, aún siendo de barro, se



Imágenes napolitanas san Francisco de Asís y san Antonio de Padua (Antón Maragliano)

las rellenaba de paja y se las vestía y enjoyaba. Paralelo que podemos llevar más allá y vincular los montajes cartageneros con el tipo napolitano conocido como “Cortesse”, que servía para decorar interiores palaciegos y que unía a su virtuosismo técnico el ser una “viva narración de vivencias y costumbres de la época” (SÁNCHEZ ROJAS, 1994), algo que sería característico de los montajes decimonónicos cartageneros, que tenían un carácter de espectáculo ciudadano muy cercano a una especie muy “sui generis” de teatro sacro.

El testimonio más antiguo que tenemos de estos belenes de posible influencia napolitana en Cartagena corresponde a una figura recuperada en las excavaciones que se vienen realizando, bajo la dirección de José Miguel Noguera y María José Madrid Balanza, en la zona del denominado Barrio del Foro¹. La pieza (cuyo número de inventario es MOL-17-40217-812-1), perteneciente a la Colección del Museo del Foro Romano, está realizada en terracota policromada y apareció en el relleno de un pozo ciego de época moderna al que fue arrojado, con total seguridad, al producirse su rotura. Lo conservado tiene una altura de 15,2 centímetros y una anchura máxima de 6,1 y representa, según los datos aportados por David Quiñonero Morales para el catálogo de la Colección del Foro Romano (QUIÑONERO, 2018), a un personaje masculino ataviado según la moda barroca del siglo XVIII, vistiendo casaca, camisa, chorrera, guirindola, calzón, un fajín (que ha conservado restos de policromía de tonos rojizos), calzón y medias. Las extremidades de la figura no se han conservado y de ella destaca el tamaño excesivo de la cabeza respecto al cuerpo, estando ésta tocada por lo que parece ser una peluca empolvada de las que eran características en la época en los ambientes cortesanos.

Quiñonero Morales ha visto paralelos para esta figura en un belén quiteño conservado en las Carboneras de Madrid, datado en el siglo XVII, y cuyas figuras, en contraposición a la que estamos mencionando, están realizadas en madera. Un belén que forma parte de la tradición española y colonial que se desarrolló en España con anterioridad a la introducción de los modelos belenísticos napolitanos durante la época de Carlos III en las que, como hemos mencionado al referirnos a los belenes de dicha procedencia, las figuras son de vestir y más realistas (QUIÑONERO, 2018).

A falta de más detallados estudios tenemos que admitir la cronología dieciochesca propuesta por dicho autor, aunque quizás pudiera ser posterior ya que su carácter, que podríamos denominar casi como caricaturesco, se aviene bien con los espectáculos que constituían los belenes cartageneros del siglo XIX –ya hemos comentado que no tenemos datos de la centuria anterior-, del que el que más antiguo que conocemos es el que, a partir de 1834, se comenzó a instalar en el oratorio de la Casa de Misericordia, que por aquellos tiempos se encontraba ubicada en la calle Honda, junto a las instalaciones del Pósito o Almodí. Asimismo, como veremos más adelante, sabemos de artistas cartageneros que pudieron realizar obras de tales características en el siglo XIX.

El belén se instalaba con la intención de recaudar fondos para la benéfica institución, por lo que los visitantes tenían que abonar la cantidad de 3 o 5 cuartos, y en él se mostraban distintas escenas ya que, según se desprende de lo publicado por el que fuera cronista de la ciudad, Federico Casal², lo representado se iniciaba, lógicamente, con el nacimiento de Cristo y la adoración de los Reyes Magos pero, dando un amplio salto cronológico, continuaba con los sayones conduciendo a Jesús al Calvario, la Resurrección y la Ascensión a los cielos. Un espectáculo que no se detenía en el ciclo vital de Cristo sino que continuaba con Nerón paseando en una cuadriga entre cristianos crucificados y quemados, la Degollación de los Inocentes –desplazada del lugar lógico que en la sucesión de los acontecimientos le correspondía-, el Infierno, la Gloria, la lidia de un toro que moriría aplicándole una suerte denominada “la media luna” y el desfile de una compañía de la Milicia Urbana. El espectáculo finalizaba con el izado de una cortina que cubría el fondo del tablado, lo que permitía contemplar un retrato de Isabel II, al tiempo que desde debajo del escenario se cantaba un himno en honor a la citada reina. Era un himno que había sido compuesto por un fraile del Convento de San Leandro de la Orden de San Agustín llamado Fray Bernardo Vicencio y que alcanzó gran difusión en la ciudad, ya que fue impreso en enero de 1834 en los talleres tipográficos de José Juan en la ciudad y distribuido gratuitamente entre los cartageneros, quizás como reclamo para que acudieran a presenciar tan heterogéneo y singular montaje belenístico.

(1) A quienes agradezco la gentileza de permitirme publicar la pieza, así como el haberme facilitado las fotografías de la misma. Agradecimiento que hago extensivo a David Quiñonero Morales, redactor de la ficha de la pieza y del que he tomado los datos.

(2) Casal Martínez, F.: “Folklore cartagenero (22) y (23)”. *El Noticiero* 2 y 5 de enero de 1948.



Figura de belén de terracota policromada. Siglo XVIII (Colección Museo Foro Romano. Fotografía Javier García-Conde Maestre)

Herederos de este belén fue el que a partir de 1877, asimismo con objetivos de recaudación de fondos para la benéfica institución, comenzó a instalar el Hospital de Caridad, tras recibir la correspondiente autorización episcopal (FERRÁN-DIZ, 1994 pp. 40-41). Cabe la posibilidad de que se estuviera instalando desde años anteriores al referido y que tal autorización no fuera sino el punto de partida de la recuperación de esta tradición tras el paréntesis que en todos los aspectos de la vida ciudadana supuso la Revolución Cantonal de 1873 y las secuelas que dejó en la ciudad durante los años posteriores. Como apoyo a esta posibilidad podemos citar que en la Navidad del año 1869 se instaló, en la calle Arco de la Caridad, un belén “de movimiento” que, anunciado erróneamente en la prensa local como “El nacimiento del Hijo de Jesús” (sic), presentaba distintos grupos compuestos por “50 figuras de bulto”³.

De nuevo es el cronista Federico Casal quien, tras citar el resto de belenes que se montaban en la ciudad por aquellos años (como los que se ubicaban en las calles de Cuatro Santos, San Fernando y Duque y la plaza del Rey), nos ha dejado la única descripción exhaustiva que de este montaje ha llegado hasta nosotros. Así, sabemos que se instalaba en un espacioso salón del piso alto de un edificio de la calleja de la Fuente, la actual de Francisco Ir-sino –por cierto, y quizás como dato significativo, en las cercanías del lugar de aparición de la pieza anteriormente mencionada, en el que, situado en

el lugar que hoy se alza la Iglesia de la Caridad, se hallaban el anfiteatro de autopsias, el depósito de cadáveres, las leñeras, los gallineros, los lavaderos y el lugar destinado a guardar el carro funerario del establecimiento hospitalario. Para acceder al recinto era necesario pagar una entrada que iba desde 1 real, si se ocupaba silla, a 4 cuartos si la localidad elegida era de graderío.

En el fondo del salón, y siguiendo la descripción de Casal, se alzaba un escenario de unos dos metros de ancho por tres de largo que estaba cerrado por un telón pintado por un escenógrafo, Manuel Sanmiguel, que realizó una prolífica labor en Murcia, Cartagena y otras localidades de la provincia en los años finales del siglo XIX (ORTIZ, 2009), y cuyas motivos principales eran pájaros y flores y un gran rótulo central en el que se podía leer “Belén Infantil para socorro de los pobres enfermos del Hospital”. Ese telón formaba parte del marco en el que se iban sucediendo las escenas a lo largo de la representación y que consistía en “una gran montaña cuajada de pinos y pastorcicos con sus ganados. Al pie de la montaña, el Portal de Belén con el recién nacido sobre un montón de paja, la Virgen, San José, el buey y la mula. En el lateral izquierdo una ermita con torre y campana, y en el derecho, a la vera de un camino, una venta con un piso. En todo el escenario árboles, campos de pan, norias, campesinos, muchos borregos, una frondosa palmera y las ranuras por donde circulaban las figuras movidas por debajo del tablado,

(3) *El Eco de Cartagena* 3 y 5 de enero de 1870.

donde sonaban zambombas, panderos, sonajas y pitos, acompañados de villancicos”.

La función, ya que no se le puede denominar de otra forma, comenzaba en los alrededores del Jerusalén y terminaba en Cartagena con el desfile de los típicos tercios de granaderos y “judíos” de la Semana Santa. Un espectáculo lleno de anacronismos e incluso aspectos humorísticos que queda patente en la descripción que del mismo nos hizo Federico Casal:

“Aparecen los Reyes Magos con su aparatoso séquito de pajes, pastores guiados al portal de Belén por una monumental estrella con luminosa estela. En el camino, encuentran una señora con gorro de astracán y manguito que hace reverencia a los Reyes, los que llegan al Nacimiento, dejaban ofrendas y desaparecen por el foro, a la que vez que el Portal de Belén.

Luego la huida Egipto, San José conduce en un burro a la Virgen con su Santísimo Hijo. Llega a la venta. El patriarca llama a la puerta... La ventera asoma al balcón con un candil en la mano, San José pide albergue. La ventera se lo niega. La Sagrada Familia sigue su camino. Se abre la puerta de la ermita, sale el sacristán y saluda cariñosamente a la ventera, la que contesta enviándole un beso. Aparecen los sicarios de Herodes que llevan orden de matar a todos los recién nacidos. Los fugitivos se amparan bajo la palmera, ésta descende y los oculta entre sus ramas, no siendo vistos por los judíos.

La campana de la iglesia toca a misa. Aparecen por todos los caminos devotos y devotas ataviados lujosamente que van entrando al templo. La última, la ventera que marcha jacarandosamente. El público ve perfectamente el altar mayor alumbrado y el sacerdote que dice misa. Concluida, salen los devotos y se van por donde vinieron. La última, la ventera, a la que despide el sacristán con un abrazo.

Por el monte pasa un ferrocarril y por lo alto un globo, donde estuvo el Nacimiento se abre y aparece el infierno, del que salen volando dos demonios. Uno entra en la venta por el tejado y sale llevándose a la ventera, el otro penetra en la ermita por el campanario y se lleva al sacristán. Éste y la ventera son metidos en calderas que arden en el infierno. Desaparecido éste, surge como por encanto la plaza de toros en la que se lidia uno por nutrida cuadrilla. Muerto el cornúpeto y arrastrado por las mulillas, desfilan por el redondel los judíos y granaderos de las procesiones de Semana Santa y baja el telón, con lo que da fin al espectáculo, que dura 45 minutos con gran contento y alegría de la gente menuda que llena el salón” (CASAL, 1948 p. 24).

Como hemos mencionado, en la citada descripción aparecen diversos elementos anacrónicos en el transcurso de la escenificación, tales como la ermita, la misa, el ferrocarril, el globo aerostático, la corrida de toros y el desfile de granaderos y ‘judíos’ de las procesiones de Semana Santa. Esto era algo habitual en muchos de los belenes que se montaban durante el siglo XIX en nuestro país. Así, por ejemplo, en La Unión se incluían en los montajes castilletes, malacates y otros elementos mineros (SÁEZ, 1988 p. 179). Otro buen ejemplo de lo que estamos refiriendo aparece recogido en uno de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós –El titulado ‘Amadeo I’- en el que se hace mención a un belén instalado en la localidad toledana de Bargas en el que se habían incluido un escuadrón de húsares y un ferrocarril (PÉREZ GALDÓS, 1910, edición de 1987 p. 264). Esta constante presencia del ferrocarril en los belenes se explica por la obsesión que durante los dos segundos tercios del siglo XIX se puede constatar en la literatura y en el arte por la exaltación e idealización de temas y motivos iconográficos relacionados con la nueva sociedad industrial, y de la que el tren es uno de los principales ejemplos (PÉREZ ROJAS, 1986 p. 29).

Aunque en la actualidad, y desde hace ya bastantes años, no existen en Cartagena belenes del tipo descrito –que conjugaban una escenografía teatral con la tradicional costumbre de los nacimientos- podemos hacernos una idea de cómo serían mediante la comparación con una de estas representaciones teatrales navideñas que aún pervive. Nos estamos refiriendo a los denominados ‘Tirisiti’ de Alcoy, que consisten, al igual que lo fueron el de la Casa de Misericordia o el del Hospital de Caridad, en una mezcla de auto navideño y teatro infantil de marionetas que representan escenas del ciclo de Navidad junto a otras típicamente alcoyana como, por ejemplo, las fiestas de moros y cristianos. Estos ‘tirisiti’, que surgieron por las mismas fechas que el belén del Hospital de Caridad –ya que se conserva información precisa desde 1880- reciben tal nombre por la deformación del de la mujer que niega el cobijo a José y María –la ventera del belén cartagenero- que se llama Tereseta, nombre que al ser emitido por la lengüeta metálica que se emplea para dar voz a los personajes se transforma en ‘Tirisiti’. Algunos estudiosos del belén en nuestro país han querido ver en esta tradición de la ciudad alicantina –y por lo tanto también en los montajes cartageneros- el más antiguo testimonio del teatro guiñol español (MARTÍNEZ PALOMERO, 1992 pp. 50-51).

El belén del Hospital de Caridad pasó, hacia 1882, a exhibirse en un local que la institución tenía en la calle Adarve –en la zona donde, reiteramos, apareció la figura descrita anteriormente– y anualmente era objeto de mejoras que atrajeran al público dado el benéfico fin que perseguía. Entre éstas, por su singularidad, anacronismo y búsqueda de dar notas de actualidad, cabe citar la introducida en la navidad de 1889, cuando los espectadores pudieron contemplar una recreación de las pruebas llevadas a cabo por el submarino inventado por su paisano Isaac Peral⁴. Novedad que se tradujo en un notable incremento de visitantes, por lo que tan flagrante anacronismo quedaba justificado, y así se hacía constar en unos ripios publicados en la prensa local: “*Mientras que producto allegue / esta mejora bien va; / que en eso el negocio está, / pegue lector o no pegue*”⁵.

En esa misma línea, dos años más tarde el tema incorporado a la escenografía del belén fue el de las terribles inundaciones que había sufrido la localidad toledana de Consuegra, que era representada antes y después de la catástrofe⁶; mientras que en 1992, con motivo de la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América, se introdujo un cuadro que representaba una cabalgata histórica que tenía a Colón como tema principal⁷.

Sería esa navidad de 1892-1893 la última en la que el Hospital de Caridad montó su belén, pero su labor sería continuada por particulares e instituciones locales. Así, en 1895 dos jóvenes pintores locales, José Zamora y José Aliaga, crearon uno en el que se incluían figuras habituales en el de la institución benéfica, como la ventera y el sacristán, junto a decoraciones totalmente nuevas que recogían lugares y escenas de la ciudad tales como la que representaba la Plaza de las Monjas y el Muelle de Alfonso XII en el momento de efectuarse el embarque de las tropas que marchaban a Cuba⁸.

Quienes más prolíficamente tomaron el testigo al Hospital de Caridad fueron las cofradías de Semana Santa, que vieron en el belén una forma de recaudar fondos para sus siempre maltrechas economías. De este modo, en 1897 fue la de N.P. Jesús Nazareno (Marrajos), la que se hizo cargo

de su puesta en escena, utilizando incluso el mismo local en el que se había exhibido hasta la navidad de 1892⁹. Debió ser tal el éxito que, al año siguiente, fue la hermandad rival, la del Prendimiento (Californios), la que adquirió y restauró el belén¹⁰. Los cofrades eran conscientes de que para provocar un interés renovado cada año en el público había que introducir novedades en la representación, así en 1898 se incorporó un grupo de los “Santos Inocentes” que había sido realizado por “un hábil escultor de la localidad”¹¹.

Tras un paréntesis desde el año citado hasta 1906 en el que el belén quedó relegado al olvido, los californios lo recuperaron mejorándolo con anacronismos tales como el acto del “Lavatorio de Pilatos” que cada año representaban, y aún continuaban haciendo, en la como se les conoce en la ciudad¹², o la recreación, en 1907, de la Vela de Marítima, el festejo estrella de la feria estival cartagenera creado en 1895 y que consistía en un desfile nocturno de carrozas flotantes profusamente decoradas e iluminadas¹³. Con tales elementos el belén, que sabemos contaba con más de 600 figuras, siguió instalándose hasta 1914, año de su definitiva desaparición.

La tradición no desapareció por completo, ya que en distintas ocasiones se montaron en años sucesivos belenes de características similares al que hemos estado haciendo referencia. Así, se tomó tal iniciativa entre 1926 y 1928 por la Junta de Protección a la Infancia para obtener ingresos destinados a la Casa de Misericordia y la Casa del Niño, acogiendo esta última el montaje en los dos primeros años y volviendo en el último de los reseñados a las tradicionales instalaciones del Hospital de Caridad en la calle Adarve. Una iniciativa similar acometieron los integrantes de la Agrupación de la Santa Agonía de la Cofradía Marraja en los años 1932 y 1933, instalándolo en el colegio del Patronato del Sagrado Corazón de Jesús, donde había sido fundada dicha agrupación. Fueron los últimos estertores de una tradición que desaparecía ya que, tras la Guerra Civil, aunque el ambiente de exaltación religiosa propiciada por el nacional-catolicismo provocó que se multiplicara

(4) *El Eco de Cartagena* 3 de enero de 1890.

(5) Ídem 7 de enero de 1890.

(6) Ídem 19 y 23 de diciembre de 1891.

(7) Ídem 4 de enero de 1893.

(8) Ídem 4 de enero de 1896.

(9) Ídem 20 de diciembre de 1897.

(10) Ídem 12 de diciembre de 1898.

(11) Ídem 17 de diciembre de 1898.

(12) Ídem 9 de enero de 1907.

(13) Ídem 11 de enero de 1908.

la instalación de belenes, éstos fueron siempre de los que podemos calificar como "convencionales" a la hora de hablar de estos típicos montajes navideños (ORTIZ, 1996: 52-57 y 63-70).

Una vez analizada la evolución de estos belenes hasta el primer tercio del siglo XX hay que considerar el origen de las figuras que se utilizaban para dar forma a los populares espectáculos que constituían. En el caso del que organizaba el Hospital de Caridad cabe considerar la posibilidad de que algunas de ellas tuvieran una mayor antigüedad que el propio montaje que protagonizaban ya que la institución benéfica y su templo fueron receptores a lo largo de su historia de donaciones de elementos artísticos procedentes de particulares, así como de otros que provenían de los conventos que desaparecieron con motivo de la Desamortización de Mendizábal en 1835.

En cuanto a artistas dedicados a la labor de realizar figuras de belén, en lo referente al siglo XVIII, aunque conocemos una amplísima nómina de artistas que trabajaron en el arte de la escultura en Cartagena, casi todos dedicados a la imaginería y a la retablistica, no sabemos de ninguno que estuviera especializado en el trabajo del barro, aunque eso no es óbice para que alguno de ellos trabajara en este campo de las figuras de belén ya que, precisamente, el barro es una materia fundamental en el trabajo escultórico, al realizarse con él los bocetos o modelos de las obras que luego se pasaban a madera.

Para el siglo XIX sí que tenemos algunos nombres que se podrían relacionar con la producción de figuras de belén. En primer lugar cabe citar a Jacinto Ruiz, un vecino de la calle Cuatro Santos nacido en 1816 y que en el padrón realizado en 1847 se declaraba como "santero" –denominación que en aquella época se solía dar a modestos artistas que trabajaban el barro- y pintor, lo que se puede traducir, sin dudas, en que su ocupación principal era la ejecución de esculturas en el citado material que él mismo policromaría¹⁴.

Junto a él podemos citar a José Requena Salmerón quien, en 1845, cuando contaba con 28 años de edad, aparecía inscrito en el censo como vecino de la calle de Balcones Azules y de profesión figurista o, lo que es lo mismo, un vaciador que mediante un molde de yeso reproducía figu-

ras. La actividad de José Requena entronca directamente con la labor de los maestros belenistas lo que, unido a la posterior trayectoria en trabajos sobre barro de sus descendientes, hace posible atribuirle la creación de figuras cuyo destino final sería el montaje de belenes¹⁵.

El hijo de este último, Francisco Requena Hernández fue un artista, nacido en 1840 y fallecido en 1909, de dilatada trayectoria en la ciudad (también realizó numerosas obras fuera de ella, lo que demuestra un prestigio que trascendía las fronteras locales), que destacó en la ejecución de esculturas destinadas a la decoración de los fastuosos panteones y residencias que la pujante burguesía local erigió en la segunda mitad del siglo XIX. Así, aunque Francisco Requena trabajó en la práctica totalidad de materiales susceptibles de ser empleados en la escultura –yeso, madera, mármol, marfil, piedra artificial, hierro, etcétera- alcanzó en los trabajos de barro, al decir de sus contemporáneos, una notable maestría, realizando numerosas obras en dicho material que él mismo cocía y policromaba para su posterior comercialización en mercados nacionales e internacionales. Esta predilección por el barro policromado, que pudo aprender de su progenitor, hace muy probable que llevara a cabo obras de carácter belenístico. Es más, creemos que una noticia referida a unas figuras de los Santos Inocentes realizadas en 1898 para un belén, en la que se hace mención que eran obra de un "hábil escultor de esta localidad"¹⁶, hace alusión a Francisco Requena, ya que el montaje lo había realizado la Cofradía de N.P. Jesús en el Paso del Prendimiento (Californios), para la que hizo diversos trabajos a lo largo de su vida y en la que se encontraba plenamente integrado, ocupando en varias ocasiones cargos de responsabilidad (ORTIZ, 1998).

El tercer miembro de esta familia dedicado a la labor de realización de figuras de barro policromado, y por lo tanto posiblemente de figuras de belén, fue Salvador Requena García, sobrino del anterior nacido en 1883 y formado en su taller, al margen del paso en 1904 por el estudio madrileño de Mariano Benlliure, y del que conocemos, a través de testimonios fundamentalmente hemerográficos, su maestría en tal labor mostrada especialmente entre los años 1908 y 1913 con unas

(14) Archivo Municipal de Cartagena (AMC): Caja 31, Expediente 24. Padrón de los vecinos y almas que existen en el 3º cuartel con expresión de sus nombres, edades, estados, empleos u oficios y observaciones con el número de las casas que habitan, 1847 f. 11.

(15) AMC: Caja 211, Expediente 6. Padrón de los vecinos y almas que existen en el 8º cuartel con expresión de edades, estados, empleos u oficios, 1845 f. 1.

(16) *El Eco de Cartagena* 17 de diciembre de 1898.



El escultor Francisco Requena
Hernández (1840-1909)

creaciones que, incluso, eran llevadas a otros puntos de la geografía regional, ya que sabemos

que en 1912 era uno de los “feriantes” presentes en la murciana Feria de Septiembre¹⁷ (ORTIZ, 1998: 231-236).

También, al menos desde los principios del siglo xx, existían comercios que vendían figuras procedentes, con total seguridad, de fábricas murcianas y catalanas que eran los dos lugares de mayor tradición en su producción entre lo artesanal y lo industrial. Locales como el de Jaime Torró en la calle del Aire o el de Ángeles Llorca en la esquina de la calle Caballero con la plaza de San Francisco. Para las clases populares los suministradores de estas figuras eran los denominados “niñeros”, unos personajes que eran compradores de trapos y alpargatas viejas que trocaban por barros de ínfima calidad que consistían fundamentalmente en muñecas desnudas con los brazos en cruz y moños de los llamados “de picaporte” y caballos, así como platos, vasos y otros utensilios domésticos. Unas mercancías entre las que, en las fechas próximas a la Navidad, incluían unas malísimas figurillas de belén (CASAL, 1948: 25 y ORTIZ, 1996: 48-51). ■

Bibliografía

- Agüera Ros, J.C. (1990-1991): “El comercio de cuadros Italia-España a través del Levante español a comienzos del siglo xvii”. *Imafronte* nº 6-7 pp. 11-18.
- Casal Martínez, F. (1948): *Folklore cartagenero*. Cartagena. Imprenta Carreño
- Ferrándiz Araujo, C. (1994): *Magna Cáritas*. Cartagena. Caja Murcia.
- Martínez Palomero, P. (1992): *El Belén. Historia, tradición y actualidad*. Madrid. Aura Comunicación.
- Montojo, V. y Maestre de San Juan Pelegrín, F. (1999): *La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos) de Cartagena en los siglos xvii y xviii*. Cartagena. Real e Ilustre Cofradía de N.P. Jesús Nazareno.
- Ortiz Martínez, D. (1996): *El belenismo en Cartagena. Arte, historia y tradición*. Cartagena. Asociación Belenista de Cartagena-La Unión.
- Ortiz Martínez, D. (1998): *De Francisco Salzillo a Francisco Requena. La escultura en Cartagena en los siglos xviii y xix*. Cartagena. Asociación Belenista de Cartagena-La Unión”.
- Ortiz Martínez, D. (2009): “Manuel Sanmiguel. Un pintor catalán en la Región de Murcia en la segunda mitad del siglo xix”. *Murcia Histórica* nº 5 (mayo-junio 2009) pp. 49-64.
- Ortiz Martínez, D. (2014): *Los Armados del Prendimiento. Historia de los Soldados Romanos californios desde el siglo xviii a la actualidad*. Cartagena. Agrupación de Soldados Romanos Californios.
- Ortiz Martínez, D. (2018): “Puerto y devoción popular: la influencia de la actividad marítima en la Semana Santa de Cartagena” en García Jiménez, M. y Muñoz Sánchez, P. (Eds.): *Cartagena, ciudad portuaria: procesos de patrimonialización*. Murcia. UCAM pp. 407-446.
- Pérez Galdós, B. (1910): *Amadeo I*. Barcelona, edición de 1987 de Círculo de Lectores.
- Pérez Rojas, F.J. (1986): *Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura*. Murcia. Editora Regional
- Pérez Sánchez, A.E. (1976): “Arte” en *Murcia*. Barcelona. Fundación Juan March pp. 123-339.
- Quiñonero Morales, D. (2018) en *Colección Museo Foro Romano* (e.p.).
- Sáez García, A. (1988): *La Unión. Aproximación a su etnología*. La Unión. Ayuntamiento de La Unión.

(17) *El Liberal de Murcia* 6 de septiembre de 1912.