

# La indumentaria tradicional femenina a través del belén de Salzillo: la matanza de los inocentes

ISABEL GÓMEZ DE RUEDA

## SUMMARY

*The 18<sup>th</sup> century has always been a point of reference for what we now know as traditional costume. This consists of items of clothing which have followed a tradition and eschewed the whims of foreign fashions. They have been worn by ordinary people. These garments originated from different historical periods and were also subject to different influences. They reached Murcia through diverse channels. The discovery of these items of clothing provides an extremely important historical document of 18<sup>th</sup> century society and its context. No-one has more vividly captured this than the famous Murcian sculptor Francisco Salzillo in his crib, and his follower Royur López. They both have shown what the haroquer lady of the period was like and what she wore.*

*PALABRAS CLAVE:* Indumentaria tradicional, belén, Salzillo, Roque López, barroco murciano, moda del XVIII.

## INTRODUCCIÓN

La indumentaria tradicional es la vestimenta del pueblo llano quien, un poco al margen de las modas cortesanas europeas –las cuáles arraigan más fuertemente en los sectores elevados de la sociedad–, sigue fiel a la costumbre que, al parecer, se remonta a la Edad Media y pervive hasta la segunda mitad del siglo XIX, donde pierde su carácter funcional. Será precisamente durante las últimas dos décadas del siglo XVII y en el siglo XVIII cuando lo castizo cale muy hondo, dando lugar a un cierto rechazo de los usos franceses llegados a España bajo el reinado de Felipe V. Este último siglo se convirtió en el punto de referencia de lo que hoy conocemos como indumentaria tradicional española, pese a que determinados elementos tengan su raíz en épocas anteriores como estamos viendo. Lo que ha caracterizado a la moda no ha sido precisamente su estatismo sino, al contrario, continuas variaciones a través de la Historia, aún cuando su asimilación no haya sido inmediata.

Hablamos de cierto rechazo porque lo que en realidad ocurrió fue un fenómeno de reciprocidad en las influencias. La nobleza y la burguesía tendrán como referencia en la indumen-

taria cotidiana al pueblo llano –no olvidemos que ambos estamentos se remitieron a la moda francesa para la asistencia a fiestas y para vestir dentro de sus casas, pero en la calle y en la iglesia el vestido era el español–, mientras que éste tratara de imitar a la clase pudiente en sus trajes de diversión y ceremonia comenzando así "...una tendencia a la democratización en el vestir, el traje ya no delataba a simple vista la clase social a la que se pertenecía el que lo llevaba, como siempre había ocurrido en el Antiguo Régimen".

Lo francés será lo que durante el siglo XVIII marque las pautas a seguir. Ello fue debido a la hegemonía política y cultural del país en ese momento. A ello hemos de añadir el apogeo de la moda durante el reinado de la reina María Antonieta, que llega a su cénit en lo que a complejidad y fastuosidad se refiere. Su reinado coincidirá con el de Carlos III, por lo que la adopción de esta indumentaria está justificada si, además, tenemos en cuenta que durante su gobierno –1759–1788– se incrementó la preocupación por los usos y costumbres en el vestir y su significación dentro del contexto social. Ésto se tradujo en literatura, dibujo, pintura y grabado.

Por otra parte, la figura del petimetre –llamado también *currutaco*– desempeñará un importante papel en lo que a introducción de novedades se refiere. Martín Gaité los describe como "seres afeminados y fatuos" favorecidos por los viajes que este monarca fomentó entre los jóvenes de familias acomodadas para estudiar en el extranjero. Posteriormente los fines perseguidos fueron muy distintos, centrando todo su afán en la innovación. A este fenómeno se le denominó "correr cortes", de donde traían una vasta jerga que pronto implantaban. La mayoría de estas adquisiciones solían ser galicismos, pues París será la corte preferida para las visitas de estos personajes. De esta manera introdujeron "... innumerable cantidad de municiones, telas, relojes, sortijas, hebillas, espadines, cajas, perfumes y otra multitud de utensilios, cuyos costos salen de las contribuciones del país"<sup>2</sup>.

Anteriormente a Carlos III, y coincidiendo con el advenimiento de los Borbones –Felipe V–, ya se produjo un notable cambio en el vestir, aunque, en este caso, se centraría mayoritariamente en las clases acomodadas. Todos estos cambios en la indumentaria no fueron fáciles, siempre estuvieron revestidos de fuertes polémicas ante el rechazo o aceptación de lo novedoso, ejemplo de ello sería el famoso motín de Esquilache en 1766<sup>3</sup>. Por otra parte, también se cuestionó la utilización de ricos tejidos y preciosos ornamentos, que desembocó en la petición de leyes suntuarias restrictivas. Incluso el erotismo en el vestir dio mucho de que hablar. Y es que la moda ha sido una forma de comunicación interpersonal de fácil interpretación, diferenciadora, muchas veces, de un determinado colectivo.

Murcia, una vez más, fue continuadora de las nuevas tendencias españolas, y su interés, como en el resto del país, no sólo se centraría en la moda foránea sino que, "...desarrolla una curiosidad particular por los usos y costumbres populares, la variedad de trajes regionales, así como también por los bailes y danzas, los instrumentos de música, sus orígenes y característi-

1 Leira Sánchez, A. "El traje en el reinado de Carlos III", *Moda en sombras. Museo Nacional del Pueblo Español*. Madrid 1991. p. 20.

2 Clavijo y Fajardo, J. *Pragmática del celo?; desagravio de las damas*. Madrid 1755. p. 55. Referencia dada en Martín Gaité, C. *Usos amorosos del Dieciocho en España*. Barcelona, 1994. p. 74.

3 Respecto a la unificación en el vestir, véase: Flores Arroyuelo, F. J. "Una imagen del mundo rural español en los días del Barroco: El Belén de Francisco Salzillo", *Murcia Barroca*. Murcia, 1990. pp. 71-73.

cas"<sup>4</sup>. Efectivamente, la teatralidad barroca que la literatura, la indumentaria, las artes, la música y la danza supieron desarrollar tan imaginativamente interesó sobremanera a la sociedad dieciochesca preocupada por todo lo que acontecía en el momento<sup>5</sup>.

Centrándonos en su indumentaria observamos las diferentes influencias que, recogidas de diversos lugares, determinarán una unidad. De la tradición **europaea** –con repercusión de las modas nacidas al calor de la corte francesa, inglesa e italiana a través de las artes, las letras y el teatro–, manifestada en las prendas externas del atuendo festivo, se incorporan, con humildad de tejidos, el *jubón* y la *cotilla* a la vestimenta popular. De la tradición **española** integra elementos nacidos a lo largo del siglo XVI en el traje ceremonial, que atienden al decoro y elegancia de la sociedad cristiana, tales como la *mantilla*, la *basquiña* y el *guardapiés*. Son prendas genuinamente españolas y de costosos géneros como el paño y la seda, con predominio del color negro que se impuso en tiempos de Felipe II y, con el transcurso de los años: se sustituyó por colores claros. La tradición **andalusí** se refleja en las ropas de faenar a través de tejidos poco costosos y muy resistentes, a base de prendas de lienzo, de lino o de cáñamo de color crudo, como las *camisus* y las *enaguas*. Además, posee otros elementos **autóctonos** que atienden a las posibilidades socioeconómicas, al desarrollo de un artesanado textil, a la materia prima disponible, a las explotaciones agropecuarias predominantes, a la determinación de los colores cálidos y luminosos en Levante–, a la pervivencia de una moda específica o, simplemente, al deseo de su propia identidad individualizada a través de la profesión, el estado civil, la edad etc. Es decir, este carácter autóctono se configurará de acuerdo a nuestra propia idiosincrasia.

Prueba de tan peculiar carácter es la elaboración de sus prendas a partir de la materia prima. El lino y el cáñamo de origen vegetal y la lana de origen animal–, son una muestra de la multiplicidad de recursos naturales de la región. No obstante, lo que quizás más la singularizó fue el esparto y la seda. La explotación y elaboración de esta última –que adquirió gran popularidad– se remonta a la Prehistoria y a la época andalusí –de la que recoge la tradición en la artes textiles musulmanas y el inicio del cultivo de la morera y de la cría del gusano de seda, procedente, a su vez, de China–<sup>6</sup>. Las técnicas de tejido fueron artesanales, se realizaban en telares populares utilizando los productos transformados de la tierra. También en las casas se hilaba, se bordaba, se hacían encajes e incluso se tejía.

Al desarrollo de la industria textil irá asociado el cambio de la indumentaria. A principios del siglo XIX, la industria sedera valenciana –heredera de la lionesa en técnica y diseño, la de encaje –sobre todo de bolillos en Galicia, La Mancha y Cataluña y la de estampados en el llano de Barcelona se convirtieron en las más florecientes del país. Será precisamente en Barcelona donde se fabricarían las indianas, quienes marcarían el inicio de la proteindustrialización. En un primer momento, esta manufactura se constituyó como grupo industrial independiente bajo el control de la Junta de Comerá. Estaba organizado por un proletariado sin cualificar, cuya formación estuvo bajo la tutela de técnicos y especialistas en diseño, talla de moldes para estam-

4 Caro Baroja, J. "Sobre trajes, costumbres y costumbrismo", *Carlos III y la Ilustración*, T. I. Madrid, 1988, p. 223.

5 Véase: Gómez de Rueda, I. "La pequeña escultura entre la tradición y el capricho. Música y danza en Belén de Salzillo", *Il Presepio di Salzillo. Fantasia Ispanica di Natale (El Belén de Salzillo. Fantasia Hispánica de la Navidad)*. Murcia, 1999.

6 Cfr. Flores Arroyuelo, F. "La seda", *Guía de la Artesanía de Murcia*. Murcia, 1988.

pación y obtención de colorantes<sup>7</sup>. En 1804 se introdujo la máquina de cilindros. Estos tejidos estampados fueron inicialmente de algodón, lo que supuso, por su bajo coste, su expansión a un mercado mucho más amplio.

No obstante, la historia de las indianas, que revolucionó el comercio textil, se remonta a principios del siglo XV, cuando los algodones estampados de Oriente inundaron Inglaterra gozando de gran popularidad por la viveza de sus temas y la claridad de sus colores –tan opuestos a la sobriedad inglesa–. Se llamaron *calicós* y, posteriormente, *percales*. Estas telas pintadas y estampadas se importaron de la India y llevaría en el año 1600 a la fundación de la Compañía de las Indias Orientales, abarcando, además, otros muchos productos cuyo comercio alcanzó su máximo apogeo en época de los reyes Guillermo y Mana de Inglaterra. Su descenso comenzó en el siglo XVIII como consecuencia de las muchas protestas de los mercaderes de lana, quienes vieron bajar vertiginosamente el consumo de sus productos. Ethel Lewis, en su obra *La novelesca historia de los tejidos*, nos habla de la cama vestida de percal que la reina Mana tenía en una habitación de Hampton Court, lo que bastó para la imitación en muchas casas de campo inglesas. Lgualmente, Lewis alude al escritor Daniel Defoe para hacer referencia del estado de los negocios en 1708: "Los percales subieron de categoría y pasaron de cubrir suelos a cubrir espaldas, de alfombras a refajos... Se introdujeron en nuestras casas, gabinetes y dormitorios; las cortinas, los almohadones, las sillas y, por último, las mismas camas no se adornan sino con calicós o telas indias; y, en una palabra, casi todo lo que anteriormente solía ser de seda o lana, se confeccionó con género indio, desde los trajes femeninos hasta los tapizados del mobiliario o los adornos de las casas"<sup>8</sup>.

Aunque la introducción del algodón en Inglaterra data del siglo XII, no hay noticias sobre sus calidades o si tenían o no dibujos. Lewis habla de que "los tejidos estampados más antiguos que con seguridad fueron hechos en Inglaterra datan del año 1619. Es probable que todos ellos fuesen de lino y no de algodón, pues los ingleses habían estado fabricando linos de alta calidad durante tanto tiempo y les resultaba mucho más fácil estampar sobre ellos que sobre la desconocida textura del algodón"<sup>9</sup>. Hacia 1690 aparecen los primeros estampados de cierta entidad iniciados en Richmond por los refugiados franceses. Pero nuevamente surgieron problemas con la importación, el uso y utilización de estos géneros en Inglaterra, hasta que en 1736 se retoma el inicio de estas telas combinando una trama de algodón con urdimbre de lino. Dos años más tarde se reimplantó la manufactura algodонера y se levantó su prohibición en 1744. Las fábricas inglesas trataron de aproximarse en calidad diseño y colorido a los modelos indios, a pesar de que nunca consiguieron igualarlos. La inspiración en cuanto a los estilos –flores de pequeño tamaño y vivos colores sobre un fondo oscuro– les llegó de Francia, quien dio nomenclatura a las telas, de donde proviene el nombre de indiennes. Será a finales del siglo XVIII cuando los modelos indios caigan en desuso para dar paso a dibujos, colores y texturas de carácter mucho más inglés: percales floreados. Con el desarrollo industrial y la aparición de la maquinaria se

---

7 Véase: Triadó J. R. "La consolidació de L'Academia", *Història de l'Art Català. L'Època del Barroc h. XVII-XVIII*, Vol. 5. Barcelona, 1983.

8 Lewis, E. *La novelesca historia de los tejidos*. Madrid 1959. p. 257.

9 Lewis, E. op. cit., p. 255.

produjeron estas telas en cantidades masivas acarreado una baja de precios, lo que significó el estar al alcance de toda la sociedad<sup>10</sup>. Posteriormente se dispó el decreto prohibitivo, lo cual supuso un nuevo avance que coincidió con la mecanización industrial y produjo la expansión de dichas manufacturas.

Junto al tejido cobrará especial importancia la calidad artística y la sinibología de la ornamentación respondiendo, esta última, al mundo vegetal, animado y conceptual y cuya iconología enraizará en lo social, religioso, mitológico y rural, como dice González Mena<sup>11</sup>. No obstante, no será solamente el tejido el que encierre todo el simbolismo, también otras formas de ornamentación como joyas y aderezos gozarán de un lenguaje velado que transmite datos similares, tales como el estatus social y económico, la actividad realizada etc., aludiendo en este caso al mundo mágico y, en ocasiones, cristianizado concienzudamente por la Iglesia. Así pues y siguiendo a Blanco, hemos de trascender las excelencias visuales e intentar aproximarnos al mensaje semioculto<sup>12</sup>.

Estamos viendo que los tejidos no responden con exclusividad al sureste español, sino que son en su mayoría denominador común europeo cuyo punto de difusión será la Corte. Recordemos, además, la figura del buhonero, de suma importancia, pues traía productos de fuera de la ciudad y los vendía en las ferias y mercados. Muchas veces las telas caras y los lujosos adornos provienen de otros países, y, en ocasiones, eran de contrabando. También jugaría un papel esencial la llegada de ejércitos extranjeros –como a principios del XVIII a propósito de la Guerra de Sucesión–, quienes influirían de manera más o menos directa en la adopción o sustitución de determinadas prendas y adornos.

## LA MATANZA DE LOS INOCENTES Y LA INDUMENTARIA DIECIOCHESCA

Estudiar el Belén de Salzillo significa adentrarnos en un amplísimo abanico de temas, algunos de ellos estudiados, otros sencillamente esbozados y muchos todavía desconocidos. Sus principios de inspiración han bebido de los manantiales más diversos, pero lo que realmente caracteriza a este panorama de la Navidad es el estar dotado de entidad propia. Su sobresaliente personalidad es la responsable de que actualmente se haya convertido en la fuente documental más directa para estudiar el barroco español en general y murciano en particular.

Encargada su realización por el noble local D. Jesualdo Riquelme y Fontes al escultor Francisco Salzillo –a quien le unían lazos de amistad– estaba destinado a los salones del palacio familiar para ser montado durante los días de Navidad. Diseñado de acuerdo a la jerarquía social de su promotor es un belén de Misterio donde lo profano, basado en el natural, sirve de referencia ambiental.

Junto a Salzillo colaboró su taller y sus dos notables discípulos José y Roque López, además de otros artesanos como Pedro Collado, quien intervino en la arquitectura. A José López

**10** Como dice Boucher: "*La guerra de las Indianas*, iniciada en el siglo XVII, se prolongó durante una parte del siglo XVIII, y hasta el mes de Septiembre de 1759 la Oficina de Comercio y el Consejo no autorizaron la estampación sobre tejido, invocando la utilidad de una industria que podía dar a los pobres una indumentaria de tipo económico". Véase: Boucher, F. *Historia del traje en occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona. 1967. p. 292.

**11** González Mena, M<sup>a</sup> A. "Ornamentación iconológica en el arte textil", *Moda en ...* op. cit. p. 33.

**12** Blanco, J. F. "Magia y simbolismo en la indumentaria tradicional", *Moda en ...* op. cit. p. 40.

hasta la fecha no se le ha podido atribuir obra alguna, por el contrario, a Roque López se le atribuye la realización de los grupos de **Herodes y su Guardia** y la **Matanza de los Inocentes**.

La fecha de elaboración de este numeroso conjunto que consta de quinientas cincuenta y seis figuras –entre humanas y animales gira en torno a 1776-1800. En 1783 Salzillo había concluido los **misterios** que comenzaban con la **Encarnación** y terminaban con la **Huída a Egipto**. Entre 1783 y 1798 Roque López ejecutó **Herodes y su Guardia** y con posterioridad a este último año llevó a cabo la **Matanza de los Inocentes**. Como su maestro, Roque López supo dotar a cada personaje de individuales características con un dominio y perfección de la técnica dignas de su protector.

Será en la **Matanza de los Inocentes** donde el dramatismo de la acción alcance cotas insospechadas que se reflejan en los aterrados rostros de las madres y sus infantes y en la ferocidad de los soldados. La carga emocional de este grupo es muy intensa ante la tragedia escénica. Para lograr esta veracidad Roque López introdujo además muchos elementos de la vida cotidiana que sirvieran de código de identificación al espectador y una de estas referencias fue precisamente la indumentaria, que se ajustó a la moda del momento, sin olvidar, como dice Comba, que "el traje es uno de los gestos más acusados y significativos"<sup>13</sup>.

El escultor trazó, como ya lo hiciera Salzillo, una escena jerárquicamente organizada. El énfasis puesto en el conjunto –constituido por doce grupos de dos figuras cada uno, de los cuáles seis comparten pena, y una madre sentada sin más pareja que su hijo muerto sobre sus rodillas– no sólo atendió al alma o al movimiento de las esculturas, sino que supo supervalorar las vestimentas para individualizarlas.

La indumentaria murciana no sólo la abandonaron las huertanas o huertanos de los alrededores de la capital. Recordemos en este punto lo que Selgas y Carrasco nos dice al respecto: "Divídese el tipo de la mujer murciana en dos especies: la mujer de la ciudad y la mujer de la huerta: la señora y la plebeya; la que se viste, adorna y engalana con arreglo más o menos estricto a las novedades del último figurín, y la que persiste con tenaz empeño en el traje pintoresco, tradicional, que desde muy antiguo usaron sus ascendientes"<sup>14</sup>. Tampoco fue concretamente el traje festivo o de labor el que trazó el patrón a seguir. La influencia de la moda urbana –que a su vez bebía directamente de lo nacional e internacional– y las posibilidades económicas fueron, sin duda, condicionantes muy directos en la formación de estos atuendos.

Si seguimos el texto de Leira Sánchez con la descripción del vestido femenino en época de Carlos III observamos como muchas de estas prendas llegan hasta nosotros para configurar lo que posteriormente se conocerá como indumentaria tradicional: "Al principio del reinado el traje por excelencia es la bata..., abierto por delante dejando ver una falda de la misma tela que en España se llama brial. Se lleva sobre un cuerpo interior armado con ballenas llamado cotilla... De cintura para arriba la bata se abre en forma de "v" y esta abertura se cubre con un triángulo de tela ricamente adornada llamada peto o pctillo que se sujeta sobre la cotilla con corchetes o alfileres;... La bata se usaba ya hacía muchos años cuando Carlos III sube al trono. Ahora se inicia una tendencia a hacer el vestido menos pesado y ngido. La falda exterior se hace más ligera

<sup>13</sup> Comba, M. *Trajes regionales españoles*. Madrid, 1977. p. 20.

<sup>14</sup> Selgas y Carrasco, J. "La mujer de Murcia", *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*. Madrid 1872. p. 193.

frunciéndola... o suprimiéndola como en el desabillé, chaqueta más o menos larga que se acompaña de una falda llamada brial (...) o guardapiés". Característicamente español sería "... el jubón, chaqueta corta ceñida al cuerpo con mangas largas y estrechas, la basquiña, falda negra que se pone sobre el brial o guardapiés y la mantilla, negra o blanca en la cabeza encima de la cofia..."<sup>15</sup>. Posteriormente, cuando la moda inglesa llega a España –aproximadamente hacia 1765– aparecerá el pañuelo para cubrir el escote.

El resultado es un conjunto donde se suceden y conviven todos estos elementos en cada momento de la vida del murciano; es decir, en las ceremonias religiosas, en los ritos festivos y en las faenas agropecuarias, caracterizado a su vez por la sobriedad.

Murcia tampoco fue ajena a las fuertes polémicas acaecidas a lo largo del siglo XVIII ante la admisión o no de lo novedoso o foráneo, como ya hemos visto. Belluga sería el que tomaría las riendas del asunto para luchar contra los trajes y adornos profanos en nombre de la Iglesia, valiéndose para ello de confesores, predicadores y fieles<sup>16</sup>. No fue tanto en la indumentaria plebeya como en la noble donde el clérigo moralista se explayó, debido a la mayor asimilación de las modas europeas en la vestimenta por parte de este último estamento ya que, como decíamos al principio, el pueblo permaneció más fiel a la tradición.

La indumentaria dieciochesca murciana se dividía en prendas interiores y exteriores. Las prendas interiores constaban de una **camisa** de lienzo de una pieza que iba ensanchando conforme descendía. El largo era por debajo de las rodillas. Las mangas, de un lienzo más fino que el resto de la camisa, se compraban. Eran un poco ahucadas y al codo. Para jubón eran estrechas y ceñidas al brazo. El cuello era una abertura rectangular que se recogía con una cinta y llevaba un corte en el centro. La confección de esta prenda era a base de nesgas y cuadrillos. Esta camisa es la que estaba directamente en contacto con el cuerpo.

Siguiendo la numeración dada por el profesor Torres Fontes al *Inventario de la Colección Riquelme del Museo Salzillo*, las esculturas n<sup>os</sup> 278, 280, 282, 283, 285, 286, 289, 290, 293 y 294 responden a ella (lám. 1).

A continuación se vestían varias **enaguas**. Todas las mujeres las llevaban. Su número dependía de la estación del año y las posibilidades económicas. Eran faldas largas, con pequeños pliegues en la cintura y de



Lám. 1

15 Leira Sánchez, A. art. cit., op. cit. pp. 16-17-18.

16 Véase: Belluga y Moncada, L. *Contra los trajes i adornos profanos*. Murcia, 1722.



Lám. 2



Lám. 3

amplio vuelo. Confeccionadas en lienzo de lino o cáñamo. Se guarnecían con lorzas, puntilla de bolillo, entredoses, etc. Sobre ellas se ponían las sayas o cnaguas externas. Realizadas en algodón podían llevar en vanos colores motivos estampados.

Medias o calzas de lino, lana o seda cubrían las piernas. A las medias se les dio gran importancia ya que los bnales y basquiñas dejaban al descubierto el tobillo y el pie. Podían ser lisas o caladas —éstas aparecieron a finales del siglo XVIII y se les llamó de *aguja*, reservándose para especiales ocasiones—, en color crudo o de vanos colores sujetándose con un atapiernas por debajo de la rodilla. De origen sajón se utilizaron en Europa durante la Raja Edad Media.

En la figura nº 290 encontramos unas medias con triángulo interno —a modo de adorno— en color rojo (lám. 2).

Como prendas exteriores y cubriendo el busto se utilizó el jubón o cotilla. El jubón era un cuerpo con mangas y pronunciado escote, muy ajustado a base de cnvarados —que solían ser de rama de olivo o granado—, o emballados —barbas de ballena—. Se abrochaba por delante o por detrás mediante ojetes y cordón, que bien podían estar a la vista o bien ocultos en la parte interior. También cerraba con botonadura. La manga podía ser larga y ceñida abrochada con botones al puño, o manga corta. La cotilla era igual pero sin mangas.

El jubón se puede apreciar en las figuras nºs 281, 288 y 289. En algunos casos, como en estos que mencionamos, aparece un doble jubón (lám. 3). La cotilla la encontramos en los nºs



278, 280, 282 –acabada en ondas–, 286, 290 y 292. Hay ejemplos en los que uno y otra se guarnecen con piel (lám. 4).

Para cubrir los hombros y el escote se utilizaba un **medio pañuelo**, pequeño y de forma triangular, o un **pañuelo** cuadrado de mayores dimensiones adoptando igualmente la forma de un triángulo. Tejidos en algodón –convertido en muselina, género utilizado cada vez con mayor frecuencia en la segunda mitad del XVIII por su liviandad– se bordaban a base de motivos populares vegetales en cadeneta y deshilados, en ocasiones con hilos metálicos y lentejuelas o dibujos tipo “Madrás”.

Con pañuelo encontramos las esculturas n<sup>os</sup> 278, 280, 281, 288, 289, 290 y 292. Todos de muselina pueden ser lisos o bordados a punto de cadeneta. Algunos parecen confeccionados en encaje, es una especie de puntilla llamada “randa”.

Como prenda de talle fue la **basquiña** o saya exterior de color negro para festejos y ceremonias, bien guarnecida. También el **guardapiés** o saya elaborada en raso de seda lisa o bordada para fiestas, y en paño de lana sin dibujo para diario. El guardapiés albergaba mayor colorido que la basquiña. Las aberturas de los guardapiés se cubrían mediante un **delantal** –utilizado como complemento con fines ornamentales y con funciones prácticas– fruncido en la cintura, en lienzo de lino y cáñamo en el traje de faena, o de muselina, tafetán o sarga para el de vestir. Su adorno era a base de vainicas, entredoses, puntillas, etc.

Tanto en la Corte como fuera de ella los tejidos utilizados fueron el paño, telas de seda de variados colores, rasos, brocados, damascos...<sup>17</sup>. Los bordados fueron frecuentes en los trajes suntuosos, pero lo que realmente revolucionó el sector textil –como hemos visto– fue el algodón, concretamente las indianas. Estas vistosas telas las encontramos en los guardapiés correspondientes a las figuras n<sup>os</sup> 280, 283, 286, 288, 290 y 293 (lám. 5). El delantal también podía ser de este mismo tejido pues los podemos ver en los n<sup>os</sup> 281, 288, 289 y 290. El resto son guardapiés de lana o seda lisos.

En cuanto al calzado se refiere, durante el siglo XVIII no era inusual ir descalzo. Se aprecia en muchas madres de la Matanza. De cualquier forma, el más común, y el más antiguo de España, fue las **esparteñas** –a base de cáñamo y esparto– tanto a diario como para vestir. Si la



Lám. 4

17 La escultura n<sup>o</sup>290 luce una cotilla que bien podría ser de brocado o de damasco.



Lám. 5

condición económica lo permitía se utilizaban los **chapines** –de origen medieval hispano y utilizados en Murcia a partir del siglo XV–, de medio tacón o de tacón muy desarrollado –de carrete– y forrados. La suela era de corcho cubierta de piel. Para las fiestas y acompañando a un guardapiés de cierto lujo se empleó un zapato de fino cordobán negro, tacón bajo y escotado, guardado con hebilla de plata o cerrado mediante cordones o cintas de color si era de piel. Éstos aparecen en algunas de nuestras esculturas.

La **mantilla** fue la cobertura del momento que respondía a su vez al decoro. Es el distintivo más característico de la indumentaria española y al parecer se remonta a la Edad de Hierro, como lo demuestra el dibujo de un vaso celtibérico hallado en la Meseta Norte y del siglo III a. de C. Se utilizaba para la calle. Era de media luna –forma semicircular– en lana tejida con mucho cuerpo y a veces adornada con cintas. El único ejemplo que se revela en nuestro “grupo” es en la escultura nº 294. Y decimos que se revela porque probablemente todas la lleven. En el siglo XVIII fue absolutamente anormal ver a la mujer descubierta por las razones antes aludidas. Así pues, la única explicación al respecto sería pensar que en un momento de arrebató como el que estaban viviendo estas mujeres, la mantilla se convirtió en la prenda de abrigo y protección para sus hijos.

Como abrigo propiamente dicho se empleó el **manto** de tapar. Eran mantones grandes de lana tupida, o combinando el terciopelo y la sarga de forma rectangular, y terminados en fleco de cordón del mismo género. Lo más frecuente sería el pañuelo de lana, bastante más pequeño y no tan colorista como el manto. A éste responden las figuras nº 294 y 288.

El peinado formaba parte del atavío. La mujer murciana gozó siempre de un cabello limpio, cuidado sobre todo en la zona mediterránea— y recogido en **moño** adoptando diversas formas —frecuentemente trenzado—. Los moños se adornaban con agujas.

En este punto cabría hacer un inciso en el desarrollo del tema para llamar la atención sobre dos aspectos que no se adecúan en absoluto a la directriz seguida por Roque López respecto a la indumentaria tradicional. Nos referimos a la utilización de la sandalia y el peinado griegos. ¿A qué responden ambos elementos?. Es muy difícil precisar motivos pero también es posible, al menos es esta la única explicación que se nos ocurre, que tuviéramos que volver los ojos al siglo XVIII y reanalizarlo. Este siglo se movió entre dos polos bien opuestos. Por una parte un arte que abandera el gusto por la grandiosidad de las formas y la magnificencia espectacular, donde la búsqueda de lo "exótico" y novedoso se convierte en preocupación. Por otra parte, en los últimos años, se volverá la vista hacia lo clásico, donde las formas artísticas que se ajustan a la sociedad intelectual y crítica harán renacer las nobles formas pasadas. Dentro de este clasicismo y del gusto por las dos grandes civilizaciones de antaño, que propugnan la racionalización, quizá podemos enclavar esta inclinación del escultor por el gusto "a la griega".

No podríamos terminar este estudio sin prestarle atención a los aderezos. Formaron parte importante de la indumentaria, y dentro de ellos las joyas. Éstas, siguen las formas tradicionales conservando las características propias de cada país. Su valor es relativamente modesto, con predominio de la plata que, en ocasiones, se doraba o se hacía alguna parte de la pieza en oro<sup>18</sup>. El trabajo de filigrana cobró gran auge y al parecer se remonta a manifestaciones ibéricas y fenicias. Tanibien se le adjudicó especial importancia a la pedrería —gemas, perlas disformes y vidrios de color—cuya técnica de incrustación arranca de la etapa visigoda<sup>19</sup>. Dentro de la pedrería, la que gozará de gran aceptación desde la Edad Media será el azabache. Y es que "una dama que se considerase como tal no podía menos de llevar, para su acicalamiento, en las orejas ricas arracadas de topacios o brillantes. las típicas *arracadas de media luna*, pendientes largos con perlas..., zarcillos de plata labrada. afilegranada de oro o cuentas de coral,... y también arracadas de lazo"; *tumbagas*, *rosarios*, *collares*, *gargantillas* —de coral, cuentas azules y perlas falsas—, *símbolos religiosos* y demás *perendengues* completarían y embellecerían a estas mujeres<sup>20</sup>.

Collares y pendientes sí se pueden encontrar en algunas esculturas. Otras carecen de todo adorno, respondiendo a esa Jerarquía de la que hablábamos, o bien sencillamente porque con el tiempo han desaparecido, como lo demuestra la descripción hecha por Torres Fontes. La figura nº292 lleva prendido al pecho un símbolo religioso.

Como soporte documental a la descripción hecha véase la *Arrendadora de la huerta* de Murcia, obra del dibujante Josef Muñoz y Frías y del grabador Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. Ilustra la obra de finales del XVIII realizada por este último, interesado en los trajes populares de las regiones españolas y, que hoy día, supone una fuente importantísima tanto por

18 Cf. Sélgas y Carrasco, S.: "Grandes arracadas de metal no precioso, algún collar con cuentas de vidrio, una tumbaga, esto es, una sortija que puede ser de plata..." art. cit., op. cit., p. 208.

19 Véase: Aníador de los Ríos, R. refiriéndose al adorno de la mujer murciana: "...el collar de cuentas azules o de perlas falsas ceñido a la incitante garganta; las pesadas arracadas de topacios. ... " en *Murcia y Albacete*. Barcelona, 1889 p. 283.

20 Díaz, M<sup>a</sup> S. / Gómez, S. M<sup>a</sup> *El traje popular. Región de Murcia. Murcia*, 1989. p. 147.

la calidad detallista de sus dibujos como por la escasez de fuentes de esta índole<sup>21</sup>. Igualmente podemos ver la *Arrendadora de la huerta de Murcia*, en este caso obra del grabador francés Devere que recrea la obra de Juan de la Cruz<sup>22</sup>. Sin olvidar las Cartas de Dote y Capitales de Bienes que los novios hacían ante notario cuando se iban a casar. En estos documentos se recogen inventanos detalladísimos acerca de todos los bienes que se aportaban al matrimonio y entre ellos estaba la ropa, la cual se describe con todo lujo de detalles.

---

21 Cruz Cano y Olmedilla, J. de la *Colección de trajes de España. tanto antiguos como modernos (1777-88)*. Madrid, 1988. Ilustr. n.º 31.

22 *Indumentaria tradicional en Murcia (SS. XVIII-XIX)*. Murcia, 1997. p. 25.