

# SAN DIEGO DE ALCALÁ DANDO DE COMER A LOS POBRES: UN SANTO SEVILLANO EN UNA PINTURA DE MURILLO

María del Carmen García Estradé

**Resumen:** El lienzo de Murillo, *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*, conservado actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), debe ser revalorizado. El presente estudio tiene como fin analizar estos valores, presentar los hitos más relevantes en la vida de san Diego y plantear una investigación sobre uno de los personajes para desvelar su identidad histórica.

**Abstract:** The canvas of Murillo, *San Diego de Alcalá feeding the poor*, currently preserved in the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando (Madrid), must be revalued. The purpose of this study is to analyze these values, present the most relevant milestones in the life of San Diego and propose an investigation about one of the characters that reveal their historical identity.

## I. INTRODUCCIÓN

Dos hechos se conciertan en la elección del lienzo titulado *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*, como motivo de este estudio: un acontecimiento de plena actualidad, la celebración en Sevilla, en este año 2018, del cuarto centenario del nacimiento del pintor Bartolomé Esteban Murillo<sup>1</sup>, y el hecho de que Alcalá de Henares –es preceptivo en este Encuentro de Historiadores, investigar sucesos culturales e históricos acaecidos en el escenario de esta cuenca hidrográfica– tributa a san Diego una devoción popular tan especial que casi lo eleva a patrón *vox populi* de la ciudad, junto a los oficiales patronos, santos Justo y Pastor y la Virgen del Val, siendo ambos personajes, el pintor y el santo, los protagonistas del cuadro: uno

como realizador de la obra artística; otro, como personaje central de la misma. Estas razones, pues, captar la actualidad y cumplir las condiciones de la convocatoria, inclinaron mi voluntad a centrarme en esta obra, que, además, acumula tantos valores artísticos y no menos significaciones históricas.

## II. MURILLO Y SAN DIEGO DE ALCALÁ: DOS PROTAGONISTAS SEVILLANOS UNIDOS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

Bien destacada, a lo largo de su obra, aparece la pintura religiosa en Murillo, quien se hizo famoso por la candorosa belleza de sus Inmaculadas, con los característicos vuelos de su manto azul, aunque no solo dedicó su afán a la Virgen, sino que muchas escenas de la vida de Jesús y otros pasajes bíblicos quedaron descritos por sus pinceles. *La adoración de los pastores*, la bellísima composición de *Las dos Trinitades* o la escena llena de ternura en *La sagrada familia del pajarito*.

Los santos también ocupan en su repertorio un lugar destacado. Así, las patronas alfareras de Sevilla, *Santas Justa y Rufina* sosteniendo con sus manos la tan sevillana arquitectura de la Giralda, es un homenaje a su ciudad natal, y entre los santos masculinos, formando pareja con el cuadro anterior en el retablo mayor de la iglesia de los capuchinos, el lienzo de *San Leandro y san Buenaventura* recuerda solemnemente la fundación del convento capuchino, atribuida a san Leandro —como explica G<sup>a</sup> Ponce de León<sup>2</sup>—, sobre el solar donde recibieron martirio las santas patronas; por eso lleva en las manos un pequeño edificio, en representación del convento, que atentamente mira el obispo san Leandro, una de las más significativas figuras del franciscanismo.

La institución franciscana se refleja en varios lienzos ya que en la primera etapa del pintor, y en su etapa de esplendor (1660-1670), el citado convento franciscano de Sevilla le encargó dos ciclos pictóricos: el primero, una serie de 13 cuadros (primer encargo), expuestos en el Claustro Chico del convento para celebrar a su santo fundador, representado en el lienzo *San Francisco confortado por un ángel*, y a los religiosos que habían sido canonizados o se habían significado por su vida ejemplar y a fin de exponer el carisma de la orden volcada en su amor al pobre.

La segunda serie se ubicaría en la iglesia del convento, con un magnífico retablo mayor en el que destaca un cuadro de grandes dimensiones; *El jubileo de la Porciúncula*<sup>3</sup>, alabado por Palomino y protagonizado por san Francisco, a quien se le aparecen Jesús con la cruz y la Virgen, a su derecha, arrodillada obre una nube después de que el santo les rogara la concesión de indulgencia plenaria a los fieles visitantes de la capilla de la Porciúncula, El milagro de las rosas está aludido en las rosas que tiran los ángeles sobre los escalones junto a los cuales queda arrodillado Francisco con los brazos extendidos.

San Diego de Alcalá, en cuyo nombre aparece una referencia geográfica que no alude a su lugar de nacimiento, ya que nació hacia 1400, en una pequeña población sevillana, San Nicolás del Puerto, debe su actual nombre a la comedia de Lope de Vega, titulada *San Diego de Alcalá*, que supuso abandonar el nombre con el que aparece en los documentos históricos, Diego de San Nicolás del Puerto, por el actual. Procedente de una humilde familia, es un lego franciscano, que ingresó en el convento de la Arruzafa de Córdoba, fundado por Fernando de Rueda, observante de la orden de san Francisco, quien vendió todos sus bienes para construirlo y cuya bula recibió de Benedicto XIII, el 31 de octubre de 1417, siendo los patronos del mismo los condes de Hornachuelos, que, según algunos autores, cedieron el solar. Pasó Diego por varios conventos, fue misionero en Canarias, como recuerda Lope de Vega en su comedia hagiográfica del mismo título, *San Diego de Alcalá*, y otros de sus biógrafos<sup>4</sup>. Marchó después a Roma para estar presente en la canonización de san Bernardino de Siena, y, en el convento franciscano de Santa María de Jesús en Alcalá de Henares, vivió con el oficio de portero y terminó en él sus días. Allí, sin ser el patrón de la ciudad —sí es oficialmente patrón de los hermanos franciscanos legos, por ser él un humilde y santo lego (lego es quien no ha recibido la orden sacerdotal siendo profeso en un convento, según el DRAE)—, se le venera con gran devoción y se conserva su cuerpo momificado en la Catedral Magistral, exponiéndose al público el día de su festividad, 13 de noviembre, —aunque su muerte acaeció un día antes, el 12 de noviembre de 1463—, día en que la Institución de Estudios Complutenses celebra su festividad, por ser su patrono.

Tres hitos se muestran en la vida de san Diego: su éxtasis, sus milagros y el ejercicio de su caridad. A cada uno de ellos, dedica Murillo un lienzo.

Tenía el santo el don de levitar ante la Cruz, incluso en presencia de otras personas. Así lo representa el pintor en su obra *San Diego en éxtasis ante la Cruz* (óleo sobre lienzo, 173 x 186 cm), conservado en el Museo de los Agustinos, de Toulouse (Francia). Pertenece el cuadro a la primera serie encargada por el convento de San Francisco de Sevilla, datado en 1645-1646, y como todos los de la serie, estaba expuesto en el Claustro Chico.

Entre los milagros, famoso es el que por su mediación un pequeño salva su vida después de haber quedado dormido en un horno que fue encendido luego sin percatarse del niño, pero el más famoso y muy representado en el arte, pintura y escultura, es el llamado ‘milagro de las rosas’, estrechamente vinculado a su amor por los más necesitados, a los que socorría entregándoles el pan diariamente, recogido en la cocina del convento para la comida de los frailes. Enterado el guardián de esta costumbre, decidió pedirle explicaciones sorprendiéndole a la salida del convento cuando Diego se disponía a hacer el reparto de pan. Al ser obligado a descubrir lo que llevaba oculto, el lego obedeció y mostró el pan, pero, ante el asombro de ambos, los panes se habían convertido en rosas. El guardián, interpretando como milagro, este hecho, le autorizó a que

continuara ayudando a los hambrientos. El cuadro se conoce por el nombre *El milagro de las flores*, pero Gaya Nuño lo cataloga con el escueto título *San Diego de Alcalá*. Pertenece a la colección Rohl, Caracas (Venezuela). Oleo sobre lienzo (234 x 198).

### III. EL EJERCICIO DE LA CARIDAD EN EL LEGO FRANCISCANO SAN DIEGO DE ALCALÁ

La pintura *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres* (óleo sobre lienzo, 170186), analizada en este estudio, pertenece a la primera etapa de Murillo, incluida en la primera serie de once cuadros encargada por el convento de San Francisco de Sevilla para ser expuesta en el Claustro Chico del convento y se data hacia 1646, conservándose hoy en la Real Academia de Bella Artes de San Fernando (Madrid). Es uno de los cuadros más antiguos de la serie junto con el de *San Francisco confortado por un ángel*, conservado en la misma institución y ambos son los dos únicos cuadros de la serie que se quedaron en España, después del expolio del mariscal francés Soult, cuando se produjo la invasión francesa a principios del siglo XIX<sup>5</sup>.

El lienzo refleja una de las actividades más relevantes del lego, el ejercicio de su caridad en cumplimiento de una de las obras de misericordia, dar de comer al hambriento, en el reparto diario de alimentos, ya sea en forma de pan o de comida guisada, o la famosa 'sopa boba', que los capuchinos repartían a los indigentes diariamente, al mediodía, a la puerta de sus conventos.

La mendicidad era una de las lacra sociales más evidentes y más urgentes de solucionar en todas las ciudades españolas y europeas de la edad media y de los siglos siguientes, comprendiendo, incluso, a niños de poca edad convertidos en mendicantes, por lo que se proclamó la Ley Tavera o Ley de pobres (1540) para regularla y prohibir la petición de limosna, en uno de sus artículos, a los pequeños a partir de cinco años —aunque fueran acompañados de sus padres con la licencia correspondiente—, y a los huérfanos, para los que se crearon los colegios de Doctrinos, a cargo de instituciones públicas con el fin de acogerlos y enseñarles las primeras letras<sup>6</sup>. A remediar esta lamentable y además trágica situación, acudió Luis Vives, el humanista español, considerado el precursor de las ayudas a los necesitados procedentes del Estado, con su libro, escrito en latín, *De subventione pauperum. Sive de humanis necessitatibus, libri II* (*Del socorro de los pobres. La comunicación de bienes*) publicado en Brujas, donde vivía, en 1526, por el que se establecía una distinción entre los falsos pobres y los verdaderamente pobres y se instaba a los responsables de cargos públicos, desde un enfoque cristiano, a resolver este problema. Se proponía que los pobres trabajasen y se alejaran del ocio tan proclive a la criminalidad. Este libro marcó un hito en la historiografía, pues, según Perrotta, en él «aparecen todas las tesis que, más tarde se transformarán en lugar común manido y repetido por los demás historiadores»<sup>7</sup>.

El pintor Murillo, al igual que Vives pero más de cien años después, también se hizo cargo de estas circunstancias sociales y su cuadro, se llenó de mendigos y de pobres. El pueblo, en su más ínfima condición social está representado por dieciséis personajes, de la escala cronológica humana: niños, hombres maduros, una vieja y mujeres jóvenes, viejos con el pelo cano y con ropas rotas, con rostros demacrados y cuerpos tullidos, enseñando al espectador su dolorosa miseria. No hay poesía ni idealización, sino realidad viva. Junto a ellos, el franciscano Diego destaca por el orden material —su hábito limpio y esmeradamente pintado con el cordón de nudos atado a su cintura—, y espiritual: arrodillado, une sus manos, por las yemas de los dedos, rectos y separados, y eleva sus ojos al cielo para dar gracias a Dios por el alimento dispensado, pues la leyenda dice que aumentaba el grupo de menesterosos y el caldero seguía lleno para proveer a todos. Así, unidos los dos estamentos sociales, el pueblo humilde y el religioso, pero contrastados, parece indicar, el pincel de Murillo que aunque hay sombras en la tierra, también Dios envía las luces del cielo<sup>8</sup>.

#### IV. LA ESTRUCTURA COMPOSITIVA DEL LIENZO: LOS PERSONAJES EN EL ESPACIO

El cuadro se divide en dos partes: la pintura y una leyenda en el lateral inferior, donde se lee una inscripción en castellano (que aparece en todos los cuadros de la serie) alusiva al argumento del cuadro. Se trata de una octava de versos endecasílabos, dispuestos en cuatro series de dos versos, una serie a continuación de otra, de modo que ocupan solo dos líneas<sup>9</sup>. La octava dice así: Da de comer al Pobre y el provecho/ Recibe Diego de que el Pobre coma./ El Pobre come y Diego Satisfecho,/ El dar las Gracias por su quenta toma./ Mira en el Pobre a Dios y de Su pecho,/ Caridad todos a Dios le ofrece Aroma./ I aun tiempo ejercitando vida activa/ El Santo Goza la Corona dichosa./



Figura 1. *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*. Bartolomé Esteban Murillo (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)

La pintura se articula alrededor de un centro de atención: la comida de los pobres; el caldero de metal, quizás de hierro (Pérez Delgado dice «de cobre»), con un cazo para el reparto, apoyado sobre él, contiene un guiso lleno de tropezones, y es, como corresponde, de forma circular. A partir de esta figura geométrica, el círculo del caldero, se atrae la atención del espectador y se refuerza la idea circular con un segundo círculo humano, el grupo de cuatro niños arrodillados a su alrededor, insistiendo de nuevo en la idea circular, con un trazo curvo, formado por el santo casi de perfil, y la madre joven con el manto anaranjado de frente —que sujeta con sus manos a uno de los pequeños del grupo—, ambos arrodillados. Esta disposición empuja la vista a una mirada ascensional, desde el objeto, el caldero, al sujeto humano, los niños —cuya estatura queda por encima del caldero— y desde los niños a la estatura de los adultos, mirada que, en su ascenso, termina en la muralla de mendi-

gos, de pie, con la que, a modo de fondo, se cierra el lienzo. Continúa el conjunto de mendigos, dando la vuelta en el lateral izquierdo del lienzo, con dos personajes más: un venerable viejo, de pie, de perfil —su perfil es el que traza la curva que da la vuelta a la muralla de mendigos—, con un plato blanco en la mano izquierda y, en la derecha, un palo; más abajo, otro hombre calvo, tullido, sentado en tierra mostrándonos la suela de sus zapatos. Son dos de las figuras, el viejo de perfil y el calvo, con más personalidad del grupo a las que el pintor se ha esmerado en darles protagonismo porque tienen una finalidad: marcar de nuevo la línea curva, con el hombre de perfil, y acercarse otra vez al centro de atención del cuadro, el caldero.

Esta disposición, además de resolver un problema técnico, introducir a tantos personajes sin que el conjunto dé la impresión de abigarramiento, adquiere un matiz significativo, subiendo la mirada, desde el mundo material (el caldero) al humano (los niños) y al divino, (representado por el santo) para volver, de nuevo al humano mundo de los mendigos, San Diego queda, en consecuencia, como intermediario de todos los hombres, pequeñuelos, jóvenes, maduros, y ancianos, para poner sus miserias ante Dios y aparece el santo, recogido en oración de gracias, casi en arrobamiento como el que ha recibido un don celestial que, al tiempo, le sorprende y agradece: el milagro de la multiplicación de la comida. Esta actitud mística queda captada por Murillo.

El lienzo muestra otro personaje digno de mención: un joven de pelo negro con lo que parece, a mi entender, una argolla de metal al cuello, que lo identificaría como cautivo o forzado a galeras, ubicado hacia el centro, un poco más abajo de la muralla de mendigos y un poco más arriba de la mujer joven de manto anaranjado, relacionado por su postura, ambos sentados, con el calvo de expresivo rostro, que mira en diagonal hacia abajo, dentro del cuadro, cerca del caldero, punto de partida de la atención del espectador y al que se vuelve de nuevo. Sorprende que ninguno de los personajes está pendiente de la comida y ninguna de las miradas se encuentran, todos unidos por el objetivo de recibir el alimento, pero cada uno metido en sus ansias.

Diecisiete son los personajes mostrados en el lienzo, llenando el espacio, en la línea barroca del *horror vacui*, pero resuelto el reto con habilidad, al basarse su composición en el círculo y la línea curva, y en la individualización de cada personaje; en el movimiento de sus cabezas y la variedad de posturas de los personajes, de pie, sentados, arrodillados y, especialmente, en el discurso de sus miradas dirigidas a diferentes puntos, son miradas que no se corresponden, que no se encuentran: miradas que no dialogan. Todo ello, evitando la monotonía, procura la agilidad y la naturalidad del lienzo, que parece haber sorprendido un instante de la vida popular sevillana.

## V. EL LENGUAJE DE LAS MANOS

Las manos son, en pintura, un motivo esencial por cuya realización se pagaban importantes cantidades de dinero, encareciendo el cuadro. Su perfección técnica

ca, no siempre al alcance de todos los pintores, y su simbolismo, atraían vivamente la atención del espectador y estimulaban el deseo del comprador.

### *5.1. Las manos en el plano espiritual, símbolo de la oración*

En los primeros tiempos de la cristiandad, las catacumbas romanas nos ofrecen imágenes de cómo se oraba: las manos levantadas, con las palmas hacia arriba, en actitud de ofrecer y de recibir. Como también ahora en la liturgia de la Eucaristía en algunos momentos el sacerdote adopta esta posición con las manos, separadas del cuerpo, a los lados, y mostrando la palma hacia arriba. Posteriormente, el gesto cambió y las manos se unieron, como símbolo de oración, situándolas a la altura del pecho.

Estas manos unidas recuerdan cómo, en el mundo romano, los prisioneros llevaban las manos atadas para impedir el movimiento y mostrar su sumisión a la autoridad (función que actualmente cumplen las esposas), y, al mismo tiempo, era también un gesto de súplica por el que se movía a la piedad para el perdón del castigo. En la Edad Media, el vasallo prometía fidelidad y sometimiento a su señor con la esperanza de recibir su protección, con las manos juntas y en la liturgia de la ordenación sacerdotal, el ordenado pone sus manos entre las del obispo para significar su recepción en el ámbito eclesiástico. El gesto de juntar las manos indica un acto de recogimiento, cerrándose al exterior para aumentar la concentración que requiere un momento esencial. Es, pues, un símbolo de disponibilidad, de ofrecimiento y de sumisión hacia otro, de entrega de la propia persona a su servicio, y de reconocimiento de la jerarquía, y, a la vez, representa muy bien la actitud espiritual del orante en el diálogo con la divinidad.

En el lienzo, los personajes del primer plano, los cuatro niños y san Diego presentan sus manos unidas que simbolizan la oración, pero se observan diferencias en el tratamiento de las manos de los distintos personajes; los dedos: los dos niños a la derecha del espectador se entrecruzan, con la punta de los dedos hacia abajo, mientras que el santo y el niño situado a su derecha, disponen sus manos con los dedos rectos, apuntando hacia arriba, sin entrecruzarse; pero se ve cómo las manos de estos dos personajes se personalizan, separando Diego los dedos que se tocan solo por la yema de los dedos, sin juntar las palmas, mientras que el pequeño los mantiene unidos y sus palmas están juntas, en tanto que el niño, más pequeño, situado frente al espectador, junta las puntas de sus dedos sin acercar las palmas como si, por su corta edad, aún no hubiera aprendido el ritual. Solo los más inocentes rezan.

### *5.2. Las manos en el plano material: su finalidad de asir, símbolo de la funcionalidad*

El estudio de Murillo sobre las manos de sus personajes mendigos nos ofrece una variedad gestual, pero todos ellos se caracterizan por un rasgo común: el uso

de sus manos para asir los objetos: el calvo sujeta un sombrero, o quizás, el extremo de su capa; otro, un plato blanco, convertido en un punto de luz, en una mano, en la otra, un palo; la vieja del fondo agarra una jarra de barro y su vecino, un cántaro de boca más ancha, también de barro; el hombre que mira al santo sujeta un palo a la vez que se apoya en él; un hombre joven, el de la argolla, las oculta bajo el rebozo de su capa dejando ver solo la punta de un palo. Todos se sirven de las manos por su utilidad.

### 5.3. *Las manos en el plano afectivo, símbolo de la maternidad*

En una relación que une la funcionalidad de asir y la expresión afectiva, se muestran las manos maternas de las dos mujeres jóvenes, que sirven para sujetar a sus hijos, y añaden un significado más: simbolizan la maternidad, ya no sujetan cosas como las de los hombres mendigos, sino personas, sus niños, manifestando un instinto de protección maternal: una lleva en sus brazos a un pequeñuelo, la otra, apoya sus manos en un niño de corta edad como ayudándolo a sostenerse. Por lo tanto, las manos manifiestan tres de sus funciones más representativas: la espiritual, la utilitaria y la maternal. Tres aspectos detenidamente estudiados por Murillo.

## VI. LA PALETA DE MURILLO EN EL CUADRO DE SAN DIEGO

La tonalidad se caracteriza por la gama de los marrones, ocre, anaranjados y siena<sup>10</sup> en distintos grados, junto con el marrón oscuro tirando a gris del hábito de san Diego y de la vestimenta de la anciana y el casi negro de las vestiduras de un personaje del fondo. Las vestimentas de los pobres se destacan en un tono más oscuro que se aclara al vestir a los niños del caldero con camisas blancas y se aviva por el siena de alguna ropa.

El blanco se presenta diseminado en diferentes zonas del lienzo; un plato que sostiene un anciano de perfil en el lateral izquierdo; los cuellos de las camisas de los mendigos, el pelo cano de la anciana y las barbas de los hombres, arriba, en el fondo; la ropa rota de un niño pone a la vista el interior de su camisa, asomando el blanco por el codo agujereado; también se ve el blanco de la camisa de la mujer del manto rojo o anaranjado. Su distribución aparece, pues, en primer plano en estos puntos referidos, y en la manta de color blanco manchado del personaje calvo, a la izquierda. La función de estos últimos toques blancos (camisas y manta) más el plato blanco del viejo de perfil y el plato del niño funcionan como iluminación del lienzo, en diversos grados, ya que la manta tiene un blanco manchado, casi ocre. Al fondo, el blanco se mitiga: la camisa de la vieja ya no es blanca, sino grisácea y solo aparecen leves pinceladas blancas, en los cuellos y barbas de los mendigos del fondo, sin embargo, el viejo de la izquierda emana luz en tres puntos de su figura:

el plato sostenido en la mano, su camisa y su barba. Es un modo de convertirlo protagonista.

La luz del cuadro, además de la emanada por los objetos mencionados, se concentra en el primer foco de atención, compuesto por el caldero y los personajes dispuestos a su alrededor, especialmente en los tres niños (dos de frente y uno de perfil), en el santo, y en la mujer del manto de color indefinido entre el siena y el anaranjado. A la izquierda, la frente del personaje calvo, una hermosa frente, está tratada con toques de claridad. A medida que la vista sube hasta los mendigos del fondo, los tonos más oscuros de sus rostros quemados por el sol apagan la luz que, en ellos, se pierde.

Hay que destacar, por último, las carnaduras de los rostros. Los pequeños resplandecen por su cutis terso, claro, mientras los mayores muestran sus caras tostadas por el sol. Los rostros de las dos mujeres jóvenes ofrecen diferencias: la mujer junto al caldero muestra su cara iluminada y su piel es más blanca. Como si, por estar cerca del santo, resplandeciera su luz sobre el grupo de arrodilados, iluminándolos.

## VII. FUENTES HISTÓRICAS Y ARTÍSTICAS DEL LIENZO

En este capítulo, se presentan las fuentes de carácter histórico y artístico en que, según los especialistas, se inspiró Murillo para perfilar sus personajes, y las influencias recibidas de otros pintores.

Con respecto a los personajes, algunos estudiosos han indagado sobre los modelos reales en que se basó el artista. Paz G<sup>a</sup>. Ponce de León indica que en el caso de san Diego, Murillo repitió los mismos rasgos con los que aparece el santo en otros cuadros de la primera serie, protagonizados por él. El pintor tuvo en cuenta un grabado realizado en Roma, el año de su canonización, 1589, que tenía como modelo un retrato bordado, encargado por el arzobispo Carrillo en el siglo XV, «aunque Murillo dota a su personaje de una fuerza y carácter que no posee el personaje de la estampa»<sup>11</sup>. San Diego seguiría un modelo artístico en las efigies del grabado y del bordado encargado este último por Carrillo.

En cuanto a la mujer con un niño en brazos (en el ángulo superior derecho del cuadro), considera la misma autora que «pudo inspirarse en su hermana mayor, Ana, que le acogió en su casa, cuando quedaron huérfanos», y añade que el propio Angulo señaló que dicha mujer presenta el mismo modelo físico que la figura de la madre de la Virgen María del cuadro *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (h, 1650, Museo del Prado, Madrid)<sup>12</sup>. Tendría, pues, este personaje femenino una raíz histórica.

El personaje, identificado con una argolla metálica al cuello, mediante la cual muestra su esclavitud, pudiera ser un cautivo o un hombre forzado a galeras. Cervantes narra en el cap. XXII, de la Primera Parte de *El Quijote*, un episodio, considerado por Martín de Riquer, como uno de «los más acertados y más famosos de la novela»<sup>13</sup>. Se trata de la aventura de los galeotes. En este pasaje se relata el trasla-

do de los presos: aparecen la cadena de hierro a la que van enganchados y la zona de su cuerpo, el cuello, por donde quedaban unidos a la cadena de hierro: «don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaba venían hasta doce hombres, a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro, por los cuellos, y todos con esposas en las manos»<sup>14</sup>. Dos rasgos merecen destacarse: que iban amarrados por el cuello (como recuerda el personaje de Murillo con su argolla) y el material de la cadena en la que iban ensartados «una gran cadena de hierro». Es fácil deducir que no tendrían una soga al cuello, sino una argolla de metal que fuera imposible o, en todo caso, muy difícil de romper. Más adelante, Cervantes confirma, al describir a Ginés de Pasamonte, cómo para impedir la fuga de los presos se usan cadenas de hierro con argollas al cuello:

Tras todos estos, venía un hombre de muy buen parecer, de edad de unos treinta años, sino que al mirar metía el un ojo en el otro un poco. Venía diferentemente atado que los demás, porque traía una cadena al pie, tan grande, que se la liaba por todo el cuerpo, y dos argollas a la garganta. La una en la cadena, y la otra de las que llaman guardamigo o pie de amigo, de la cual descendían [sic] dos hierros que llegaban a la cintura, en los cuales se asían dos esposas, donde llevaba las manos, cerradas con dos gruesos candados, de manera que ni con las manos podía llegar a la boca, ni podía bajar la cabeza a llegar a las manos<sup>15</sup>.

Estos rasgos que describen el traslado de los presos, nos ayudan a comprender la personalidad del personaje estudiado. La interpretación, como argolla metálica se basa en el brillo metálico desprendido de este objeto, en el espesor del material y en la forma que ofrece: a la derecha, hay un saliente alargado con una mancha redonda y más oscura que pudiera ser el punto de enganche a la cadena. Si se compara la textura de este objeto con los cuellos de las camisas o ropones de los demás mendigos, o incluso con las de los niños, se observa que la tela es más ligera y fina, más moldeable sin la rigidez —propia del metal— del objeto colocado alrededor del cuello de este enigmático personaje. Son texturas diferentes. ¿Quién es este hombre? ¿Por qué Murillo lo destaca significativamente y lo saca de la muralla de mendigos, situándolo un poco más abajo entre las dos mujeres, la joven del manto rojo anaranjado (abajo) y la vieja (arriba)? Desvelar su identidad es un reto para los historiadores.

La influencia de los pintores se centra en esta primera serie, sobre todo, en Zurbarán y Velázquez. Zurbarán es confirmada por algunos críticos, desde su época temprana, Valdivieso en el cuadro *La Virgen con Fray Lauterio, San Francisco y Santo Tomás*, datado entre 1638 y 1640, considera que las «actitudes graves y estáticas [de los personajes] presentan reminiscencias del estilo de Zurbarán»<sup>16</sup>. G<sup>a</sup>, Ponce de León capta también la huella de Zurbarán en los cuadros de la primera serie para el convento de franciscanos capuchinos y además apunta otras influencias: «Casi todos presentan un naturalismo intenso y muy tenebrista derivado de Zurbarán. También se nota la influencia de Velázquez y Herrera el Viejo, así como ecos de Tiziano y Van Dick»<sup>17</sup>. Angulo Íñiguez, al comentar esta primera serie, afirma que

Murillo «se mantiene en rasgos generales dentro de la tradición zurbaranesca. Los personajes llenan el lienzo, y en no pocos de éstos, es sensible la tendencia a la monumentalidad»<sup>18</sup>. Así se ha comprobado en el cuadro de *San Diego dando de comer a los pobres*, donde muchos tipos de necesitados llenan el lienzo. Y aún más, Angulo, uno de los mejores especialistas de Murillo, ofrece este amplio comentario:

La huella de Zurbarán en el joven Murillo es profunda. Si Roelas había despertado su sensibilidad para imaginar sus etéreas glorias celestes, Zurbarán, el gran maestro de un naturalismo fuerte interpretado con estilo igualmente fuerte de contrastes, de luces y de sombra, le enseña, en cambio, en esta primera parte de su carrera a crear personajes terrenales de volúmenes netos y bien definidos y a individualizar el modelo que tiene ante sí<sup>19</sup>.

Con la garantía de la pluma de este gran crítico de arte, podemos apuntar que en el cuadro analizado, los pobres y mendigos no se muestran en la categoría amorfa de grupo, perdidos sus rasgos personales para significar con su presencia solo aquellos correspondientes al grupo al que pertenecen, sino, muy al contrario, aparecen personalizados con rasgos individuales, influencia de Zurbarán, que, en medio de su miseria, les dignifican como personas. Y es esta dignidad moral de los pobres y mendigos, cada uno individualizado por rasgos propios, lo que aleja el dramatismo de sus vidas para potenciar el sentimiento de simpatía y afecto transmitido por el pintor. Se presenta, pues, el género del retrato y se llega, incluso, a la belleza en el colorido y expresión de los rostros en las dos madres jóvenes, que muestran distintos grados de pobreza: la cercana al caldero no tiene rotos sus vestidos, ni ella ni su pequeño, y alza su mirada hacia la lejanía, fuera del cuadro, mientras que la mujer con el niño en brazos y la mirada baja, deja ver su pecho derecho por el desgarramiento de su ropa, ni siquiera lleva camisa, a diferencia de los otros mendigos. Esta mujer sufriendo y su hijo con su ropilla, rota por el codo, llenan de ternura ante el desamparo de su miseria. Aunque la mujer no pierde, aun en estas circunstancias ni su belleza ni su dignidad de madre. Otro estudioso, Cordero, añade una cita nueva a las influencias de Zurbarán, centrada ahora en la figura del lego, bien perfilada y con cierto carácter hierático, y en la de Velázquez, en el colorido de tonos sombríos y en la coincidencia de personajes:

Si bien san Diego rememora la pintura de Zurbarán, la elección de una paleta sombría y el novedoso empleo del claroscuro parecen remitir a la obra de juventud de Velázquez. No parece descabellado buscar un posible paralelismo entre los mendigos de Murillo y los protagonistas del velazqueño *Hombres a la mesa* del Ermitage<sup>20</sup>.

## VIII. SIGNIFICADO Y VALORACIÓN ARTÍSTICA DEL LIENZO

El naturalismo, en los objetos —caldero, platos, bastones, ropas— y en el retrato de los personajes impregna el cuadro. Todo, personajes y objetos, se refleja en el lienzo con la veracidad de la pintura, cuyo referente real ha sido observado intensamen-

te. Murillo habla con sus pinceles de lo que ha visto, de lo que vive a diario al andar las calles sevillanas y cruzarse con los mendigos, de lo que observa a las doce de la mañana cuando los menesterosos se reúnen a la puerta del convento y los capuchinos distribuyen la sopa boba. Por ello, Pérez Delgado considera este cuadro, entre todos los de la primera serie, «el más decididamente naturalista» y añade, «Ante él nos encontramos con el Murillo que se atiene a la realidad. Pudiera decirse de él, con toda seriedad, lo que Ortega ha dicho sobre Velázquez, “que no quiere que las cosas sean lo que no son”»<sup>21</sup>. Los tipos marginales que han traspasado los umbrales de la pobreza para caer en la miseria se representan en toda su verdad, pero no con tonos sombríos, sino plenos de humanidad. Este es el acierto de Murillo.

La mirada de los pintores se ha fijado con frecuencia en estos tipos populares, muchos de ellos, marginales, que pueblan los caminos y las ciudades españolas para representarlos en sus cuadros. Se constituye así una corriente pictórica de tradición española, la de tipos marginales —por su deformidad física o por su miseria económica—, que partiendo del barroco llega hasta el siglo XX, con firmas tan sobresalientes como la de Velázquez (un enano en *Las meninas* y otros en los lienzos titulados, *El bufón, D. Sebastián de Morra*; *Francisco Lezcano, «el niño de Vallecas»*; *El bufón Juan Calabazas, Calabacillas*; *Don Diego de Acedo*) o la rúbrica de Zuloaga<sup>22</sup> (*El enano Gregorio, el Botero*) en que, al igual que Murillo con sus mendigos, los personajes están observados desde un enfoque humano viéndose su deformidad física, pero, al tiempo, ricamente ataviado alguno o con el atributo de los libros, signo de su inteligencia y estudio, que los mantiene dentro de los límites de la persona, sin pasar a la caricatura sombría de algunos lienzos de Gutiérrez Solana, también aficionado a los tipos populares de la sociedad española. En consecuencia, el retrato individualizado de los mendigos y necesitados concede a Murillo la credencial para recibir el título de retratista de tipos marginales, a causa de la pobreza. Y la pobreza, junto al amor a los pobres, es el distintivo de la orden franciscana.

Otro valor a señalar es la inclusión de un bodegón dentro del lienzo, aunque se trata de un bodegón con sus componentes diseminado por todo el cuadro: un plato vidriados, el que sostiene el anciano de perfil en su mano izquierda, en un gesto de espera para recibir la comida, el niño de perfil, abrazado a su plato (figura que se corresponde con la del anciano por estar ambos de perfil y por tener también un plato blanco); los cántaros de barro, el de la vieja del fondo y el de su vecino; el caldero de metal, con la comida y el cazo para repartir; es decir, nos pone ante la vista un bodegón popular de objetos domésticos dispersos para que se aprecien las diferentes texturas de los cacharros. Bodegón muy diferente al que pinta en *Fray Francisco y la cocina de los ángeles*, de la misma época, firmado y datado en 1646, y conservado en el Museo del Louvre, París, donde aparecen muchos más objetos, con los brillos metálicos del almirez de cobre y del caldero, viandas, y muestra la actividad de los ángeles preparando la comida en contraste con el estatismo de los indigentes que esperan a que el fraile termine la oración, para conseguir el alimento, en el cuadro de san Diego de Alcalá.

El precio de una pintura –aunque, en ocasiones, no coincidan precio y calidad artística– da la medida del valor social y artístico de la misma. Murillo gozó en vida de una subida fama en Sevilla, que no se apagó en el siglo XVIII con el advenimiento de los Borbones. la reina Isabel de Farnesio adquirió una gran cantidad de cuadros que hoy se conservan en el Museo del Prado, y en el siglo XIX, se reavivó la llama de su prestigio. El mercado europeo se llenó con sus obras, porque su ciudad natal especuló con su pintura vendiendo muchos de sus cuadros y, sobre todo, porque el expolio del ejército napoleónico, dispersó la obra por muchos países europeos, especialmente en Inglaterra. Como relata Maestri, «todo aristócrata inglés que se preciara tenía que poseer un Murillo y de óptima calidad», de modo que la cotización del pintor subió hasta tal punto de que «un cuadro suyo se valoró en 65.000 francos contra los 37.000 de Velázquez»<sup>23</sup>. Teniendo en cuenta que eran escasas las obras de Velázquez en el mercado y muchas las de Murillo se deduce la enorme revalorización que alcanzó. En el siglo XXI, solo hay que mencionar los fastos de la conmemoración del cuarto centenario de su nacimiento, en Sevilla, para darse cuenta de la estima social y artística de que goza hoy Murillo.

## IX. CONCLUSIONES

De todo lo analizado, se desprende que Bartolomé Esteban Murillo, revivió en el siglo XVII la figura del santo sevillano, conocido oficialmente por el nombre de san Diego de Alcalá –con el que figura en el santoral de la Iglesia Católica–, a través de los cuadros pintados por Murillo en que fue protagonista.

San Diego se muestra con los mismos rasgos físicos en todos los lienzos de Murillo en que aparece, lo que prueba la elección de un único modelo para dar continuidad y veracidad artística al personaje.

Desde su primera etapa, Murillo tenía configurada su temática pictórica: el mundo infantil muestra su presencia, en los niños pobres del lienzo de san Diego, que, en etapas posteriores se desarrollará con evidente protagonismo y, muy mejorada su técnica, dará el fruto de esas maravillosas obras, conocidas con los títulos de *El Buen Pastor* (h. 1660), *Los niños de la concha* (h, 1670) y otras.

El lienzo se caracteriza por inscribirse en la línea del *horror vacui* por la que presenta el espacio lleno casi por completo y resuelve con maestría el reto de incluir diecisiete personajes en las dimensiones de cuadro (173 x 186 cm), siendo uno de los cuadros de Murillo con más personajes. La resolución del reto se consigue por el uso de la figura geométrica del círculo y por algunos personajes, especialmente los de perfil, que, por su disposición, dibujan trazos curvos, insistiendo en la idea circular.

Cabe señalar que el pintor consigue individualizar al conjunto de personajes necesitados en retratos personales. El retrato y el bodegón, en segundo lugar, son dos motivos iconográficos principales en este cuadro.

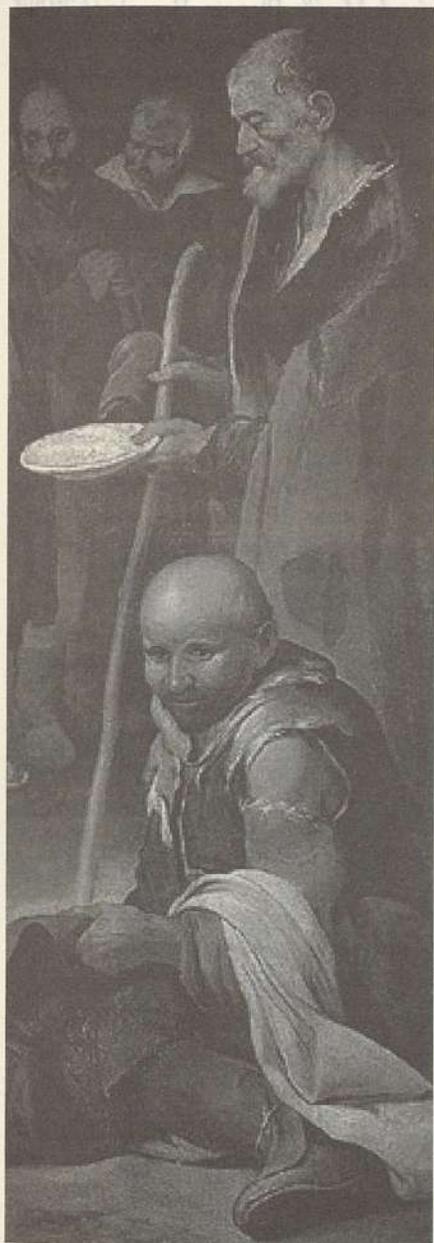


Figura 2. Detalle. Dos mendigos.

Y se llega a la última conclusión: el pincel de Murillo dignifica a los pobres, al ofrecernos su humanidad, que busca el amparo de la caridad franciscana, representada, místicamente en san Diego de Alcalá.

## X. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, 3 vols.

ID., *Murillo*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1982.

CANALDA, José Carlos, *San Diego de Alcalá. Aniversario de un santo alcalaíno*, en [www.jccanalda.es/jccanalda\\_alcala/artic-alcala-artc-sandiego/biografia-sandiego.htm](http://www.jccanalda.es/jccanalda_alcala/artic-alcala-artc-sandiego/biografia-sandiego.htm) [consultado el 18-1-2018].

CÁMARA, Alicia, *Murillo*, Arlanza Ediciones, Madrid, 2005.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. introducción y notas de Martín de Riquer, RBA Editores, Barcelona, 1994.

CORDERO, Miguel, *Murillo. Los grandes genios del arte*, Biblioteca de *El Mundo* (nº 12), Madrid, 2004, p. 82.

DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Reverte, 1998.

ESTEBAN ROMERO, Andrés-Avelino, *San Diego de San Nicolás*, en *Año cristiano*, Tomo IV, Madrid, Editorial Católica (BAC, 186), 1960, pp.365-369.

GARCÍA ESTRADÉ, M<sup>a</sup> del Carmen, «El Cristo Universitario de los Doctores de Alcalá de Henares: su cofradía y su ermita», en *Religiosidad popular: cofradías de*

*penitencia*, Actas del XXV Simposio org, por Javier Campos, San Lorenzo del Escorial, 6-9 de septiembre de 2017, vol I, pp. 397-421.

GARCÍA.PONCE DE LEÓN, Paz, *Bartolomé Esteban Murillo, el pintor de la devoción*, Ediciones Libsa, Madrid, 2018.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La obra pictórica de Murillo*, Planeta, Barcelona, 1988.
- GROS Y RAGUER, José, «San Diego de Alcalá». Barcelona, 1961.
- PÉREZ DELGADO, R. *Bartolomé Esteban Murillo*. Editorial Giner, Madrid 1972.
- PAVEL STEPANEK, Ignacio Zuloaga, representante de la generación del 98 y su recepción en el medio ambiente checo en los primeros años del siglo XX», *AEA*, LXXVI, 2003, p. 42.
- PERROTTO, Cósimo, «La disputa sobre los pobres en los siglos XVI y XVII: España entre desarrollo y regresión», en *Cuadernos de CC EE y EE*, n1 37, (2000), 95-120.
- VALDIVIESO, E. *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*, Sílex, Madrid 1990.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *San Diego de Alcalá*, ed. de Thomas E. Case, Kassel Edition, Reichenerger, 1988
- VIVES, Juan Luis, *Del socorro de los pobres. La comunicación de bienes*, Editorial Tecnos, Madrid, 2007.



Figura 3. Detalle: El lenguaje de las manos en el plano espiritual, el santo y los niños y en el afectivo-maternal, la madre.

## NOTAS

<sup>1</sup> Celebración que comenzó a finales de 2017 y se está llevando a cabo con magnas exposiciones, en el convento de santa Clara, en el Museo de Bellas Artes y en la Catedral, y un Congreso Internacional, en Sevilla.

<sup>2</sup> G<sup>a</sup>. PONCE DE LEÓN, Paz, *Murillo, el pintor de la devoción*, Libsa, Madrid 2018, pp.112-113.

<sup>3</sup> La obra se exhibe actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, con motivo de la celebración del cuarto centenario del nacimiento de Murillo. El lienzo procede del Museo Wallraf-Richartz, de Colonia (Alemania) y quedará depositada en Sevilla hasta 2016.

<sup>4</sup> Hay tres pequeñas biografías de san Diego, incluidas en santorales españoles, cuya lectura el estudioso alcalaíno José Carlos Canalda pone a disposición del lector, en su página web. Se trata de las realizadas por CANALDA; por Pablo MINGUET, *Diario Sagrado y Calendario[sic] General*, Madrid, 1750; El Santoral español, publicado por Manuel Arroita y Gómez, con textos redactados por Eustaquio María de NEBCKARES, en la imprenta de M. Tello, Madrid, 1864.

<sup>5</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1982, p. 32.

<sup>6</sup> Sobre la mendicidad y el origen de los Colegios de la Doctrina Cristiana, se puede ampliar información en GARCÍA ESTRADÉ, M<sup>a</sup> del Carmen, «El Cristo Universitario de los Doctrinos, de Alcalá de Henares: su ermita y su cofradía», en *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, XXV Simposio Escorialense, org. por Javier Campos, San Lorenzo del Escorial septiembre 2017,

<sup>7</sup> PERROTTA, Cosimo, «La disputa sobre los pobres en los siglos XVI y XVII: España entre desarrollo y regresión», en Cuadernos de CC EE y EE, n<sup>o</sup> 37, (2000), pp. 95-120.

<sup>8</sup> *Sombras de la tierra, luces del cielo* es el subtítulo de la obra, *Murillo*, de uno de los máximas autoridades en Murillo, el profesor Enrique Valdivieso, que ejerció como catedrático en Sevilla, ahora jubilado.

<sup>9</sup> En el cuadro, debe comenzarse a leer por la primera serie de dos versos, y continuar siguiendo el orden sucesivo, por lo que no se puede leer la primera línea seguida y después la segunda, porque se rompería el sentido, ya que la primera línea comprende los versos impares y la segunda, los pares

<sup>10</sup> El siena es un pigmento, empleado en pintura artística desde hace muchos siglos, compuesto por óxido de hierro hidratado en su mayor parte (de un 40 a un 70%), más un poco de ácido silícico y óxido de manganeso. Se puede ampliar información en DOENER, Max, (1989), *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*.

<sup>11</sup> G<sup>a</sup>. PONCE DE LEÓN, Paz, *Bartolomé Esteban Murillo, el pintor de la devoción*, Editorial Libsa, Madrid, 2018, pp. 32 y 33.

<sup>12</sup> G<sup>a</sup>. PONCE DE LEÓN, Paz, *Bartolomé Esteban Murillo, el pintor de la devoción*, p. 33.

<sup>13</sup> CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Ediciones RBA, Barcelona, 1994, p. 283.

<sup>14</sup> CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Ediciones RBA, Barcelona, 1994, p. 284.

<sup>15</sup> CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Ediciones RBA, Barcelona, 1994, pp. 288 y 289.

<sup>16</sup> VALDIVIESO, Enrique, *Murillo, Sombras de la tierra, luces del cielo*, Sílex, Madrid, 1991, pp.46 y 47.

<sup>17</sup> G<sup>a</sup>. PONCE DE LEÓN, Paz, *Murillo, el pintor de la devoción*, Libsa, Madrid, 2018, p. 17.

<sup>18</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1982, p. 32.

<sup>19</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1982, pp. 27 y 28.

<sup>20</sup> CORDERO, Miguel, *Murillo*. Los grandes genios del arte, Biblioteca de El Mundo (n<sup>o</sup> 12), Madrid, 2004, p. 82.

<sup>21</sup> PÉREZ DELGADO, Rafael, *Bartolomé Esteban Murillo*. Editorial Giner, Madrid 1972, p. 51.

<sup>22</sup> Un autor checo, PAVEL, ratifica que Zuloaga se dedicó a caracterizar tipos españoles, a partir de 1898, en «Ignacio Zuloaga, representante de la generación del 98...», p. 42. Ver bibliografía.

<sup>23</sup> Las dos últimas citas corresponden al texto de A. MAESTRI, seleccionado por M. CORDERO (2004, 187).