

Un lienzo del pintor riojano Diego de Leyva en Castaena, y su fuente de inspiración grabada

JOSE CARLOS AGUERA KOS
Departamento de Historia del Arte

SUMMARY

The rich artistic patrimony belonging to the Saint Hospital of Charity (Santo Hospital de la Caridad), from Cartuena, keeps a picture showing St. Lawrence's Martyrdom, clearly signed «LEIVA».

This surname is identifiable with such of Diego de Leyva, an artist from La Rioja, working at Burgos between 1628 to 1637, and who finished his life as a monk, joined to the Charterhouse of Miraflores.

His personality is until today, one of others among the pictoric background of the Spanish 1600 th, and needs to be actualized because the few information available about this artist, shows a great sparsity.

The picture we are hereby presenting, has been collected from the artistical repertories, as from Ponz, and it is in perfect concordance with the characteristics of his production, which were obtained from the above sources.

Accordingly with that information, there is a frequent employment of martyrdom arguments, one of which is represented on this picture. But, it also shows the peculiarity of a very well known composition of Tiziano; (whose influence is found after an engraving made by the Flemish, Cornelius Cort), of two pictures belonging to the great Italian artist, which are kept, one at Venice and the other at El Escorial.

This is available to remember the great influence of the Venetian artist and his creations in Spain. All this, and the estilistic and interpretative considerations about the painter of la Rioja, Leyva, are the real matter of this article.

Dentro de la línea de atención y estudio iniciada en la pasada década, en torno a la pintura y los pintores de los focos provinciales españoles del siglo XVII, cabría encuadrar la obra que en este trabajo nos propo-

nemos presentar. Se trata de un cuadro conservado en la Iglesia del Santo Hospital de la Caridad de Cartagena, ubicado en el pasillo hacia la Sacristía, y que pese a su actual localización, pertenece a un ámbito pictórico muy alejado en el espacio, no sólo del medio artístico murciano, sino también del levantino en general. La pintura en cuestión **efigia** el «*Martirio de San Lorenzo*» (fig. 1), posee unas dimensiones regulares (1,45 × 1 m.), y está ejecutada al óleo sobre lienzo y reentelada de antiguo. Pero su máximo interés radica en el hecho de que aparece firmada con claridad, en el centro de la zona más inferior y al pie de la composición, con caracteres capitales latinos que permiten leer: «LEI ✕ FATIEBAT» (fig. 2). Si bien como veremos, el tratamiento del tema nos era familiar, no ocurría lo mismo con la identidad del artista, sujeto extraño a la pintura local del 600. La consulta de las fuentes propias de la centuria, tampoco dio los resultados apetecidos, pues no es citado por Palomino en su «Museo Pictórico» (1715-1724), y había de llegar el exhaustivo «Viage de España» (1772-1724) de D. Antonio Ponz, para encontrar la más temprana referencia impresa. En efecto de Ponz¹ parten, las primeras noticias biográficas y juicios críticos sobre el pintor riojano Diego de Leyva, con quien podemos identificar la **firma** del cuadro sobredicho. Con posterioridad, Cean Bermúdez² añadiría algunas notas a su trayectoria vital y artística, que no serían completadas hasta nuestro siglo por el investigador D. José Mana Lope Toledo³.

En síntesis el perfil de Diego de Leyva en la actualidad y a tenor de lo publicado, permite situar su nacimiento en la villa de Haro en torno a 1580 según deducción de Cean⁴, a partir de la noticia dada por Ponz sobre su ingreso como religioso en la Cartuja de Miraflores a la edad de 53 años⁵. Ambos eruditos suponen un viaje a Italia en su juventud no demostrado, y Lope Toledo deduce una estancia en la Corte con anterioridad a su establecimiento en Burgos, donde casó con la hija del arquitecto y entallador Luis Gabeo, de la que tuvo dos hijos, Ana Jerónima y Ramón José⁷. En 1628 Leyva trabajaba para el Cabildo de la Catedral de dicha ciudad, y en ella desplegó una copiosa actividad pictórica, tanto para la misma como para otros lugares próximos⁸; el 20 de febrero de ese año con asistencia del pintor, se hicieron las capitulaciones matrimoniales de su hija doña Luisa, casada con el también pintor

1 A. PONZ: *Viage de España. 1772-1794*, vol. XII, reedición de Aguilar, Madrid, 1947.

2 J. A. CEAN: *Diccionario Histórico de los Más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. III, reedición de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965.

3 José Mana LOPE TOLEDO: *Documentos para la biografía de fray Diego de Leyva, pintor cartujo*. Rev. «Berceo», Logroño, 1951, año VI, N.º XX.

4 CEAN, *ob. cit.*, p. 34.

5 PONZ, *ob. cit.*, p. 58-59.

6 CEAN, *ob. cit.*, p. 34.

7 Lope TOLEDO, *ob. cit.*, pp. 401-403.

8 PONZ, *ob. cit.*, pp. 32, 57 a 60, 71, 73, 82, 123 y 124. CEAN, *ob. cit.*, pp. 34-36.



1 — *Diego de Leyva: Martirio de San Lorenzo. Cartagena, Iglesia del Hospital de la Caridad.*

Pedro **Ruiz de Salazar**, natural de Santo Domingo de la Calzada, quien el 14 de mayo del mismo. otorgó cartas de dote a su esposa por valor de 10.738 reales más 1.100 de arras, cantidad no desdeñable e indicativa quizás de la desahogada situación económica de la familia **Leyva**⁹. A 25 de junio de 1634, «**próximo a cumplir el año de su noviciado y probación**», y presto a profesar en la **Cartuja de Miraflores**, **Diego de Leyva** hizo testamento, que completó el 9 de agosto del mismo año con una memoria de sus bienes¹⁰. En este lugar de retiro burgalés, transcurrió su existencia hasta su muerte el 24 de noviembre de 1637¹¹.

Por lo que a su obra respecta, ya hemos aludido a una intensa producción, polarizada toda ella en la temática religiosa, salvo algunas incursiones en el campo del retrato. Esta dedicación, paradigmática en la pintura española del XVII, se ve acentuada en el caso de **Leyva**, no sólo por la primordial demanda de tales asuntos por la clientela coetánea, sino más aún por su final **vinculación** a una orden religiosa concreta, adscripción de la que participan otros muchos artistas de la centuria. De esta forma, al igual que el también cartujo **Sánchez Cotán** (1560-1627) y el benedictino fray **Juan Rizi** (1600-1681), **Leyva** aplicó su **quehacer** pictórico a composiciones piadosas con las que cubrir los muros de los cenobios. Una rápida ojeada a los sucintos catálogos de **Ponz** y **Cean**, corrobora esta afirmación, y junto a las habituales representaciones sacras (Cristo. La Virgen, los santos), sorprende la insistencia en un tema peculiar: los martirios de santos. La superabundancia de esta parcela dentro de su producción, parece evidente a tenor de las fuentes: sólo en Burgos más de 46 cuadros dedicados a este apartado entre la **Cartuja**, dominicos de San Pablo, la **Merced** y **San Francisco**, que sumados a los 7 de los dominicos de **Medina de Rioseco** constituyen un número muy significativo¹². Sin duda alguna se trata de series, que llevan a pensar en las ejecutadas por **Nicoló Pomarancio** (1516-1596) en S. Stefano Rotondo de Roma, punto de partida de una **costumbre** decorativa que en nuestro país llegó a constituir casi una «**moda**»: más a la vez, poseían un claro carácter e intencionalidad contrarreformista, como vía visual de la exaltación de la fe a través del martirio, aspecto este señalado con frecuencia por la crítica especializada.

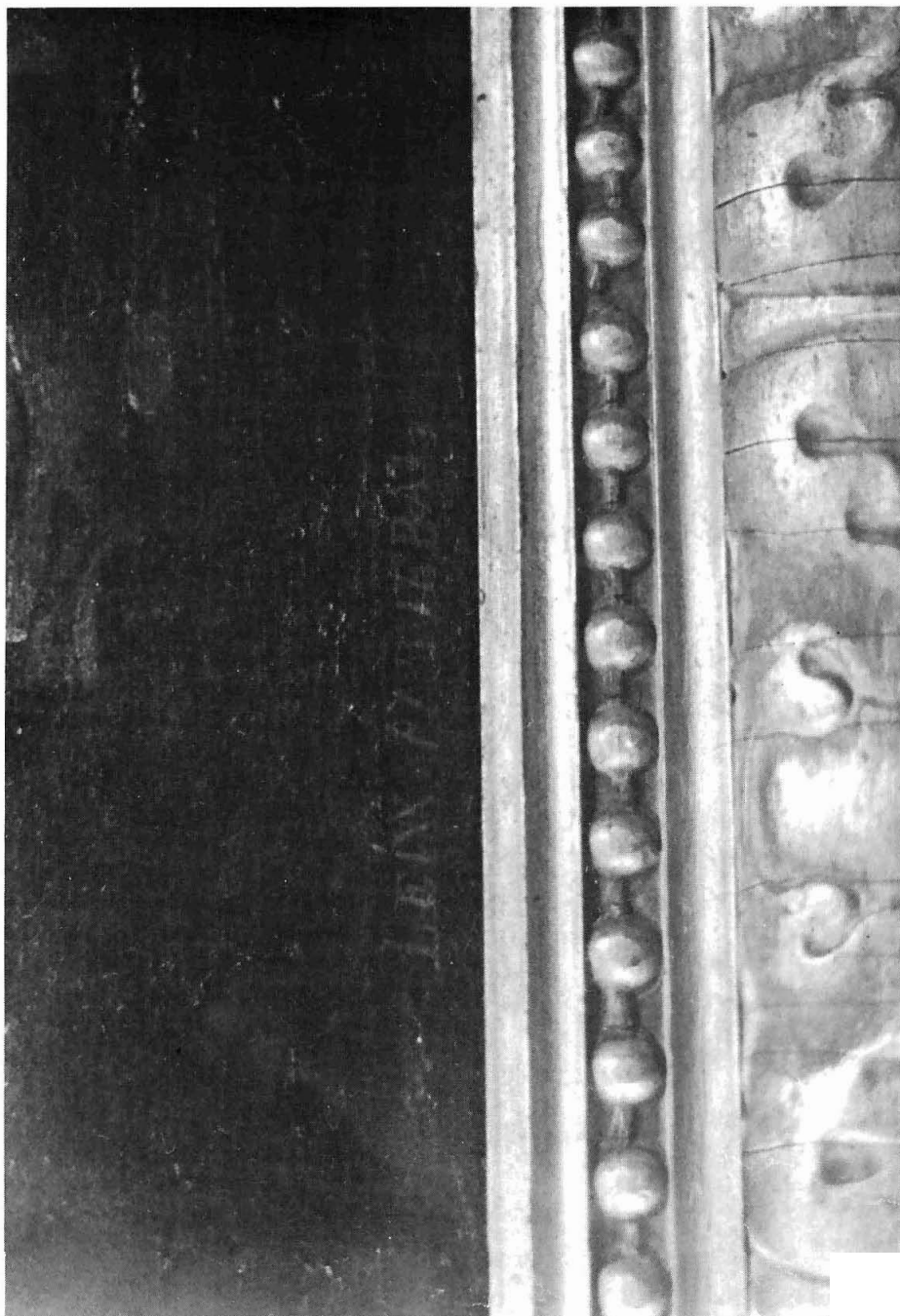
Las anotaciones y reflexiones de los párrafos precedentes, aunque largas en extremo, nos parecen sin embargo el contexto necesario para encuadrar el lienzo arriba citado. Ya adelantamos como se trata de una puesta en escena del «**Martirio de S. Lorenzo**», basada en una composición conocida del grabador flamenco **Cornelis Cort** (Hoorn, 1533-Roma 1578) a partir de dos pinturas de **Tiziano** para **Venecia** y **El Escorial**. La estampa de Cort, uno de cuyos ejemplares mejor conservados guarda el Museo Correr de la Ciudad de la Laguna (fig. 3), fue ejecutada en 1571, y ya van **Mander** la mencionaba en

9 Lope TOLEDO, *ob. cit.*, pp. 403-409.

10 Lope TOLEDO, *ob. cit.*, pp. 412 a 416 y siguientes.

11 CEAN, *ob. cit.*, p. 35.

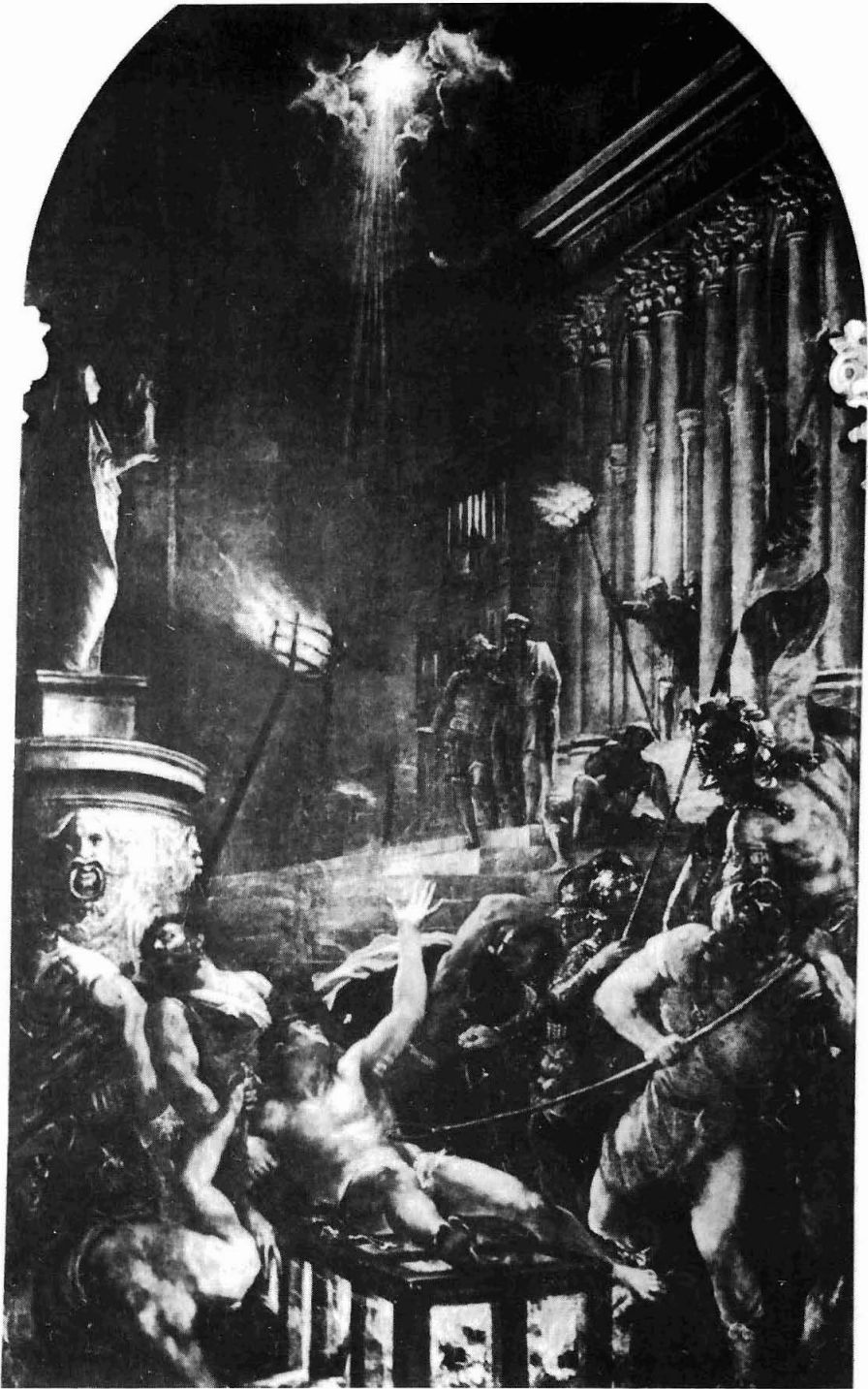
12 Ver cita N.º 8.



2. *Diego de Leyva: Martirio de San Lorenzo detalle de la firma. Cartagenn. Iglesia del Hospital de la Caridad.*



3. Cornelis Cort: «Martirio de San Lorenzo», según Tiziano.



4. Tiziano: Martirio de San Lorenzo. Venecia, Iglesia de los Jesuitas.

1604 en su «Vida de Tiziano*»: «Del mismo Tiziano es la historia de San Lorenzo..., que está en los Cruciferos de Venecia, y creo que fue incisa por Cornelis Cort, el **habilísimo** grabador*¹³. Después es citada por Ridolfi (1648): «Hacia 1570, llegando a Venecia Cornelis Cort. grabador flamenco. fue acogido en casa de Tiziano, que le hizo trasladar a la estampa... el «Martirio de San Lorenzo» hecho para el Rey Católico...»¹⁴, y un siglo más tarde lo recoge Zanetti (1733)¹⁵.

Pese a la discordancia entre las fuentes antiguas. al indicar el modelo tizianesco traducido en el grabado de Cort, la estampa une de hecho, elementos compositivos extraídos de ambas pinturas del «Martirio...», de las cuales una se encuentra en la iglesia de los Jesuitas de Venecia (fig. 4) y la otra en la Iglesia Vieja de El Escorial (fig. 5). El primero fue encargado a Tiziano por Lorenzo Massolo para su capilla funeraria en la iglesia veneciana, y estaba ya en ejecución el 18 de noviembre de 1548, más no apareció *in loco* hasta 1559. El de El Escorial, constituye una redacción más tardía de aquel de los Jesuitas, respecto al cual presenta notables variantes, fue visto por Vasari sin terminar en casa de Tiziano en 1566, y enviado a Felipe II el 2 de diciembre de 1567¹⁶.

La confrontación entre la estampa de Cort y las dos versiones pintadas por Tiziano del «Martirio...», revela una correspondencia casi exacta aunque con ligeras diferencias, entre el grupo central con el santo y los verdugos con aquel de la tela veneciana. mientras que los ángeles proceden de la pintura escorialense. La simplificación del fondo del grabado, en el que a las fugas arquitectónicas, presentes pero distintas en ambos cuadros. sustituyen densas nubes oscuras, y la mezcla de elementos pertenecientes a uno y otro lienzo hacen pensar. en la existencia alguna vez de un diseño, ejecutado por Tiziano expresamente para la traducción gráfica, tomando con libertad aspectos de ambas composiciones. Como atestigua una carta de 1571¹⁷, Tiziano envió a Felipe II, «dos estampas de la pintura del beato Lorenzo. (referencia del Rey a la pintura de El Escorial). más como ya anotó von Rothschild¹⁸, la estampa de Cort resulta más próxima a la Pala de los Jesuitas, confirmando entonces la información de van Mander. Según Maria Agnese Chiari¹⁹, las dos estampas citadas en la carta son ciertamente las versiones de la incisión ejecutada por el

13 Karel VAN MANDER: *Het Schilderboeck*, Haarlem. 1604, f. 177.

14 C. Ridolfi: *Le maraviglie dell'arte....* Venecia, 1648, edición de D. von Hadeln. Berlín. 1914, 1, p. 202.

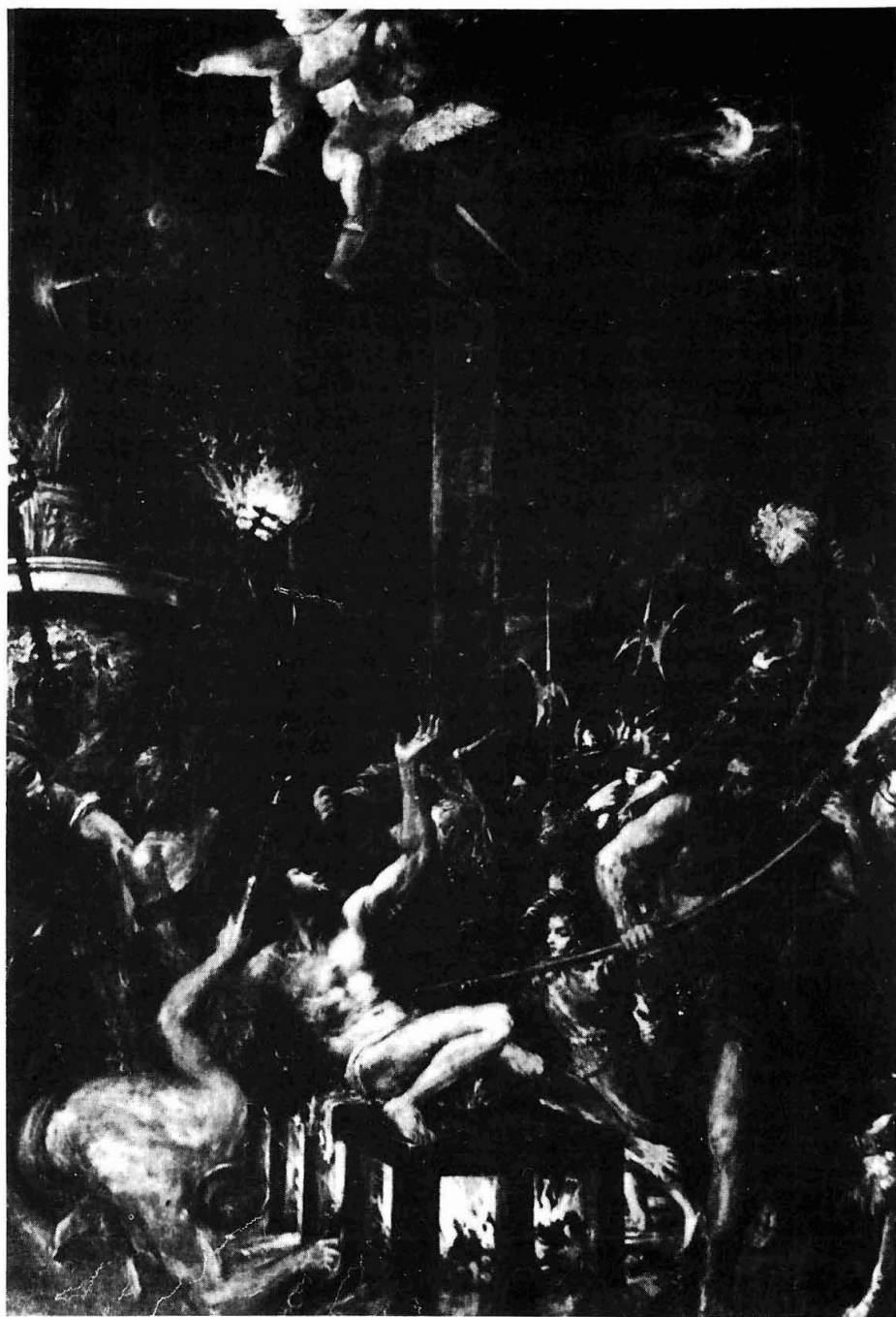
15 A. M. ZANETTI: *Descrizione di tutte le Pubbliche Pitture della Citta di Venezia....*, Venecia, 1733, reedición Sale Bolognese, 1980, p. 383.

16 Francesco VALCANOVER: *Tiziano*. Noguer-Rizzoli, Barcelona. 1971, núms. 399 y 474.

17 G. B. CAVALCASELLE-J. A. CROWE: *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*. Florencia. 1877-78, edición de 1974, pp. 383-384.

18 E. VON ROTHSCHILD: *Tizians Darstellung der Laurentiusmarter*, en «Belvedere», X. 1931, pp. 202 y ss.

19 Maria A. CHIARI: *Incisioni da Tiziano*, La Stamperia di Venezia. Editrice. Venecia. Museo Correr. 1982. p. 56, N.º 11.



5. Tiziano: Martirio de San Lorenzo. El Escorial, Iglesia Vieja.

mismo Cort bajo el directo control de Tiziano, quien quizás descontento con los resultados obtenidos con la primera. no quiso otra idéntica sino una más cuidada en cuanto a la transcripción de los efectos de luz.

Volviendo al cuadro que nos ocupa y en relación con su dependencia respecto a los modelos de Tiziano a través de Cort, podemos aducir aquí los juicios del Dr. Pérez Sánchez sobre la presencia del pintor véneto en el arte de la España de los siglos de oro, al decir como sus pinturas religiosas «fueron sin duda alguna, las más conocidas y las que de modo más directo y temprano pudieron ejercer su influencia sobre nuestros artistas. Buena parte de ellas eran visibles en El Escorial. lugar frecuentado por pintores y meta obligada de cuantos viajeros y estudiosos llegaban a la Corte... Pero además la estampa, se encargó muy pronto de hacer llegar las composiciones tizianescas a lugares más distantes. Allí donde no puede señalarse la huella de la técnica personal del maestro. podemos recoger la impronta de la peculiar iconografía de sus composiciones más difundidas a través del grabado»²⁰. La recurrencia a composiciones ajenas a través de las fuentes grabadas, constituye un fenómeno casi constante en la pintura hispana, tanto de los núcleos cortesanos como de los provinciales. Incluso en la literatura artística del momento, parece contemplarse una amplia permisividad en cuanto al uso de estampas, y la dependencia de inspiración en la concepción del tema Uega a ser tal. que Leyva sólo es uno de los muchos pintores. que mantienen invertidas las composiciones respecto a los originales. Esta ingenuidad a la hora de reutilizar las ideas ajenas, afecta cómo no. al cuadro ya presentado, y la práctica viene dada. según la válida argumentación del profesor Pérez Sánchez, porque «lo que interesa al artista es el esquema compositivo, la solución iconográfica propuesta (en este caso) por el pintor veneciano. que se demostró evidentemente válida por mucho tiempo para la piedad española. La habilísima mezcla de realidad sensible e inmediata. de dignidad solemne y de efusión sentimental, hubieron forzosamente de impresionar a la sensibilidad piadosa española a todos los niveles sociales.»²¹.

No obstante la fidelidad a la estampa de Cort. cuyos sujetos y pormenores repite el cuadro de Leyva de modo literal. cabe señalar algunos rasgos estilísticos presentes en el mismo. que en ningún momento pretenden tener valor general, dado el desconocimiento que en la actualidad se posee de la que parece amplia obra del pintor riojano. Sobre este particular. Ponz elogiaba sus pinturas. como «la cosa más extraordinaria que puede decirse. por que no (son) de aquellas que se ejecutan de memoria o se quedan e medio hacer. pues son cuadros muy acabados, bravamente compuestos. de hei-moso colorido. ricos de invención. y otras qualidades que hacen famosos a los artifices»²², parecer del que sólo en parte participa Cean, al decir cómo poseen

20 A. E. PÉREZ SANCHEZ: *Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro*. en «Goya», Madrid. 1976, N.º 135. p. 140.

21 PÉREZ SANCHEZ. *ob. cit.*, p. 155.

22 PONZ. *ob. cit.*, p. 59.

«buen dibuxo, buenos pensamientos y buen orden en la composición. El colorido tiene más brillantez y frescura en unos que en otros, pero siempre con acorde, aunque el estilo es algún tanto mezquino»²³. Esta última valoración, concuerda más con el estilo de nuestro lienzo, que si bien está muy oscurecido, permite apreciar y afirmar una aceptable interpretación de la fuente grabada, con un cuidado dibujo de las anatomías, correctas y potentes, aunque vinculadas todavía a un tardío espíritu romanista aún latente; el modelado del torso de San Lorenzo, y la musculatura de brazos y piernas de los verdugos, abundan en lo antedicho. Incluso los atrevidos **escorzos** tizianescos están bien conseguidos, tales los del Santo o el del sayón caído de espaldas a la derecha; ello no obsta para que la fisonomía de los ejecutores, adolezca del caricaturismo tan peculiar de la pintura española, para este tipo de escenas, como ocurre con la feroz expresión de los sayones, o la del servidor al fondo sobre la cabeza del Santo, muy modificadas respecto al modelo. La parquedad cromática puede ser sólo aparente, debido a la sucia conservación del conjunto, que se adivina bien entonado, y donde destacan los vivos tonos rojizos de las brasas, contrastadas por ligeras y amplias pinceladas de blanco muy sueltas, que también aparecen en la antorcha. En este sentido, **Leyva** consigue captar el espíritu de iluminación nocturna tizianesco, pues el efecto mortecino para valorar las formas, se logra con focos bien traducidos y diferenciados: las figuras del Santo, ángeles e ídolo son destacados por la antorcha, mientras que los verdugos dependen del resplandor de las llamas bajo la parrilla; apreciable es el efecto de luz lunar sobre el ídolo, conseguido mediante tenues y largas pinceladas. Un carácter apretado domina sin embargo la técnica pictórica, muy lineal como corresponde al momento artístico de **Leyva**, y sólo liberada en zonas como las llamaradas, antorcha, o los celajes apenas insinuados del fondo.

Como consideración final, sólo restaría aludir a la extraña ubicación actual del cuadro, así como a su pertenencia a una institución tan alejada del lugar castellano para el que, con mucha probabilidad, debió ser pintado. Quizás la dispersión de obras provocada por los avatares de la desamortización en el siglo XIX, sería a priori una explicación satisfactoria, pero más aún, creemos en la posibilidad de que la pintura proceda, de uno de los muchos y diversos legados testamentarios que, desde su fundación en el siglo XVII hasta el día de hoy, continúa recibiendo la benefactora entidad. En este sentido, una minuciosa consulta de su bien conservado archivo, podría conducir a clarificar el origen del lienzo, que con otros muchos aún sin catalogar ni atribuir, pertenecen al Santo Hospital de la Caridad de Cartagena, tarea ésta que en trabajos posteriores pretendemos abordar.

NOTA: Si bien el artista firma el lienzo con «i» latina, hemos respetado la **grafía** «y» griega, por ser aquella con la que figura en las fuentes.

23 CEAN. *ob. cit.*, p. 35.