JUSEPE LEONARDO

Un pintor bilbilitano en la Corte de Felipe IV

RAMÓN TORNER MARCO

JUSEPE LEONARDO

Un pintor bilbilitano en la Corte de Felipe IV

CENTRO DE ESTUDIOS BILBILITANOS
INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»

CALATAYUD
2003

Publicación n.º 74 del Centro de Estudios Bilbilitanos
y n.º 2.334 de la Institución «Fernando el Católico»
Fundación de la Diputación de Zaragoza

FICHA CATALOGRÁFICA

TORNER MARCO, Ramón

Jusepe Leonardo. Un pintor bilbilitano en la Corte de Felipe IV / Ramón Torner Marco.—Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución «Fernando el Católico», 2003.

168 p. : il. ; 24 cm
ISBN 84-7820-677-9

1. Pintura española-S. XVII. I. Tít. II. Centro de Estudios Bilbilitanos, ed.

© Ramón Torner Marco

© De la presente edición:
Centro de Estudios Bilbilitanos
de la Institución «Fernando el Católico»

Diseño Portada: Agustín Sanmiguel Mateo

Portada: *El nacimiento de la Virgen,* óleo de Jusepe Leonardo. Museo del Prado

I.S.B.N.: 84-7820-677-9
Depósito Legal: Z. 1506-03

Imprime: COMETA, S.A.
Ctra. Castellón, Km. 3,400 – Zaragoza

Jusepe Leonardo

Las efemérides no dejan de ser un convencionalismo, pero sirven para recordar hechos o personas. Así, en 1966, celebramos la ascensión al papado de Pedro Martínez de Luna, hace seiscientos años; y en 2001 los nacimientos, cuatro siglos antes, de Baltasar Gracián y de Jusepe Leonardo; y en 2002 los tres siglos del nacimiento del músico José Nebra. Sobre el Papa Luna se hicieron unas Jornadas de Estudio, y sobre Gracián un Simposio, organizado por el Centro Asociado de la Universidad Nacional a Distancia. Respecto a Nebra, se han dado conciertos patrocinados por el Gobierno de Aragón y editado discos.

Jusepe Chabacier Solimón fue bautizado el 21 de marzo en la iglesia de San Andrés de Calatayud. Llegó a ser un gran pintor en la Corte de Madrid y, aunque tuviera un final triste en un manicomio de Zaragoza, nos dejó bellas obras, algunas conservadas en el Museo del Prado. Jusepe, que adoptó el apodo familiar de "Leonardo", si bien es poco conocido en su ciudad natal, como ocurre con otros muchos paisanos, no ha sido del todo ignorado. En 1974 se le dedicó el programa de fiestas, y se puso su nombre a una calle. En 1977 la Institución "Fernando el Católico" publicó un magnífico y extenso trabajo: **Jusepe Leonardo y su tiempo**, obra de María Ángeles Mazón de la Torre. La autora falleció y el libro está agotado hace tiempo.

En este Centro quisimos conmemorar de alguna manera la efemérides. La Institución "Fernando el Católico" editó un espléndido *políptico* hecho por Ricardo Centellas. Aquí pensamos hacer una sencilla publicación, tipo cuaderno, y se lo pedimos a Ramón Torner, que fuera marido de María Ángeles Mazón, y quien participó con su esposa en la elaboración del libro sobre Leonardo. Pero lo que pensábamos que sería un cuadernillo de pocas páginas se ha convertido en un libro. Ello ha supuesto un notorio retraso sobre la fecha de la publicación prevista para el mismo 2001. Lo importante es que esta obra sirva para recordar al gran artista de la Corte de España que recibió el agua bautismal, hace cuatro siglos, en la base del interior de la torre de San Andrés.

Centro de Estudios Bilbilitanos

El recuerdo es la gratitud del corazón
Helmut Kohl

A María Angeles Mazón de la Torre
In memorian

PRÓLOGO

PRÓLOGO

Con motivo de celebrarse el año 2001 el cuarto centenario del nacimiento del gran pintor bilbilitano JUSEPE LEONARDO, el "Centro de Estudios Bilbilitanos" (C.E.B.) me sugirió la redacción de un pequeño trabajo divulgativo acerca de la interesante figura de este genial y desgraciado artista.

Pudiendo más mi buena voluntad y, sobre todo, mi atrevimiento, que mi capacidad para llevarlo a cabo, acepté componer este modesto y breve ensayo sobre la vida y la obra de nuestro olvidado paisano: *Jusepe Leonardo, ese gran desconocido.*

Dada mi específica formación científica y técnica, me hubiese sentido incapaz de ultimarlo, si no hubiera pesado en mi ánimo, además de mi admiración por JUSEPE LEONARDO, mi amor a Calatayud y a sus gentes, mis paisanos. Asimismo, mi grata convivencia matrimonial con la ya difunta María de los Ángeles Mazón de la Torre (†1992), descubridora en los archivos bilbilitanos de la verdadera filiación de JUSEPE LEONARDO, me introdujo, a modo de observador, en el fascinante mundo de la pintura. Incluso fui parte interesada en que su tesis doctoral estuviera dedicada al que siempre consideré mi paisano, JUSEPE LEONARDO, cuando todavía se desconocía el lugar y la fecha de su nacimiento. Mazón descubrió en 1969, no sólo la partida de bautismo sino también su verdadera identidad y, en ese mismo año, dio a conocer su descubrimiento en su artículo *La partida de bautismo de Jusepe Leonardo* en «Archivo Español de Arte». Su tesis doctoral, *Jusepe Leonardo*

y su tiempo, calificada de sobresaliente "cum laude" en la Universidad de Madrid, fue publicada por la "Institución Fernando el Católico", de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, en 1977.

Mis familiares relaciones con Mª de los Ángeles, mi cabal conocimiento del progreso de su trabajo y mi creciente interés por el pintor, me proporcionaron un conocimiento suficiente, para la labor divulgativa que se pretende, sobre lo que en aquellos días se conocía sobre la vida y la obra de JUSEPE LEONARDO. Estas y no otras han sido las razones que me han inducido a aceptar, no sin temor, pero sí con osadía, la amable invitación del C.E.B., que muy sinceramente agradezco.

Para la realización de este modesto trabajo, para mí arduo y laborioso, me he guiado de la obra de la Dra. Mazón; pero he añadido los datos publicados, con posterioridad a la fecha de edición de la citada obra, de los que he tenido conocimiento. Igualmente, he intentado aprovechar las enseñanzas que se desprenden de la lectura de la obra de los prestigiosos profesores Angulo y Pérez Sánchez; «Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*.* Pereda*,* Leonardo, Rizi»*.* Madrid 1983, indispensable para el conocimiento de la escuela madrileña de pintura del siglo XVII, a la que pertenece Leonardo.

Para finalizar, quiero expresar publicamente mi agradecimiento a doña Luisa Díaz Pazos, por su ejemplar paciencia en la corrección de este borrador; también a don Antonio Sánchez Portero, quien ha maquetado, revisado las pruebas de imprenta y tutelado la edición de este libro, sin cuya ayuda no hubiese sido posible.

Dr. Ingº. Ind. Ramón Torner Marco

UN INTENTO DE BIOGRAFÍA

1

LA GENEALOGÍA DE JUSEPE LEONARDO

Son muy pocos los datos, además inconexos, que se conocen acerca de la vida del pintor Jusepe Leonardo, que vivió en el siglo XVII, los cuales, si bien bastan para hilvanar un breve esbozo biográfico, resultan insuficientes para trazar una cabal biografía.

Hasta que Mª de los Ángeles Mazón diera a conocer, en 1969, la partida de bautismo del pintor, se desconocía, no sólo el lugar y la fecha de su nacimiento, sino también su verdadera filiación. Como demostró en su obra «Jusepe Leonardo y su tiempo» (Zaragoza, 1977), *Leonardo* no es el apellido, sino sólo el *sobrenombre* con el que tradicionalmente era conocida su familia paterna. El sobrenombre —*Leonardo*— tenía tal fuerza que el propio artista firmaba sus documentos como Joséph, o *Jusepe Leonardo* y, a veces como *Jusepe Leonardo de Chabacie*r. Y como *José* (o Jusepe) *Leonardo* es conocido en la historia del arte, y así seguiremos nombrándolo aquí.

Según la documentación aportada por la Dra. Mazón, Jusepe Leonardo *nació en Calatayud*, probablemente el 19 de marzo (festividad de San José) de 1601, pues fue bautizado en la parroquia de San Andrés, de Calatayud, el 21 de marzo de 1601. Fueron sus padres *Domingo Chabacier* y *Juana de Solimón*. Es, por tanto, riguroso coetáneo del profundo Baltasar

Gracián (accidentalmente nacido en Belmonte de Calatayud[1], donde su padre ejercía la medicina, un 8 de enero de 1601 y muerto en Tarazona en 1658), al que *Schopenhauer* llamó "padre de filósofos" y del conocido pintor y tratadista de arte Jusepe Martínez (Zaragoza 1601-82), que conoció en Madrid y gozó de su amistad, allá por los años treinta, cuando Leonardo trabajaba para el Buen Retiro.

Los *Chabacier* parece que estaban asentados en Calatayud, al menos desde un siglo antes. El origen próximo de la familia lo encontramos en un *Leonardo Xavaciel arcabuzero*, que figura en la parroquia de San Andrés como "parroquiano que pagaba diezmos" en 1576. Este Leonardo Xavaciel, que resulta ser el abuelo de Jusepe, casó tres veces y tuvo catorce hijos. De su tercer matrimonio con María de la Milla, que resulta ser la abuela, nacieron diez hijos y entre ellos *Domingo* (1577), que será el padre, y *Francisco* (1580), que fue pintor y, seguramente su primer maestro de pintura. En las correspondientes partidas bautismales aparecen hasta diez variantes de un mismo apellido: Xavaciel, Xavaçiel, Çavaciel, Javaciel, Chavacier y Chabacier. Adoptamos esta última variante, tanto por facilidad fonológica como por ser la que utilizó el pintor. A esta serie de grafías del apellido, debemos añadir como origen remoto Sabadial, apellido este que figura en el famoso «Libro Verde»[2]. Los Chabacier eran probablemente judíos conversos. Como artesanos dedicados a la cerrajería y a la arcabucería, residirían en la vieja judería, la cual se extendía desde la Cuesta de Santa Ana, junto a la muralla, hasta el Barranco de las Pozas. La judería disponía de una sinagoga, convertida en tiempos del Papa Luna en Iglesia de La Consolación.

«The Jewish Encyclopedia» (New York, 1906) incluye los

---

1 Hoy Belmonte de Gracián.

2 «Libro Verde de Aragón», opúsculo llamado así por el color verde de las velas que llevaban los penitenciados en los autos de fe. En el «Libro Verde» se incluían las genealogías de las familias aragonesas de ascendencia hebráica, muchas de ellas emparentadas con linajes aristocráticos. Véase Mazón, ob. at. p. 35 y s.

términos Chabat, Chaber y Chabacelet, evidentemente relacionados con Chabacier, y cita como de Calatayud al gramático Solomon Ibn Pharon y al rabí Solomon Reuben. Los apellidos Chabacier y Solomón han desaparecido de Calatayud y creo que de toda España.

Los padres de Jusepe, *Domingo Chabacier* y *Juana de Solimón*, se casaron el 27 de enero de 1599 en la iglesia de Santa María de Calatayud. He aquí su partida matrimonial:

domingo chabacier con *Juana Solimón*	*A veinte y siete del mes de enero del año mil qui nientos nobenta y nuebe casse por palabras de presente y vele a domingo chabacier hijo de leonardo chabacier y de María de Milla vecinos desta ciudad, con Juana de Solimón hija de Juan de Solimón y de Anna Blas vecinos de Cervera testigos andres gascon y Jaime la Milla.*

Arch. parr. Sta. María, Calatayud «Matrimoniales» fol. 680.

Es interesante este documento, por presentar, por primera vez, la variante ***Chabacier***.

Dos años después, nace su único hijo *Jusepe*, bautizado el 21 de marzo de 1601, en la parroquia de San Andrés. Como ya hemos adelantado, seguramente nacería el 19. Su partida de nacimiento dice:

domingo de Chabaçiel juana de solimón	*en veinti y uno de março de mil seiscientos y uno yo mossen domingo romanillos vicº baptize un hijo de domingo chavaçiel y de juana solimon conjuges llamosse jusepe fueron sus padrinos andres chavaciel y hieromª martinez*

Arch. parr. San Andrés, Calatayud. «Cinco Libros» t. II, f. 134

Los padrinos fueron su tío Andrés (1588) y Jerónima Martínez, probablemente, la "comadre" (comadrona) que le ayudó a venir al mundo.

Dedúcese de todo lo expuesto, que la *verdadera* filiación, del artista, es: *JUSEPE CHABACIER Y SOLIMON* y su ascendencia, por vías paterna y materna, parece ser de raigambre judía[3].

El apellido *Chabacier* sugirió a la Sra. Caturla, que pudiera ser de ascendencia francesa[4]. Martín S. Soria, por su parte creyó que el *Chabacier* era el apellido materno del pintor y lo supuso, igualmente, de ascendencia francesa[5].

Recientemente, Sangüesa Garcés, Urzay Barrio e Ibarra Castellano demostraron la ascendencia francesa del pintor, al descubrir un documento notarial en el que aparecen «Leonardo Chavasier escopetero y natural de la villa de la Sobetocal de Caumon en el obispado de Ayeles del reyno de Francia y vecino de Calatayud». En el documento, que es de 1596, aparecen como testigos *Leonardo Chavacier* y su hijo *Domingo Chavacier*[6], evidentemente abuelo y padre de Jusepe.

En la página 21 se incluyen fotocopias de las partidas de bautismo de JUSEPE (21 marzo 1601) y de su hermanastro PEDRO (14 julio 1614). Este último documento justifica plenamente la afirmación de ser LEONARDO el sobrenombre con que se conocía a la familia paterna (v. p. 24), y que el pintor adoptó como apellido paterno.

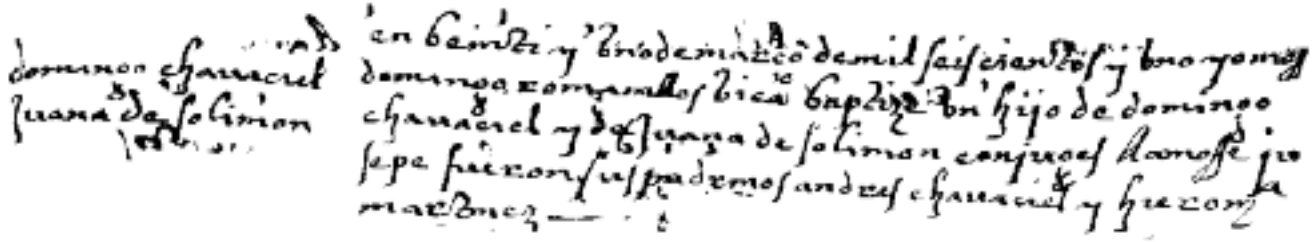
---

3 MAZÓN DE LA TORRE, María de los Ángeles: *Jusepe Leonardo y su tiempo*. Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial. ZARAGOZA, 1977, p. 27 y s.

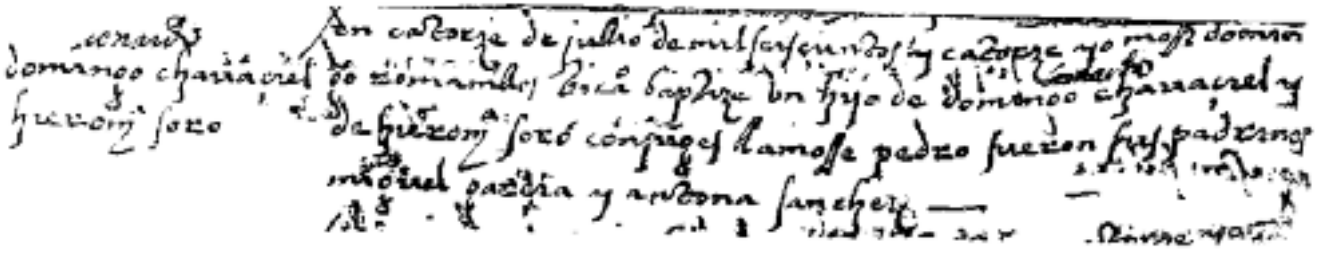
4 *Los retratos de Reyes del Salón Dorado en el Antiguo Alcázar de Madrid*. «Arch. Esp. de Arte», 1947 p.p. 1 y sig.

5 *José Leonardo Velazquez´s best disciple*, «The Art Quarterly», vol. XIII, number 4, Autum.

6 «La ascendencia francesa de Jusepe Leonardo» en «Trébede», nº 56 pp. 55-58.



Partida de Bautismo de Jusepe Leonardo. Archivo Parroquial de San Andrés, de Calatayud («Cinco Libros», tomo II, folio 134).



Partida de Bautismo de Pedro Chavaçiel. Archivo Parroquial de San Andrés, de Calatayud («Cinco Libros», tomo II, folio 165 vuelto).

2

AÑOS DE INFANCIA

A comienzos del siglo XVII, Calatayud no debía diferir mucho del descrito, cincuenta años antes, por el poeta Serón. Los *Chabacier —Los Leonardo—* como judíos conversos, tendrían su vivienda taller en la antigua y un tanto decaída "judería", ya entonces ocupada mayormente por conversos. Urzay, Sangüesa e Ibarra, en su reciente obra *Calatayud a finales del siglo XVI y principios del XVII* hacen un encomiable estudio del Calatayud de la época[7].

Es muy posible que Jusepe recibiera en su infancia una aceptable educación, pues la ciudad ofrecía entonces un nivel cultural bastante alto. Según Vicente de la Fuente, historiador de Calatayud, los franciscanos y otras órdenes religiosas tenían abiertas escuelas públicas de enseñanza primaria. La vida artística de la ciudad, por el contrario, parece que había decaído un tanto; pero no obstante, se conservaba memoria de un pasado brillante. Su padre y su abuelo eran acomodados artesanos, dedicados a la cerrajería y a la arcabucería y, como tales, competentes en el dibujo. Los primeros escarceos artísticos del joven Jusepe estuvieron influidos por un buen ambiente. Un tío de Jusepe, *Francisco* (1580), que era pintor sería su primer

---

7 URZAY, J.A., SANGÜESA, A., IBARRA, I. *Calatayud a finales del siglo XVI y principios del XVII (1570-1610)*. C.E.B. Calatayud, 2001.

maestro y dirigiría la formación artística de su sobrino, al que encaminaría por el camino de la pintura.

Hasta su marcha a Madrid, en 1613, ocurrieron diversos acontecimientos, que afectaron, de muy diversa manera a la familia *Chabacier*. Así, nace su primo carnal Marco Antonio, hijo de Francisco Hernández y de Jerónima Chabacier, su tía, bautizado en la parroquia de San Torcuato el 20 de enero de 1602.

El obispo de Tarazona, D. Diego Yepes, confirmó a Jusepe en 1605, desconociéndose día y lugar, que pudo ser el 17 de julio, o el 1 ó 5 de agosto, en una de estas tres parroquias: Santa María, San Juan de Vallupié o San Pedro de los Francos, pues sólo figura una lista de confirmados, en la que se consigna: *Chabaciel, Jusepe Chabaçiel hijo de domingo chabaçiel*.

Los padres de Jusepe, cuyo matrimonio está ya muy deteriorado, si no definitivamente roto, por la manifiesta infidelidad de Domingo, apadrinan la boda de la hermana de éste, Ana, que casa con otro judío converso, Juan Garda, el 10 de enero de 1611 en la iglesia de San Andrés. Poco después, el 25 de marzo, muere Juana, la madre de Jusepe. *Enterróse en St. Andrés no hizo testamento*, dicen los registros parroquiales. Apenas transcurridos tres meses, Domingo Chabacier contrae matrimonio, en segundas nupcias, con Jerónima Soro, *parrochiana desta yglia* de San Pedro de los Francos, donde se celebra la ceremonia el 6 de julio de 1611. El 21 de octubre del siguiente año (1612), es bautizado en la parroquia de San Andrés, *Juan Lucas*, primer hijo del nuevo matrimonio. Fueron sus padrinos Juan Soro y María de la Milla, abuelos del neófito.

Ausente ya Jusepe, nace el segundo y último hijo del matrimonio, *Pedro,* bautizado en la parroquia de San Andrés el 14 de julio de 1614. Su partida de bautismo *confirma* el significado de *Leonardo* como *sobrenombre* de los *Chabacier*. Tal circunstancia se deduce de la mera observación del documento, en el que aparece *sobrescrito*, con *letra* y *tinta de la época*, la palabra LEONARDO como aclaratoria del sujeto del documento.

La muerte de su madre, el nuevo y apresurado matrimonio de su padre y el nacimiento de su hermanastro, con las consiguientes complicaciones sentimentales y de todo tipo que ello implica, explican un posible y rápido deterioro de sus relaciones familiares y su decisión de abandonar Calatayud, rompiendo con todos los lazos que le ataban a su joven recuerdo. Jusepe abandona Calatayud y dirige sus pasos a Madrid, cuando corría el año de 1613. Posiblemente le animara a tomar tan tajante decisión su tío Francisco, el pintor. Quizá su abuela paterna, María de la Milla, le proporcionase los medios necesarios para su viaje a la corte.

No conocemos las intenciones que le llevan a Madrid, ni los valedores que esperaba encontrar Jusepe en la Corte, en la que, a la sazón, vivían importantes personajes bilbilitanos, como los Zapata y los Sayas. No parece improbable tampoco que llevara carta de presentación para Vicente Carducho, pintor de Cámara y figura destacada en la pintura de la época; pues Carducho tenía en Calatayud unas muy queridas sobrinas por parte de su mujer, Francisca Astete de Benavides, que eran hijas del notario Diego Lozano[8].

En 1615, en el corto intervalo de seis meses, mueren: Domingo Chabacier, padre de Jusepe, el 2 de febrero; tenía 37 años; Ana, hermana de Domingo y tía de Jusepe el 8 de julio; María de la Milla, la abuela, el 26 de julio, tenía, aproximadamente sesenta años. María testó ante el notario Miguel de Rada y *enterróse en St. Andrés*. En su testamento no cita para nada a los hijos de Domingo; pero sí a los de Ana y Andrés, a cada uno de los cuales lega *cinco sueldos por los bienes muebles y cinco por los bienes sitios*. No es de extrañar que la abuela no cite en su testamento a su nieto Jusepe, ya en la corte. Pudiera ser que, cuando Jusepe marchó a Madrid, recibiera éste la ayuda pecuniaria de su abuela en una cantidad equivalente al montante de las mandas legadas a sus otros nietos. No sabemos ni como ni cuando recibió Jusepe la noticia de las muertes de sus deudos. Ni siquiera que las recibiera.

---

8 V. MAZÓN, ob. cit. p. 92.

3

EN LA CORTE DE FELIPE IV

Desde 1605, año en que la Corte se establece definitivamente en Madrid, comienza la Villa su gran momento y, en poco tiempo, duplica su población y, proporcionalmente, su caserío, y no tanto su infraestructura, que quedará estable hasta la llegada de los Borbones un siglo después. Y aún así, deberá esperar la llegada de Carlos III, *el mejor alcalde de Madrid*, para abandonar ese aire pueblerino, de villorrio manchego que le caracteriza y que es uno de sus mejores encantos.

El Rey y la Nobleza rivalizan en la construcción de hermosos y amplios palacios, en la fundación y dotación de nuevas, y algunas suntuosas, iglesias y conventos e, incluso, de grandes y lujosas fincas de recreo, que es preciso decorar y acondicionar. Ha sonado la hora de los artistas. Son los días que preceden a la llegada a la corte de Velázquez, que lo hace en 1623, y de otros grandes de la pintura como Zurbarán y Alonso Cano. Jusepe —estante en la Corte desde 1613— y otros jóvenes artistas, provinientes de todos los rincones del Reino, acuden a la corte con la esperanzada ilusión de que la diosa Fortuna les conceda sus favores.

No se sabe ni como ni cuando llegó Jusepe a Madrid. Pero el propio Jusepe, indirectamente, nos dirá que fue en 1613, sin precisar más. Efectivamente, en el expediente matrimonial, incoado a sus instancia en enero de 1621 (Arch. de la Curia.

Madrid), nos proporciona interesante y directa información. Así, declara bajo juramento, el 29 de enero de 1621, que es natural de Calatayud*, yjo de domingo Leonardo y juana de soliman morales y a questa en esta villa ocho años parroquiano de san sebastián*, fijando el año de 1613 como el de su llegada a Madrid. Más adelante, el Licenciado Francisco de Corbalán, teniente cura de la parroquia de San Sebastián, ante quien declara, consigna que es parroquiano de San Sebastián *de cinco años a esta pte* y que vive *en la calle de Atocha en casa de Pedro de cuebas pintor*, desde 1616, fecha que da Palomino erróneamente, como la del natalicio del artista; error que ha contribuido notablemente a falsear su discurrir vital. Murió, dice Palomino, *cuando apenas tenía cuarenta años en el de 1656*[9].

Jusepe encontró en Madrid la ayuda, amistad y cariño que tanto necesitaba, en su paisano y, tal vez, pariente, por vía materna, Juan de Morales. Éste, de treinta y siete años de edad, y *polvorista* de profesión, declara en el citado expediente, *que posa en la calle de los Majaderitos*[10]*, en casa de Baltasar Sánchez y que conoce al dicho Jusepe Leonardo de toda su vida en su tierra y en esta villa de los siete últimos años.*

En fecha no determinada, Jusepe entra en la escuela de pintura que Pedro de las Cuevas tenía establecida en su propio domicilio. Y no sólo se aprovechó de sus enseñanzas, sino que gozó de su amistad y, en 1616, pasa a vivir *en familia* con su maestro. El pintor Pedro de las Cuevas, tenía abierta la más acreditada escuela de pintura de su tiempo. Por ella pasaron, hasta su muerte acaecida en 1644, los que llegarían a ser los más conocidos pintores de la época: su hijastro Francisco Camilo, Lanchares, Licalde, Pereda, Felix Castelo, Leonardo y un largo etcetera. Leonardo, que se aprovechó mucho de las enseñanzas

---

9 PALOMINO, A.: *El Parnaso Español pintoresco Laureado*, ed. 1947 (Aguilar) p. 874. La obra de Palomino, aunque muy encomiable, está plagada de errores y sus opiniones son, a veces, excesivamente encomiásticas.

10 Las calles Ancha y Angosta de los Majaderitos son las que hoy se llaman de Cádiz y Barcelona, muy próximas a la Puerta del Sol

y de la larga convivencia con el maestro, parece que debió ayudarle en las tareas docentes de Cuevas. Con muchos de sus condíscípulos establecerá buenas relaciones; con otros pocos, sincera y duradera amistad: Camilo, Pereda, etc.

A partir de 1620 Jusepe, que sigue viviendo en casa de su maestro, comienza a trabajar por cuenta propia. Seguramente debido, quizás, a los buenos oficios de su maestro, empieza a colaborar con Eugenio Cajés, pintor de Cámara de Felipe IV, con quién aprende la técnica de la «pintura al fresco», en la que Cajés era un consumado maestro. La huella del manierismo cajesiano persistirá en Leonardo largo tiempo. Es plausible que Leonardo trabajase también, aunque fuera esporádicamente, con Vicente Carducho, también pintor de Cámara del Rey. Posiblemente trajera de Calatayud, o las consiguiera desde Madrid, carta de presentación a Carducho de las muy queridas sobrinas que éste tenía en Calatayud.

No es de recibo pensar que Jusepe, en lo mejor de sus años y con un brillante futuro por delante, desaprovechara la ocasión que le deparaba la abundancia de romerías y otros jolgorios públicos, para establecer relaciones con las muchachas de su edad. Y la ocasión, quizá auspiciada por esa eterna casamentera que es la «Parroquia», llegó en forma de una joven viuda, algo mayor que él y joven madre de una preciosa niña. Y, decidido a seguir el consejo bíblico de que «no es bueno que el hombre viva solo», pide, o le arreglan el matrimonio con la joven viuda María de Cuellar.

La novia, María de Cuellar, había nacido en Esquivias (Toledo), en cuya iglesia parroquial fue bautizada el 13 de mayo de 1593 (era, por tanto, casi ocho años mayor que Jusepe), en el seno de una familia acomodada. Fueron sus padres Pedro de Cuellar y María de Morales, su mujer. María debió trasladarse a Madrid muy niña todavía. En 1610 casa con el pintor Francisco del Moral. Fruto de este matrimonio fue una niña, Catalina, nacida y bautizada en 1615. La neófita fue amadrinada por doña Juana Gaitán, viuda de Pedro Lainez, muy relacionado

éste con Cervantes. El matrimonio, que vivía en la calle de las Huertas «casa del pintor Pedro de la Cruz», duró poco ya que Francisco del Moral muere el 12 de septiembre de 1615 y, aunque parroquiano de San Sebastián *enterróse en sta* † *en sepoltora propia.*

El citado expediente matrimonial proporciona escasos datos sobre María de Cuellar. Los más interesantes son, a mi parecer, que María no firmó su declaración porque *dixo no saber* (que aprendió luego lo prueban algunos documentos firmados de su mano), y la calidad de los testigos que avalan su declaración, que son María Calvo *biuda de grabiel Lasso de la Vega,* y doña Catalina de Aguilera *muger de don bernardo espinola*. Estos apellidos tienen, al menos, cierta resonancia histórica.

Publicadas las correspondientes amonestaciones, y en la iglesia parroquial de San Sebastián, de Madrid, se celebra el matrimonio de Jusepe Leonardo con María de Cuellar, el 8 de febrero de 1621. La correspondiente acta matrimonial dice:

Febrero de 1621 as.

Joseph Leonardo con Maria de Cuellar Velolos Micer de Corbalan en 3 de Jullio de 1622 ans

En 8 de febre^{o} de 1621 años con mandam^{to} del sr don Diego Bela / Vic^{o} gl de esta V^{a} de M^{d} y su p^{do} que paso ante Juan Pando de Haro / firmado de Fran^{co} Ortiz not^{o} de su fecha en este dho dia mes y año Ha / biendo precedido las amonestaciones que el s^{to} Concilio manda / y no resultado inpedimto yo el licen^{do} Fran^{co} de Corbalan ten^{e} / cura de esta igla Parroquial de San SSan de esta villa / de M^{d} despose por palabras de pres^{te} con su mutuo consen / tim^{to} a Joseph Leonardo con Maria de Cuellar / mis parroquianos Testigos Bar^{me} Pardo Gil Rodriguez / Miguel Martinez Pedro de el Campo y Xpobal Diaz / y lo firme fha ut supra / El ld^{o} Fran^{co} de / Corbalan

Arch. parr. de San Sebastián. Madrid, *Matrim.,* lib. 4º, fol. 249

Del expediente matrimonial, se desprenden importantes noticias referentes a los contrayentes. Subrayamos aquí, como el nombre *Leonardo* tenía tal fuerza que el propio Jusepe lo considera como apellido paterno al declararse *yjo de domingo Leonardo y de Juana de solimon morales* (fol 1 vto.), como en el acta matrimonial correspondiente a la boda de los padres se consigna *Juana de Solimon y de Anna Blas* (V. fol. 19), que está en desacuerdo con lo manifestado por Jusepe se deduce que, posiblemente, fuera Juana de Solimón, la madre de Jusepe, hija de un primer matrimonio de su abuelo materno, Juan de Solimón.

El nuevo matrimonio establece su domicilio conyugal en el que María y su hija ocupaban en la calle de las Huertas, *casa de Pedro de la Cruz*, en pleno barrio de los artistas, barrio que no abandonarán jamás.

Un asiento parroquial de 15 de marzo de 1622 señala que Jusepe Leonardo entierra en el cementerio parroquial a un hijo, cuyo nombre no se menciona. Seguramente sería niño prematuro nacido muerto. No se tiene noticia alguna que pruebe que el matrimonio tuviera más hijos. Pero, a falta de hijos propios, Jusepe quiso a su entenada, Catalina, como a hija propia. Quizás esta conducta de Jusepe propiciase el buen entendimiento que parece que siempre presidió sus relaciones matrimoniales.

La primera obra conocida de Leonardo, parece ser la **«Anunciación»** de Casarrubios del Monte (Toledo), pequeño lienzo firmado ("Deplingeabat Josephus Leonardus"). Algo posterior debe ser la **«Anunciación»** que, procedente del Monasterio de San Plácido (Madrid), guarda el de Silos. En ambas obras aparece claro la unidad de origen y la influencia de Cajés. Que Leonardo debió trabajar mucho en esta época y que pronto adquirió un buen nombre lo da a entender Palomino cuando, refiriéndose al retrato que hizo Velázquez a Felipe IV en agosto de 1623, dice que se hizo a gusto del Rey, de los Infantes y del Conde Duque, *que afirmó no haber retratado a el Rey ninguno hasta entonces (habiéndolo emprendido Vicencio*

Carducho, y Bartolomé su hermano, *Angelo Nardi, Eugenio Cajés y José Leonardo*)[11]. Este párrafo de Palomino contiene, al menos, un error manifiesto, pues Bartolomé Carducho muere en 1608 y Felipe IV, que nace en 1605, sube al trono en 1621. Por otra parte, si Leonardo nace en 1616, como afirma Palomino, no parece probable que retratase al Rey a los siete años de edad.

El año de 1625 es un buen año para Leonardo, pues durante el mismo *acabose de dorar y pintar* el magnífico retablo mayor de la hermosa y herreriana iglesia parroquial de Santiago, en Cebreros (Avila). El retablo contiene seis grandes cuadros de mano de Leonardo, y ocho preciosos cuadritos en la predela.

De estos años parecen ser los **«Evangelistas»** del Bowes Museum (Barnard Castle, Inglaterra) y el encargo de una serie sobre la vida de San Isidro, con motivo de su canonización en el año de 1622.

El matrimonio parece que disfrutaba de una holgada posición económica, fruto de los numerosos trabajos realizados por el pintor. En cuanto a su vida social, el círculo de sus amistades se ensancha considerablemente, en número y calidad; algunos de sus amigos ostentan apellidos y títulos de prestigio. El 17 de julio de 1626, Jusepe Leonardo y Manuel Pereira son testigos en la boda de su común amigo, el escultor Juan Bautista Garrido.

---

[11] Ob. cit. p. 874.

4

AÑOS DE PLENITUD

Los años treinta son los de plenitud de Leonardo; y el cénit de su gloria lo alcanzará al final de la década. Son, además, los mejores años de su vida familiar. Incluso en su vida social y económica alcanza altos niveles de consideración y respeto. Largo es el camino recorrido: va a cumplir treinta años de edad y diecisiete de su estancia madrileña.

Animado por María, su mujer, decide establecer su propio taller; y, a tal efecto, van encaminados todos sus pasos. Falto de los necesarios recursos, el matrimonio vende, por trescientos setenta reales de vellón, una casa y solar anexo que María tenía en su Esquivias natal, heredada de su tío Lázaro de Cuellar. La escritura se otorga en Madrid, el 21 de octubre de 1630, ante el escribano Juan Bazán. Los firmaron *de su mano Jusepe leonardo de chabaçier* y *María de Cuellar.*

Tras casi un año de arduas negociaciones, el matrimonio compra a sor Manuela de San Pedro, novicia de las Trinitarias Descalzas, *biuda que fui de sebastian de zurita alguacil de la cassa y corte de su magd* y antes de *felis de soto platero* una casa en la calle de las Huertas; precisamente la adyacente a la del pintor Pedro de la Cruz, en la que tenían su domicilio, y frontera a la del escultor Manuel Pereira.

La venta de *las dhas casas que yo he y tengo en la dha villa en la calle que llaman de las Huertas peroquia de senor San*

Sebastian que lindan por una parte con cassas de pedro de la Cruz pintor y por otra con cassas de osorio representante y por delante La dicha calle con todas sus entradas y salidas, se hace por precio de *quinze mil y Ciento y setenta y ocho reales*. La escritura, otorgada por la vendedora ante el notario Francisco de Medina, es un prolijo documento en el que, además de las condiciones de pago, se consignan los censos y servidumbres que gravaban la finca en el momento de firmarse la escritura (23 de agosto de 1631). El *dho joseph leonardo lo firmo de su nombre y por las dhas Sor manuela de san pedro y doña maria de Cuellar un testigo porque dixeron* ***no saber***. Firmado: *Jusepe leonardo*.

Poco después se inician las obras —al parecer bastante importantes— en la casa que acaban de adquirir, al objeto de adecuarla a sus crecientes necesidades; creemos que pensaría establecer en ella su propio taller. El coste de la obra supera con creces lo presupuestado y, para hacer frente a los pagos que se cumplen, se ven obligados a pedir dinero prestado y, a tal fin, a establecer un *zenso al rredimir y quitar*, por *mil y seiscientos cincuenta Reales q monta su principal*, a favor de la fábrica de Santa María de la Almudena, de Madrid. En la escritura de la fundación de censo, otorgaba ante el escribano Diego de Ledesma el 11 de noviembre de 1632, se establecen las condiciones por las que se regula el mismo. El importe de dicho censo era de *ochenta y dos rreales y medio de rrenta y Censo en cada un año*. Incluye, también, los bienes que, además de su casa de la calle de las Huertas, quedarán afectados en calidad de garantía y que eran los labrantíos que María poseía en Esquivias. Firmado: *Jusepe leonardo de chabacier*.

Que las obras ocasionaron al matrimonio serias dificultades económicas, lo prueban dos documentos dados a conocer por Dña Mercedes Agulló. Según el primero se compromete a pagar a un tal Julio García, 200 reales que por él pagó a un maestro de obras. El segundo, es la obligación conjunta de los cónyuges de pagar a María de Salazar 1120 reales hipotecando a tal fin sus casas.

A comienzo de los años treinta, se inicia la construcción del Real Sitio de Buen Retiro, del que hablaremos ampliamente en otro capítulo. La fama y nombradía y, en definitiva, el prestigio de Leonardo es tal, que es elegido entre los siete pintores encargados de la decoración del famoso «Salón de los Reinos» del palacio Real de Buen Retiro; para el que Leonardo pintó dos grandes y hermosos, pero también polémicos lienzos: **«La rendición de Juliers»** y la ***«Toma de Brisach»***. Estas dos pinturas, encargadas en 1634 y colocados «in situ» en abril de 1635, gustaron mucho y propiciaron nuevos encargos como el **«Alarico»**, para el palacio de Buen Retiro, y otros retratos de reyes para el Real Alcázar.

En estos primeros años de la década, encontramos a Jusepe Leonardo trabajando arduamente, con perseverancia y ahínco. Y no sólo pintando, sino también poniendo sus conocimientos al servicio de la tasación de toda clase de pinturas. Le sirve esta tarea para captar el sentido y alcance de los logros conseguidos por sus compañeros pintores. A este respecto, el 14 de agosto de 1632, tasa las pinturas que poseía el mercader, ya difunto, Daniel Sabola, a las que otro tasador había puesto *muy subidos precios* (Agulló). Las bien aprovechadas visitas a las muy numerosas colecciones madrileñas de su tiempo, le ponen en contacto con las pinturas flamenca e italiana, que estudia con admiración y respeto. Ello le hizo adquirir unos profundos conocimientos sobre las mismas, que los eruditos no han dejado de reconocer. Por otra parte, la observación de las obras y el buen hacer de Velázquez, *su maestro de elección*, del que se dice que fue amigo y, en cierto sentido colaborador, hacen que afine su estilo y capte el agudo tratamiento de la luz y el ambiente, máximo logro del gran Velázquez.

Fruto de su gran perseverancia en el estudio de los grandes maestros son los dos cuadros del retablo mayor de la iglesia parroquial de la Magdalena (hoy Catedral) de Getafe, colocados «in situ» antes de cumplirse el mes de su encargo. Estos

cuadros, **«Magdalena a los pies del Señor»** y **«Noli me tangere»**, son, a mi parecer, sobre todo el primero, obras maestras. Los profesores Angulo y Pérez Sánchez opinan que este último cuadro no es de Leonardo sino de Ángelo Nardi. De Leonardo sería la **«Magdalena arrepentida»**[12] De la misma opinión son Martín y José Mª Sánchez González en su obra *Iglesia Catedral de Santa María Magdalena, Joya de Getafe,* Madrid 1998. De los últimos años de la década son, igualmente, el **«Martirio de San Sebastián»** (Prado) y los lienzos dedicados al **«Bautista»** (dos de ellos en EEUU y Canadá). De los lienzos de Getafe tenemos datación segura, mayo de 1639, pues la Sra. Palacio Azara[13] publicó los correspondientes contratos de obligación.

En los primeros años de la década, encontramos al matrimonio muy atareado en la conservación y administración de su patrimonio, y en el establecimiento de su propio taller, en la reformada casa de la calle de las Huertas. En 1634-35, trabajó en los Salones del inacabado Palacio del Buen Retiro en el taller habilitado al efecto, donde pintó sus dos **«Cuadros de batallas»**.

En un orden puramente familiar, el 13 de julio de 1636, se celebra en la parroquia de San Sebastián, la parroquia de los artistas, el matrimonio de su querida entenada, Catalina del Moral, con Roque Fernández de Hoyos, *hombre de negocios*. Testigos de la boda son su amigo, y antiguo casero, el pintor Pedro de la Cruz, y *el sr jeronº Suarez de Figueroa don Bernardo espinola*. Parece que estos últimos son, por sus apellidos, hombres de calidad —recuérdese que Leonado pintó en sus «cuadros de batallas» a Ambrosio Espínola y a D. Gómez Suarez de Figueroa, duque de Feria—. El nuevo matrimonio se instala en casa de los padres de la novia. Fruto de este matrimonio serán cinco hijos, cuyas partidas bautismales presentan

---

12 Ob. cit. artº. «José Leonardo».

13 PALACIO AZARA, Mª Dolores; «Pinturas de la Iglesia Parroquial de Getafe». Bol. Soc. Esp. Exe. 1918, p. 211 y ss,

como testigos a personas de cierto relieve, lo que indica un creciente ascenso de la familia Leonardo en la consideración social. La primogénita, Angustias, es bautizada en la parroquia de S. Sebastián el 6 de septiembre de 1637. Fueron testigos *Juan grª de abila muñoz secretario de Su Magestad y María Carrillo Castrejon*.

Casi un mes después, el 4 de octubre, muere en su domicilio de la calle de las Huertas, la madrina de Catalina, doña Juana Gaitan, viuda de Pedro Lainez. Según su partida de defunción, que publicó Pérez Pastor, *enterrola Joseph Leonardo, pintor que vive en dicha calle*.

Que Leonardo tenía un gran sentido de la amistad, lo prueban dos documentos, dados a conocer por Mª del Carmen Martín Moreno. En el primero de ellos, de 17 de junio de 1635, *Jusepe Leonardo Pintor y Juº de aguilar* salen fiadores de Juan Bautista Garrido *en rraçon del rretablo qel dho Juan bautista garido a de hazer Para la capilla de mateo de urosa y su muger sita en la y Gleçia parochal de la billa de brunete.* En el otro, de 8 de agosto de 1635, *Juan bautista garrido escultor y Jusepe Leonardo Pintor* salen fiadores de *manuel Pereyra entallador Preso en la carçel Real desta Corte de pedimento del contador trujillo Por qenta de cinco mill Reales en bellon*.

A pesar de todas las apariencias, las relaciones de Jusepe con sus familiares de Calatayud no estaban del todo rotas. Lo prueba el hecho de que, en 2 de octubre de 1638, Leonardo da poder a su hermanastro Lucas para que pueda cobrar un legado de cincuenta ducados, que su tío Francisco Leonardo, pintor avecindado en Soria —y su primer maestro de pintura, en Calatayud— le dejó en su testamento.

Muy interesante resulta el documento dado a conocer por Mazón[14]. El documento, de 4 de noviembre de 1635, es una carta de pago, otorgada conjuntamente con Manuel Pereira, por un importe de mil reales *Por cuenta de la echura de un*

[14] Ob. cit. p. 65.

christo que estan obligados a acerles de madera y pintura para la *yglesia y fabrica de santa maria desta dha villa* de Madrid. En el mismo documento se consigna que, con anterioridad habían recibido otros quinientos reales.

El prestigio alcanzado por Leonardo, le lleva a figurar, en 1635, como *pintor* al servicio del *Arzobispado* de Toledo[15].

Tres años más tarde, en 1638, Leonardo eleva memorial al Rey solicitando ser nombrado *pintor del Rey*, en alguna de las plazas vacantes por muerte de Eugenio Cajés (1634) y Vicente Carducho (1638). Y sobre su suficiencia *se remite a los dos cuadros que tiene pintados en el dho Retiro y otras obras hechas despues de lo referido que de su mano están en Madrid, a la voz y opinión general y al informe de su profesion y deshapasionadas*. No se tiene noticia de haberse tomado resolución alguna al repecto —la guerra de Flandes iba mal y desastroso el estado de la hacienda— pese a que el 8 de noviembre del mismo año, se ordene *que se vea el memorial incluso de Joseph Leonardo pintor y se consulte en raçon de lo que pide lo que pareçiere*. El hecho de que en ninguno de los documentos otorgados por su viuda, o por su meticuloso yerno, se mencione a Leonardo como *pintor del rey*, hace suponer fundadamente, que Leonardo no obtuvo tan preciado galardón. A pesar de la desilusión que le produce el no ser atendido en sus peticiones, Leonardo prosigue trabajando para la Real casa en una serie de reyes de Castilla, sedentes, con la que se quería adornar el Alcázar.

---

15 SORIA REY: «Artistas madrileños al servicio del Arzobispado de Toledo», Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo Municipal de Madrid, 1931, p. 76 y sig.

5

LOS AÑOS DE DECLIVE

El cambio de década sorprende a Leonardo pintando en el Real Alcázar. Si sus aptitudes de «fresquista» quedaron inéditas al no realizarse —por decisión unilateral del Conde Duque— las obras de decoración «al fresco» y «al temple» de la ermita de San Jerónimo que tenía contratada; ahora, cinco años después, está trabajando en la segunda bóveda de la capilla del Alcázar y puede demostrar sus buenas dotes de fresquista, que aprendió de su maestro Cajés. En 1641 se le abonaron por estos trabajos 13.500 reales. Tasaron las pinturas Alonso Cano y Luis Fernández.

Todo parece indicar que, por aquel entonces, el discurrir de su vida se desarrolla dentro de la más estricta normalidad, y ello aún a pesar de aquellos cambios de humor que, desde siempre, le han afectado. Jusepe, que va a entrar en la cuarentena, ve como, paulatinamente, decae su salud. Y su carácter otrora afable y optimista, se torna agrio y punzante. El fantasma de la locura se cierne, amenazador sobre él. De la serena, colorista y encantadora pintura del **«Nacimiento de la Virgen»** (Prado), o de la movida y efectista **«Serpiente de Bronce»** (R.A.B.A. de San Fernando. Madrid) pasa, casi sin solución de continuidad, a la atormentada e inestable figura de la última obra, el **«San Jerónimo penitente»** de Alcalá de Henares (en paradero desconocido desde los aciagos días del verano de

1936) de factura correcta, pero de pincelada segura pero nerviosa. Que su enfermedad (¿esquizofrenia?) no es del momento sino muy anterior —probablemente consecuente con su desgraciada infancia— lo prueba, a nuestro modesto parecer, la inestabilidad de algunas figuras y el extraño porte de otra. Si son ciertas las teorías de Navratil[16], la persistencia en el «manierismo» de Jusepe Leonardo, tendría su explicación en la esquizofrenia que le afectaba desde su juventud.

Paralelamente a su deterioro físico, su religiosidad parece intensificarse y, en 1641, ingresa en la «Cofradía del Santísimo Sacramento», de la parroquia de San Sebastián, de la que es parroquiano desde su llegada a la corte.

La familia Leonardo se ve incrementada en los años cuarenta con el nacimiento de otros cuatro nietos. Fue el primero de ellos una niña, Juana María, bautizada el 18 de septiembre de 1640, de la que fueron padrinos *don Bernardo de Espínola y doña Catalina de Aguilera* y que murió muy niña.

Del segundo, Pedro, el único varón, nacido el 19 de noviembre de 1641 y bautizado el 15 de enero de 1642, *fueron padrinos Jusepe Leonardo y Maria de Cuellar*, sus abuelos.

Nació el tercero, otra niña, el 14 de junio de 1644 y fue bautizada el 19 del mismo mes. Se llamó Antonia y fue apadrinada por su abuelo *Joseph Leonardo Chavacier y doña Antonia Coronel*.

En este mismo año de 1644 fallece su íntimo amigo, el escultor Juan Bautista Garrido. Su muerte debió influir muy negativamente en Jusepe, cuya enfermedad, aún con altibajos, seguía agravándose progresivamente.

El 27 de enero de 1648 nace su última nieta, Inés, que fue bautizada el 27 de febrero. Fueron sus padrinos el Contador Nicolás Fernández del Castillo y su hija, María que, poco después se integrará en la familia. Que en este bautizo no figurase Jusepe, y que el 3 de marzo se expidiese a Angelo Nardi una

16 NAVRATIL, Leo: *Esquizofrenia y Arte*, Barcelona 1972.

libranza de 6.800 maravedises, a cuenta, según tasación, de lo que montase la pintura que está realizando y que *dexo Jusepe Leonardo comenzada en el relicario debaxo de la capilla real en este real alcazar*, parece indicar que Jusepe debió dejar de pintar mucho antes de 1648, año que todos los críticos admiten como el *año en que recayó en locura.* Quizá pudo manifestarse la enfermedad en el año 45 ó 46. De estas pinturas nada queda, pues desaparecieron en el incendio del Alcázar en 1734.

Catalina del Moral, su entenada, murió el 15 de abril de 1649 y, por deseo expreso manifestado en su testamento, fue enterrada en los Trinitarios Delcalzos. En su testamento, otorgado ante el escribano Manuel de Eguiluz el 2 de febrero, no alude a su patrastro. Dadas las buenas relaciones que siempre existieron entre ambos, la omisión bien pudiera significar que Jusepe hubiera ya muerto o se hallase ya acogido en el Hospital de Ntra. Sra. de Gracia de Zaragoza.

A los tres años de su viudez, el 19 de septiembre de 1652, Roque Fernández de Royos contrae segundo matrimonio con María Fernández del Castillo. Era ésta hija del contador Nicolás Fernández del Castillo y de su mujer Antonia Juarez Coronel, matrimonio muy allegado de los Leonardo. María, que había nacido en Madrid en 1631, era ahijada de María de Cuellar y, a su vez, madrina de Inés, la hija menor de Catalina. De este matrimonio nacieron dos hijas, María y Josefa.

Que Jusepe Leonardo murió *antes de 1656*, año que da Palomino y aceptan la mayoría de los críticos, lo prueban dos documentos notariales *de 7 de septiembre de 1653* otorgados y firmados, esta vez de su mano, por *Doña María de Cuellar* ***biuda de Joseph leonardo chabacie*****r** ante el escribano Marcos Serrano, y relacionados con sus propiedades de Esquivias. Estos documentos y otros posteriores, todos ellos dados a conocer por la Dra. Mazón, prueban la buena posición social y económica alcanzada por la familia del pintor.

Roque Fernández de Royos, yerno de Jusepe Leonardo, que por entonces vivía con su mujer, los hijos de los dos matri-

monios, la suegra de su primer matrimonio —María de Cuellar— y con su actual suegro, el contador D. Nicolás Fernández de Castillo en la casa familiar de siempre, de la calle de las Huertas, dio poder para testar ante el escribano Lucas del Pozo, el 13 de junio de 1657; murió el 20 del mismo mes. Fue enterrado en los Trinitarios descalzos, junto a su primera mujer.

El «poder para testar» es un largo y prolijo, pero también interesante documento, en el que se incluye esta importante cláusula *Ytten declaro que esta en mi compañía doña Maria de quellar mi suegra de primer matrimonio tullida en una cama a çinco años y la dha* ***fue cassada de segundo matrimonio con Joseph leonardo chavaçiel pintor a el qual se le quedaron deuiendo de unas obras que hiço en palaçio a su Magd diferentes cantidades de mrs de los quales se le Restan deuiendo quatro mil Reales poco mas o menos****… y la cantidad que se esta deuiendo toca y pertenece a la dha Doña María de quellar mi suegra*[17].

Doña María de Cuellar sobrevivió poco tiempo a su yerno. El 2 de octubre de 1657 Dª María de Cuellar *viuda de Joseph leonardo* testó ante el escribano Lucas del Pozo. Entre sus disposiciones testamentarias, la única que aquí interesa es la manda para que digan *zinqta (misas) por las animas de mi marido y animas de purgatº y persªs a quien tengo algun cargo y obligación* (Mazón, p. 400).

Doña María de Cuellar *viuda de Joseph Leonardo calle de las guertas casa de Roque Fernandez de oyos frontera de las de Manuel Pereira* murió el 22 de enero de 1658 y fue enterrada, con «el abito de mi Sr San Francº de donde soy hermª tercera profesa», en los Trinitarios.

17 V. Mazón, ob.cit. p. 396.

6

SIC TRANSIT GLORIA MUNDI

La fecha de inicio del estadio final de la enfermedad de Jusepe Leonardo hay que fijarla entre el mes de junio de 1644, en el que apadrina a su nieta Antonia; y el desconocido día, en el que la agudización de los achaques de su enfermedad le obligan a dejar, definitivamente, su trabajo, la pintura «al fresco» de la bóveda del Sagrario, debajo de la capilla Real del regio Alcázar. Se ha sugerido, que tal suceso ocurriera en 1648; pero dada la lentitud con que entonces, y ahora, funcionaba la máquina burocrática, parece más plausible pensar en una fecha más temprana. No es realista, en efecto, pensar que el abandono del trabajo por Leonardo, el encargo a Angelo Nardi, la ejecución de las obras y la expedición en 3 de marzo de 1648, del libramiento de pago a Angelo Nardi «por unas obras que estaba terminando», se sucedieran sin solución de continuidad, en tan breve espacio de tiempo.

Se ha fantaseado mucho sobre la enfermedad, al parecer esquizofrenia, que afectó al pintor. Jusepe Martínez, su amigo y paisano, dice en sus «Discursos», que se volvió loco porque *quiso la fortuna, y algunos dicen que de envidia, le diesen una bebida, con la cual perdió el juicio*. La frase tuvo éxito, y fue recogida por muchos autores —pero no por Palomino— que la modificaron a su capricho. Lefort, por otra parte buen conocedor de la pintura española, en su conocida «Histoire des pein-

tres» (París, 1893) dice: *Un brebaje, que un envidioso rival le hizo tomar, debió ser la causa de momentáneos extravíos que, rápidamente, degeneraron en furiosos accesos*. Más atinadamente, supone Sánchez Cantón que Jusepe recayó en locura *por precocidad*, hipótesis no confirmada por la ciencia médica, pero acorde con otros casos de intelectuales y artistas —Robert Schuman, por ejemplo— a los que un complejo de frustración parece llevaron a la insania. La psiquiatría moderna admite la posibilidad de que, el desencadenamiento de la enfermedad, tuviera su origen en un shock sufrido en la infancia. Tal vez la génesis de la enfermedad que acabó con su vida, se encuentre en el desamparo en que quedó tras la temprana muerte de su madre, la precipitada boda del padre y el nacimiento de su primer hermanastro. Y no debe prescindirse, tampoco, de la desilusión y desencanto que debió producirle —cuando iba a entrar en la «crisis de los cuarenta»— el no alcanzar el ansiado galardón de pintor del Rey.

Cualquiera que fuese el origen y naturaleza de su enfermedad, y reconocida la imposibilidad de su curación, parece, —sigue sin demostrarse— que fue trasladado al *Hospital de Nuestra Señora de Gracia* de Zaragoza, que contaba con una eficiente Casa de Locos[18], famosa en el mundo entero. Lo más probable es que su traslado a Zaragoza corriera a cargo de la *Santa y Real Hermandad del Refugio*[19] de Madrid, la cual, además de sus funciones de recogida y ayuda de menesterosos por medio de la famosa «Ronda del pan y huevo», disponía de un servicio de enrejadas sillas de mano —todavía se conserva

---

18 El Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza disponía de un Departamento destinado al tratamiento de los dementes; era conocida esta *dependencia* como la «Casa de Locos». Pero nunca se llamó al Hospital «Casa de Locos» como dicen Angulo y Pérez Sánchez (*Pintura madrileña*...Madrid 1983, p. 80). En este nosocomio se trataba a los faltos de juicio como a verdaderos enfermos, y no como a endemoniados, embrujados... como era entonces moneda corriente.

19 V. CORRAL, José del: *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1956. (Temas Españoles nº 288).

hoy alguna, que parecen jaulas, capaces de volver loco al más cuerdo de sus usuarios— para el traslado a los manicomios de los desamparados faltos de juicio. La «Casa de Locos» del Hospital de Gracia de Zaragoza fue, en ocasiones, el punto de destino de algunos dementes. En la *Memoria* de la Hermandad, correspondiente a 1646, se consigna que *quatro faltos de juicio se han embiado a Toledo y Zaragoza*. Posiblemente uno de ellos fuera Jusepe Leonardo, lo que no puede asegurarse por no figurar, en ningún caso, los nombres de los enfermos atendidos.

Cuando se enviaba un enfermo a alguna localidad, la Hermandad les proveía de cartas de presentación a personas o entidades que pudieran ayudarles y, en el caso de Zaragoza, sería a la "Santa Hermandad de Nuestra Señora del Refugio y Piedad" de Zaragoza, con la que la de Madrid estaba en comunicación. El viaje desde Madrid a Zaragoza duraba unos veinticinco días y se hacía por Maranchón y Daroca.

De acuerdo con las «Ordinaciones» que regían el funcionamiento del Hospital, que databan de la época de Felipe II, cuando un enfermo ingresaba en el mismo, se anotaba su nombre en un libro-registro, en cuyo margen se escribía, en el momento oportuno, la fecha de su salida del Hospital con un simple *recessit*, si abandonaba el centro curado, o bien con un *obiit,* en el caso de que hubiera muerto. Si no era reclamado por sus familiares se le enterraba en el cementerio del propio Hospital, que estaba situado hacia la parroquia de San Miguel.

Tuvo el Hospital de nuestra Señora de Gracia un triste final, pues fue intensamente bombardeado e incendiado por los franceses el 3 de agosto de 1808. Palafox mandó, el 10 del mismo mes, incendiar sus ruinosos restos con objeto de desalojar a los franceses, que lo habían ocupado y héchose fuertes. Desaparecía así, después de cuatrocientos años de existencia, tan preclara y querida Institución. El Archivo pereció en el incendio y con él la memoria de los enfermos atendidos y, por tanto, imposibilitando la fijación de las fechas de ingreso y

óbito del pintor. Es muy probable que Leonardo, ya muy trabajado por la enfermedad, *muriera víctima de la peste que azotó Zaragoza en el verano de 1652*.

El que, de acuerdo con las «Ordinaciones» entonces vigentes, y como remedio terapeútico, los enfermos asilados en la «Casa de Locos» trabajasen en lo que supiesen y pudiesen, ha sugerido a González Hernández que Leonardo habría, quizás, realizado alguna pintura, vendida luego en beneficio del Hospital[20]. Tan sugerente posibilidad carece hasta el momento de confirmación.

La enfermedad que padeció Jusepe Leonardo parece que pudo ser "esquizofrenia", hasta hace poco conocida como "demencia precoz". El pasado 17 de junio de 2001, en el interesante programa «Redes», que dirige en TV 2 el profesor Punset, vi y escuché la charla que, con él sostenían, acerca de la esquizofrenia, los doctores D. Miguel Bernardo y D. Victor Peralta, autoridades internacionalmente conocidas sobre dicha enfermedad.

Si no entendí mal, esta enfermedad, que actualmente afecta al 1% de la población española, es de carácter genético y se desencadena, o puede desencadenarse, por una causa concreta, como consecuencia de hambrunas, epidemias, por reacción al entorno, o por efecto de la rotura de la armonía emocional del sujeto predispuesto.

La enfermedad, que se inicia en la primera juventud (16-20 años), de modo esporádico y repetitivo, se caracteriza por la aparición de delirios y alucinaciones producidas por la escisión de la personalidad en dos, una de las cuales controla a la otra. Todo ello conduce a un estado de angustia y estrés que lleva al enfermo a aislarse de la sociedad que le rodea. Por esta razón suele llamarse a esta enfermedad "Mal de la Soledad".

---

20 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V. "Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La Cofradía de San Lucas, de Pintores", en «Cuadernos de Aragón», II, 1967, p. 123-140.

Normalmente, el enfermo esquizofrénico no es más violento de lo que sería en estado normal. Incluso en las temidas "crisis de los cuarenta", en las que se exacerba la enfermedad y disminuyen las fases inter-episódicas, aumenta el autodesprecio y el complejo de persecución; la convivencia resulta imposible.

Por tratarse de una enfermedad genética, la Dra. Lourdes Fañanas, genetista, confía en que la medicina génica contribuirá a librar al hombre de esta terrible enfermedad.

La Dra. Mazón, en su conocido trabajo «Jusepe Leonardo y su tiempo», escribe este párrafo, que no nos resistimos a transcribir:

Concluiremos este bosquejo biográfico de Jusepe Leonardo, tratando de hallar su perfil humano. Evidentemente, existe una estrecha relación entre las obras del pintor y su propia personalidad, y aunque sus temas no sean autorretratos, todos sus cuadros lo son en un sentido amplio. Las pinturas de Leonardo revelan su carácter. Todas ellas, en su dibujo y en su colorido, son la expresión de una exquisita sensibilidad. El mundo externo que ve Leonardo, amable, esperanzador, es el reflejo de su yo íntimo. En vano intentaremos encontrar una nota discordante, un gesto amargo o una expresión dura o desabrida. Por el contrario, el tono cálido de sus colores, la suavidad de sus líneas, levemente curvadas, nos hacen pensar en un carácter amable, sereno y tímido, extremadamente tímido de su autor.

Pero, al mismo tiempo, añadimos, enérgico, seguro y firme en sus decisiones que, como buen aragonés, defenderá en cualquier circunstancia, con brío y decisión.

LA OBRA DE JUSEPE LEONARDO

NOTA PRELIMINAR

Las obras de Jusepe Leonardo que han llegado hasta nosotros, son reducidas en número, pero amplias en temática, técnica y contenido.

En las páginas que siguen, haremos un ligero y esquemático estudio de sus más emblemáticas obras conocidas, y de aquellas que, desaparecidas o, quizás, destruidas, hemos conocido por estar debidamente documentadas.

Hemos clasificado las obras de Leonardo, de acuerdo con su contenido, en los siguientes apartados:

1.— Obras de tema histórico.
2.— Obras de tema religioso.
3.— El retrato.
4.— El paisaje, la pintura mural y el dibujo.

Leonardo es conocido, fundamentalmente, por sus composiciones de tema histórico y, principalmente, por sus mal llamados "cuadros de batallas". Si a estas obras debe la fama de que goza, contradictoriamente también, su crítica más negativa, aun que ésta sea ajena, como lo es, a su valor artístico.

Sus obras de carácter religioso son, de conformidad con la época que le tocó vivir, las más abundantes y, entre ellas, se encuentran varias de sus "obras maestras".

En cuanto a los retratos, son pocos los que de su mano se encuentran y aún estos no son admitidos como suyos por gran parte de la crítica.

Se conservan algunos excelentes paisajes. Pero de la pintura mural, fuera ésta "al fresco" o "al temple", no queda más recuerdo que el documental, pues realizados para el Real Alcázar, desaparecieron en el incendio que sufrió aquel fatídico 24 de diciembre de 1734.

Sus dibujos conocidos son muy pocos; solamente cinco se guardan en Madrid.

1

OBRAS DE TEMA HISTÓRICO

«Escena naval»

Milán. Col. part.

Representa este lienzo la llegada a puerto de una escuadra, al parecer, a comienzo de los años veinte. Para la Dra. Mazón, que lo conoció por una deficiente fotografía, la atribución es muy dudosa. Sin embargo su composición prefigura la de los «cuadros de batallas» de Leonardo, con los que aparentemente estaría relacionado.

LOS «CUADROS DE BATALLAS» DEL BUEN RETIRO.

El Real Sitio de Buen Retiro (Madrid), tuvo tanta importancia en el desarrollo de la pintura madrileña del siglo XVII que, no podemos por menos, de referirnos al mismo.

Formaba el Real Sitio del Buen Retiro un pequeño conjunto de edificaciones levantadas en época de Felipe II en torno al monasterio de San Jerónimo. Le viene el nombre a que, en un principio, fue utilizado por la familia real como lugar de «retiro», con ocasión de cuaresmas, lutos, etc.

Fue Felipe IV quien, en tiempos de la gobernación de Olivares y a instancias de éste, mandó construir el verdadero Real Sitio. A tal efecto se levantaron una serie de edificaciones alrededor del «Gallinero», pequeña finca en la que el Conde Duque recriaba aves exóticas, y regalada por éste al monarca. Las

obras comenzaron en 1631, según planos de Crescenci y la dirección de Alonso Carbonel, Aparejador Mayor de S. M., se edificó un palacio con jardines, fuentes y estanques; se levantaron, también, pequeñas ermitas, de piedra y ladrillo, dedicadas a varios santos. La más bella era la de San Jerónimo, cuya decoración se encargó a Leonardo y que no llegó a iniciarse por decisión unilateral de Olivares. Se construyeron, también, otros edificios para alojar a los servicios de palacio.

El Real Sitio de Buen Retiro ocupaba una amplia superficie, que se extendía desde el camino de Alcalá al de Atocha, y desde la actual calle de Menéndez Pelayo al Prado, por donde tenía su entrada principal. Casi destruido por los franceses durante la guerra de la Independencia, Fernando VII lo reconstruyó parcialmente. Parcelados y ordenados parte de sus jardines en tiempos de Isabel II, sólo se conserva del antiguo Buen Retiro el pabellón norte del Palacio que, muy modificado, ocupa el Museo del Ejército (antes de Artillería); el llamado «Casón» (ahora dependencia del Museo del Prado), con los magníficos frescos de Lucas Jordán. En los años setenta del pasado siglo, el «Casón» albergó al «Guernica» de Picasso, cuando el MOMA de New York, lo restituyó a España. De sus extensos jardines queda, para disfrute de sus visitantes, el maltrecho «Parque del Retiro», con sus estanques, calles y avenidas.

Parques y jardines estaban animados por estanques, canales y fuentes. Las plazoletas y las amplias calles y avenidas que cruzaban el parque estaban adornadas con estatuas y otros monumentos, algunos de positivo valor.

Podemos darnos una idea del aspecto y distribución de este conjunto de palacios, ermitas y jardines, por el cuadro de Jusepe Leonardo **«Vista del Real Sitio de Buen Retiro»** (Palacio Real de Madrid), que nos lo muestra en la época de su construcción (1637), y por el detallado «plano de Teixeira» (Amberes 1656).

Un moderno estudio del «Buen Retiro» lo constituye la

obra de Brown y Elliot *Un palacio para el Rey* , que recomendamos a los interesados en el conocimiento de este Real Sitio.

El palacio, integrado por cuatro pabellones, en cuadro, con cuatro airosas torres en sus esquinas, albergaba la célebre estatua de Leone Leoni llamada **«Carlos V dominando el furor»**, hoy en el Prado, y la atrevida estatua ecuestre de Felipe IV, fundida en Florencia por Tacca. Se dice que Galileo intervino en el estudio de la estática del monumento. Hoy esta celebérrima estatua esta ubicada en el centro de la plaza de Oriente.

La pieza más noble del real palacio era —y, afortunadamente sigue siéndolo— el llamado *Salón de los Reinos*, por celebrarse en el, dice Ponz, *las Juntas de las ciudades de voto en cortes y alrededor están pintadas las armas de los mismo Reynos y Provincias en un bello y rico artesón recamado en oro. El principal adorno de este salón —sigue diciendo Ponz— consiste en doce quadros muy grandes que representan sucesos militares, en que trabajaron a competencia diversos profesores*.

Cuando se edificó el palacio en tiempos de Olivares, quiso éste convertir, el *Salón de los Reinos*, en testimonio imperecedero de los éxitos militares alcanzados durante su gobernación. A tal fin, se *contrataron doce grandes lienzos* que los historiasen y conmemorasen, según programa del Conde Duque y asesoramiento de Maino y Velázquez. Maino, seguramente bajo sugerencia de Olivares, escogió los episodios militares a representar. Velázquez fue el encargado de seleccionar a los artistas que debían realizarlos, labor que *se repartió entre los mejores pintores de la capital* (Ponz). Fueron estos siete: Maino, Velázqez, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Zurbarán, Antonio Pereda y Jusepe Leonardo. A cada uno de los seis primeros se encargó un lienzo, y dos a Leonardo. La muerte de Cajés, en 1634, propició la entrada de Felix Castelo.

No ha sido fácil, ni la identificación del propio Salón, ni la ubicación en el mismo de cada cuadro. Tampoco han aparecido los contratos suscritos por los pintores, que debieron fir-

marse en julio del 34, pues, el 28 del mismo mes, Leonardo cobró 2200 reales a cuenta de los cuadros que debía pintar.

Los cuadros estaban colocados «in situ» el 28 de abril de 1635, fecha en la que los vio el Comendador Sorano[21], embajador de Toscana, quien, en un despacho enviado a Florencia en la misma fecha, *daba a conocer los asuntos de los cuadros, aunque no el nombre de sus autores*. Sin embargo, en 1703, sólo setenta años después, el pintor Arredondo encargado de realizar el inventario del Buen Retiro con motivo de la testamentaría de Carlos II, *ignorante*, no solo del despacho de Sorano, sino de otras muchas cosas, *interpreta a su capricho* los temas y los autores de los lienzos y da lugar a un rompecabezas artístico, que Tormo empezó a resolver en 1911, y que cincuenta años después aclaró definitivamente la Sra. Caturla cuando en 1960 dio a conocer las correspondientes cartas de pago[22].

En cuanto a los cuadros de Leonardo, que eran la **«Rendición de Juliers»** y **la «Toma de Brisach»,** Arredondo los troca, *arbitrariamente, en La rendición de Breda* y en *Una marcha de soldados comandandola el duque de Feria y hablandole un soldado* hasta que Madrazo, en 1872, la transforma, siguiendo a Cean, en *Toma de Acqui*. Arredondo tasa estos cuadros en 120 doblones y, sorprendentemente, los atribuye a un inexistente Anjelo Leonardi, híbrido de Angelo Nardi y de Francisco Leonardoni.

«Rendición de Juliers»

Madrid, Museo del Prado (nº 858). 0/l. 307x381 cm.

Conmemora este lienzo el primero de los grandes éxitos militares alcanzados por los tercios españoles, tras la reanudación de la guerra, apenas subido al trono Felipe IV. Tal fue la rendición a Espinola (Marqués de los Balbases) y a D. Diego

---

21 Serrano le llama JUSTI (*Velázquez y su tiempo*. Madrid, 1953. La 1ª edición es de 1888, la 2ª de 1903. La de 1953 está complementada por J. A. GAYA NUÑO.

22 CATURIA, María Luisa: «Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro». Arch. Esp. de Arte, 1960, pp. 333 y sig.

Mexia, futuro marqués de Leganés (alcanzó tal título en 1627), de la plaza renana de Juliers (Jülich), hecho acaecido el 3 de febrero de 1622, tras siete meses de asedio.

En un primer plano, y en una eminencia del terreno, el vencido holandés conde Enrique, *rodilla en tierra*, ofrece al marqués de los Balbases, caballero en hermoso corcel, las llaves de la rendida ciudad. A su lado, un indiferente marqués de Leganés contempla la escena. Delante de él, un sonriente escudero señala con el índice de su diestra a un orondo, erguido y bien plantado capitán español que contempla orgulloso la escena. Tras el grupo español, lanzas enhiestas y banderas y gallardetes. Por el lado holandés, a la derecha del observador, tres personajes más, el del centro dirige su mirada hacia Enrique en tanto señala a Espínola. El segundo, junto al general, dirige una extática mirada a éste. Es una figura que Leonardo incluye, insistentemente, en otros lienzos. El tercer personaje sostiene la brida del caballo del conde Enrique. En primerísimo plano, y sobre el suelo, el sombrero y el bastón de mando del holandés.

Bajo el nuboso cielo del fondo, destaca el caserío de la ciudad, de la que sale la guarnición rendida, que desfila ante los tercios españoles.

Los colores, vivos y brillantes, están muy bien contrastados, lo que se pone de manifiesto en las grises armaduras metálicas y las bandas rojas y anaranjadas que lucen sus personajes. La luz casi cenital, produce un claroscuro que modela adecuadamente las figuras de los protagonistas de esta historia. Las sombras arrojadas muestran que la acción tiene lugar en torno al mediodía. En realidad, la salida de la ciudad de las tropas holandesas, ocurrió algo después, cerca de las dos de la tarde.

El cuadro, a mi parecer, muestra un dinamismo, propio ya de la eclosión del barroco. Camón Aznar encuentra en este lienzo un fuerte influjo velazqueño en el caballo que monta Espínola y, sobre todo, en el joven escudero que *remite al*

muchacho estilizado por Velázquez en sus primeras obras. Esta figura no es, sin embargo, creación de Velázquez, pues aparece ya en pintores anteriores, como el Greco, en el *Entierro del conde de Orgaz*. Mención especial merece el personaje que, a la izquierda de Espínola, dirige su mirada hacia el cielo. Este personaje lo repetirá Leonardo en algunas otras de sus obras. La insistencia en representar un mismo modelo, nos hace pensar, siguiendo el pensamiento de Lenardo da Vinci[23], **si no se tratará de un autorretrato**.

«Toma de Brisach»

Madrid. Museo del Prado (nº 859). 0/l. 307x381 cm.

Compañero del anterior, representa este lienzo a Gómez Suárez de Figueroa, duque de Feria quién, al mando de una columna de arcabuceros, se dirige a la expugnación de la fortaleza de Brisach, en el Rhin, hecho acaecido en 1633, poco antes de la muerte del duque. El general, de espaldas al observador, pero con la cabeza vuelta, en acusado escorzo, hacia el mismo. Monta un brioso corcel «en corveta», mientras escucha al joven oficial que le está informando. La semejanza con el velazqueño retrato ecuestre del Conde Duque es evidente y, muchos autores lo han considerado como una mera copia del mismo. Justi, por su parte, estima que *la posición del caballo y la actitud del caballero no son creación de Velázquez, sino propias de la escuela de Rubens* y cita como antecedente el retrato ecuestre de Francisco María, de Van Dyck, que *Velázquez pudo ver en 1629, en el Palacio de Balbi, de Génova*. Tormo va más lejos y encuentra antecedentes más lejanos, incluso en las cabalgatas del arte helénico que *tuvieron por 1634-6 su verdadera expresión como de nueva moda, creo que por influencia del arte madrileño*.

Uno de los mayores atractivos de este cuadro, es la airosa figura del joven oficial que informa a su general. Es *una figura digna de Velázquez y uno de los trozos más hermosos de la pin-*

---

23 *Tratado de la pintura*, en colección Austral, nº 650.

tura española, dice Camón Aznar. Fue utilizada como portada en la revista Goya (nº 22) y antes en la carátula del «Programa de Ferias de Calatayud» del año 1974.

Como en la **«Rendición de Juliers»** tiene este cuadro un fondo donde luce un atractivo paisaje de lejanías con la ciudad de Brisach en medio, abundante en tonos azules y ocres como corresponde a una atinada *perspectiva aérea*.

Hasta su incorporación a los fondos del Prado estuvieron estos lienzos en el Salón de Reinos. De la **«Rendición de Juliers»**, queda en el Museo del Ejército, una copia moderna a tamaño reducido, 94x105 cm. La **«Toma de Brisach»**, por algunos considerada como boceto, fue expuesta en la Exposición de Barcelona de 1929, y hace pocos años figuró en la exposición **«Jusepe Martínez y su tiempo»**, celebrada en Zaragoza en 1982.

El esquema compositivo de ambos lienzos es el mismo: en un primer plano se representa la acción principal de la historia y, en el posterior, el desarrollo de anecdóticas historias, relacionadas con el asunto principal. El punto de vista elegido por el artista es relativamente alto al objeto de dar extensión al paisaje del fondo.

El colorido en los dos cuadros, vivo y luminoso, está muy conseguido, aunque, en conjunto resulte algo frío por predominar las gamas frías, que no logran animar los rojos y anaranjados de las bandas que cruzan los pechos de los personajes. Muy atractivos y simbólicos son el sombrero del conde Enrique y su bastón de mando situados en un primerísimo primer plano.

Abundan los retratos, pues retratos son, y además buenos, los de Espínola, Leganés y Feria. Y muy interesante y atractivas resultan las realistas cabezas de los arcabuceros de «Brisach», que nos recuerdan los «Tres Músicos» de Jordaens (Museo del Prado).

Los dos cuadros fueron litografiados por Jolivet para la *Colección Lithográfica de cuadros del Rey de España, el Señor*

don Fernando VII, publicada en cuatro volúmenes en 1826. Los comentarios corrieron a cargo de Ceán Bermúdez.

Flaco servicio el prestado a la historiografía artística española por el desafortunado inventario de Arredondo. Da este, no sólo muestras de su incapacidad, sino, también de su falta de sentido común. Queda ésta patente cuando en un mismo salón señala la existencia de dos lienzos conmemorativos de un mismo hecho, con distinto final: la rendición de Breda, realizados por Velázquez el uno y por Leonardo el otro. Los crédulos críticos fueron llevados así a comparar uno y otro. De la comparación no ha salido victorioso Leonardo, naturalmente. Pero, en puridad, no es lógico comparar un pintor, aunque sea de primer orden como Leonardo, con un genio como Velázquez, a menos que se pretenda realzar uno a costa del otro. Abundando en la falta de criterio y copiándose unos a otros, aceptan sin dificultad, la tardía y equivocada fecha de su nacimiento, proporcionada por Palomino, 1616, sin pararse a pensar que su más temprana obra, fechada con seguridad en 1625 —el retablo de Cebreros—, no es precisamente obra de un principiante. Leonardo tenía entonces 24 años y no los nueve que se deduce de la lectura de Palomino. Resulta absurdo creer que Felipe IV fuera retratado, como también dice Palomino, por un Leonardo de no más de siete años.

Se ha reprochado a Leonardo que en su **Rendición de Juliers**, representase al rendido holandés a los pies de un displicente Espínola. La confusión nace de la consideración —siguiendo el deplorable inventario de Arredondo— de ser ésta una segunda versión de la rendición de Breda. Al parecer, tampoco pensaron en el hecho de que ambas versiones presentaran un final, conceptualmente tan distinto en una y otra versión.

En una España tan mediatizada como lo era en la época de Olivares, se encargaron los lienzos dando exactamente el contenido de las historias que debían representarse y los personajes que debían aparecer en el cuadro. Cuando se encargaron los lienzos, de las acciones de Juliers y Breda sólo debía

quedar un difuso recuerdo. Leonardo representó en los suyos los hechos tal como figurarían en la *memoria* que le entregarían; tal como le dijeron que *habían ocurrido y no de otra forma*. Debería existir, sin duda, una persona o comisión, encargada de la supervisión de los trabajos *y encargada de comprobar* y, en su caso, censurar el contenido de cada pintura. Y debieron aprobarlos.

Algunos autores —Gómez de la Serna, Martínez Campos, Condesa de Yebes, entre otros— llegan a descalificar a Leonardo e, incluso, casi a la injuria personal, y *niegan toda caballerosidad* al acto de recepción de las llaves de la rendida plaza, sin pensar que, por lo que se sabe, todo ocurrió como lo representó Leonardo. Incluso puede pensarse que la versión velazqueña obedeciera no sólo al cambio de rumbo de la guerra, sino también a que el rendido holandés fuera un miembro de la familia Nasau, en el apogeo de su gloria[24].

Las acerbas críticas a Leonardo se reproducen con más violencia, si cabe, al tratar de la **"Toma de Brisach"**. El retrato ecuestre del duque de Feria que aparece en el lienzo es, para una gran mayoría de los historiadores de arte, una mera copia del del Conde Duque, de Velázquez. La fecha segura de la **Toma de Brisach** —1633— ha servido para datar, antes de este año, el lienzo velazqueño; el Conde Duque aparece, no representado en Fuenterrabia, sino en una acción militar, puramente imaginaria, anterior a 1634. Tal modo de ver las cosas sería plausible si no existieran precedentes. Justi señala la escuela de Rubens y Tormo se remonta a la pintura griega. Parece, sin embargo, que tanto Velázquez como Leonardo,

---

[24] "En el caso de la "Rendición de Breda" cabe atribuir a Velázquez esa libertad pictórica de representar al vencedor a pie y no a caballo, que es como sabemos que realmente estuvo Spínola al recibir las llaves de Breda", dicen los Srs. Angulo y Pérez Sánchez, ob. cit. p. 33; y añaden:"Cabe preguntarse si lo que pesó en la interpretación de las 'Lanzas' fue no solo el cambio de rumbo de la guerra, sino también la circunstancia de ser el segundo protagonista un miembro de la familia de los Nassau" (p. 84).

Dedúcese de todo ello, que el anatema lanzado por Gómez de la Serra, Martínez Campos y condesa Yebes, pertenece más a la "Leyenda negra" del pintor que al rigor histórico.

ambos seguidores del *realismo*, pudieran captar del natural esa postura de caballo y jinete, que debía ser frecuente cuando abundaban los nobles caballos. Hoy podemos ver, con relativa frecuencia, posturas análogas en los usuarios de bicicletas y motocicletas; pues, salvando las diferencias, ambos vehículos son los herederos de las viejas monturas. Pudiera muy bien haber ocurrido que en visita girada por el Conde Duque al Salón de los Reinos, se parase en el atractivo retrato del duque de Feria en la *Toma de Brisach* y ordenase a Velázquez le retratase en idéntica pose.

Pero todavía más: se ha acusado a Leonardo de tener que recurrir a un desnivelamiento del terreno para conseguir los efectos buscados. Tal es la opinión de algún profesor que, al parecer, ignora los principios más elementales de la perspectiva.

Los críticos, tan puntillosos en algunas cuestiones, no han reparado en que los hermosos, luminosos y un tanto secos paisajes de los fondos, que aparecen en los *cuadros de batallas* de Leonardo, no se corresponden con los verdes y jugosos paisajes renanos. Es más, los luminosos cielos y la escasez de árboles concuerdan mejor con el paisaje de cualquier lugar de España.

2

OBRAS DE TEMA RELIGIOSO

Las obras de Leonardo de tema religioso, son en mayor número que las de tema histórico o profano. Pero, dada su condición de pintor al servicio del Arzobispado de Toledo, parece muy probable que realizara otras muchas pinturas, hoy en paradero desconocido o amparadas en el anonimato. Parece, dice la Dra. Mazón, *imposible que Leonardo, pintor bastante bien considerado en su época, no tenga representación alguna en los retablos madrileños*.

En el somero estudio que sigue, agrupamos en temas sus pinturas.

EL TEMA DE "LA ANUNCIACIÓN"

Se conservan dos lienzos de Leonardo, que recogen este tema. Uno de ellos se conserva en la iglesia parroquial de Casarrubios del Monte (Toledo), y el otro en el Monasterio de Silos. Son muy parecidos en tipos y composición, respondiendo ésta, con algunas variantes, al esquema de la época del que, Pacheco nos dejó una minuciosa normativa. Su dibujo y colorido recuerdan a Cajés. Basándose en este hecho, Mazón cree sean sus primeras obras conocidas, fechándolas entre 1620 y 1625; fecha ésta última, segura, del retablo de Cebreros, de técnica mucho más depurada.

“La Anunciación”

Casarrubios del Monte (Toledo). 0/l. 126,5x92 cm. Firmada. La composición presenta algunas variantes con el modelo sugerido por Pacheco, tales como estar la Virgen sentada o como la ausencia de las simbólicas azucenas portadas por el Arcángel San Gabriel, *que por tradición se le pintan desde el tiempo de los Apóstoles*. La pintura se remata con un sencillo rompimiento de gloria, en cuyo centro resplandece, entre nubes, el Espíritu Santo, representado por la blanca paloma. Firmado, en letras capitales: «DEPINGEABAT JOSEPHVS LEONARDVS». En muy mal estado de conservación cuando le vi, parece que ha sido objeto de una pobre restauración.

«La anunciación»

Monasterio de Silos. Sacristía. 0/l. 264x164 cm. terminado en medio punto.

Obra de más empeño que la anterior con la que, evidentemente, está relacionada. De análoga composición, pero más acorde con el modelo tradicional: Virgen arrodillada y un Arcángel San Gabriel portador de las simbólicas azucenas. En la superficie encerrada por el *medio punto*, rompimiento de gloria, con la simbólica Paloma rodeada de rubios angelotes.

Procede del Monasterio de San Plácido de Madrid, desde donde fue llevada a comienzos del pasado siglo XX.

En ambos lienzos, el colorido es el típico de Leonardo: rojos, azules, ocres. Las Vírgenes, muy bellas y delgadas recuerdan algo, todavía, a las estereotipadas de Cajés.

«Anunciación»

Madrid. Propiedad particular.

De «estilo muy próximo a Cajés pero seguramente de Leonardo» es, según Angulo y Pérez Sánchez, una «Anunciación» (123x103), muy parecida en composición, tipología y estilo a las dos anteriores; sólo la conocemos por fotografía.

El retablo de Cebreros (Ávila).

La primera obra conocida de Leonardo, *firmada y datada con seguridad*, es el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Santiago en Cebreros (Ávila), *que data de 1625*. Fue descubierta por Gómez Moreno *en una iglesia de montaña* a comienzos del pasado siglo y dado a conocer por Tormo en 1911[25].

La iglesia, dedicada al Apóstol Santiago, es de estilo herreniano y su traza se atribuye al propio Herrera. Contiene importantes retablos, de los que, el del altar mayor es el mejor. Este magnífico retablo, de pintura y escritura, tiene cinco calles. Dos de ellas contienen seis cuadros, que representan escenas de las vidas del Señor y del Apóstol Santiago[26]. Las demás, son de escultura. Una predela con ocho pequeños cuadros, que efigian santos, completa el retablo. Fue costeado por Bartolomé Sánchez y su mujer Inés Fernández, como expresan las dos inscripciones del zócalo *y acabose de dorar y pintar año de 1625*.

Los cuadros contenidos en este retablo son:

1	2
3	4
5	6

1 «Adoración de los pastores»

0/l. 200x140 cm.

Mayer y Soria creen erróneamente, que se trata de la «Natividad». Leonardo, apartándose de los esquemas al uso, representa a la Virgen con el Niño en el centro y, en su rededor, sitúa a los pastores, con cabezas muy naturalistas. El lienzo presenta un fuerte acento tenebrista.

---

25 Por un recalcitrante error tipográfico, aparece en el libro de la Dra. Mazón, la fecha de 1629, en vez de 1625 que es la correcta, como fecha de terminación de la obra de pintura y dorado del citado retablo.

26 Parece ser que el retablo ha sido restaurado recientemente.

2 «Adoración de los Reyes»

0/l. 200x140 cm.

La jamba izquierda de la amplia puerta del fondo, por la que entra la luz del exterior, divide al cuadro en dos franjas verticales. En la de la izquierda, que es la más estrecha, y a media altura, la Virgen con el Niño en su regazo y tras Ella, San José con la típica vara de nardos. Uno de los Reyes, prosternado ante el Niño, casi de perfil, le ofrece sus dones, y los otros dos en animada charla destacan, a contraluz, sobre la puerta del fondo. Es obra muy manierista y relacionada con las «Anunciaciones». Leonardo juega hábilmente con las luces que vienen del fondo y de la derecha, reavivando el colorido y dotando al lienzo de dinamismo y profundidad.

3 «La pesca milagrosa»

0/l. 200x140 cm.

Santa Marina y Mayer pensaron que representaba la predicación del Apostol. En el inventario de la Iglesia (1949) figura, más atinadamente, como «Jesucristo calmando la tempestad». La Sra. Mazón cree que representa el inicio de lo que se conoce con el nombre de «La pesca Milagrosa» (San Lucas 5, 1-11).

4 «Martirio de Santiago»

0/l. 200x140 cm.

Incomprensiblemente figura este lienzo en el citado inventario de la Iglesia como «Martirio de San Esteban». Representa, sin embargo, el martirio del Apóstol Santiago. La figura del verdugo, alfange en alto, se repite en otras pinturas de Leonardo. Francamente manierista. Como en el anterior, la oxidación del barniz ha producido un oscurecimiento que hace difícil su observación. No obstante, se aprecia un colorido suave y fresco donde predominan los típicos colores de Leonardo. La Dra. Mazón descubrió, en la parte inferior del lienzo, su firma en letras capitales: «DEPICTUM A IOSEPHO LEONARDO».

5 «Cena»

0/l. 275x140 cm.

Este lienzo es, para la Dra. Mazón, el mejor del retablo. Su composición difiere sensiblemente de la vista frontal tradicional. Obligado por las exiguas dimensiones del hueco de que disponía y debiendo representar abundantes personajes, el pintor resuelve el problema haciendo la mesa cuadrada y colocándola en posición sesgada. A sus lados coloca a los personajes que, dejando libre la parte más próxima al espectador, permiten una visión total sin necesidad de elevar el punto de vista, como hace Carducho en el lienzo de las Carboneras (Madrid). Como es natural, el Maestro ocupa la parte central del lienzo y pueden identificarse algunos de sus discípulos, como por ejemplo Judas. El acusado contraste entre el oscuro fondo y el blanco mantel que cubre la mesa, muestran un claro interés claroscurista que *apenas es perceptible en el lienzo de Carducho* (Angulo y Pérez Sánchez). Muy acusado es el naturalismo de sus personajes. *Uno de los mayores aciertos del lienzo* —dice la Dra. Mazón— *es la naturaleza muerta, realizada ya con un tratamiento francamente naturalista*. Leonardo demuestra aquí sus grandes dotes de colorista, al jugar con sus típicos colores azules, rojos, asalmonados, jugosos, vivos, brillantes, de tradición veneciana y que le llegan a través del Greco y Carducho. Firmado en la parte inferior: «depictum a iosepho leonardo».

6 «Ascensión»

0/l. 275x140 cm.

La composición de este lienzo sigue el esquema tradicional, si bien incluye, como otros artistas, la figura de la Virgen aunque ninguno de los Evangelistas habla de su presencia en aquel lugar. Jesús, vestido con amplia túnica rosada se eleva majestuosamente hacia el cielo. La Virgen y los Apóstoles contemplan el milagro. Buen estudio de figuras, especialmente las cabezas. Atractivo y esbozado paisaje del fondo.

LAS PINTURAS DEL BANCO

En la predela del retablo se conservan ocho de los diez pequeños cuadros que representan a «Santo Tomás», «San Lorenzo», «Santa Apolonia», «San Lucas y San Juan», «San Antonio y el Arcángel San Gabriel», «San Mateo y San Marcos» y «Santa Lucía»[27].

Dos inscripciones en el zócalo dicen:

La del lado del Evangelio:

BARME. SSEZ. FAMILIAR
DEL STO. OFFICIO Y YNES
FERNANDEZ HALIA
SV MVGR, VOS. Y NATVRALES
DESTA VILLA

la del lado de la Epístola:

HICIERON A TODA
COSTA ESTE
RETABLO ACABO-
SE DE DºRAR Y PINTAR
AÑO DE 1625

ESCENAS DE LA PASIÓN

Dos lienzos de Leonardo, actualmente en paradero desconocido, que parecen resto de una serie**, «La coronación de espinas»** y **«La flagelación»**, aunque faltos de firma son, a juzgar por las fotografías en b/n que hemos conocido, atribuibles a Leonardo.

CUADROS DE TEMA MARIANO DEL PALACIO REAL DE MADRID

Son **«Los desposorios de la Virgen»** y **«La Visitación»**, ambos de igual formato (113x60 cm) y restos probablemente de una serie. Martín S. Soria los atribuye a Leonardo y Angulo y Pérez Sánchez a Carducho. La atribución a uno u otro es muy delicada, pues los dos presentan elementos que encajan en los estilos de uno y otro pintor.

EL TEMA DE SAN ISIDRO

San Isidro fue beatificado en 1618 por el Papa Paulo V y canonizado por Gregorio XV en 1622. Con este motivo, se celebraron en Madrid grandes fiestas el 15 de junio de ese año. Su

---

[27] Estudiado, creo que por primera vez, por MAZÓN (ob. cit. pp. 217 y ss.).

culto, que empezó pronto en Madrid, se extendió luego a algunas regiones de Francia y Alemania. Esto explica la proliferación de imágenes del santo, que se produjo durante la primera mitad del siglo XVII.

En sus "Conferencias de Arte", Beruete dio a conocer un lienzo que recoge una **«Escena de la vida del santo»**. *Yo lo vi* —dice— *no hace mucho en un pueblo de Francia. Lo atribuían a Velázquez. Después paso a la atribución de Mazo. Para mí, que es de Leonardo; tiene interés, pues la producción de este pintor es escasa*[28]. Hoy en paradero desconocido.

"Milagro de San Isidro"

Museo Municipal de Madrid. O/l. 105x100.

Réplica, probablemente de taller, del anterior. Ilustra el conocido milagro del Santo. En respuesta a las oraciones de San Isidro, brota milagrosamente un manantial de cristalina agua para calmar la sed de su amo Iván de Vargas. El santo aparece erguido y con los brazos abiertos. Sobre su antebrazo y hombro izquierdo reposa el apero, de largo astil, con el que acaba de abrir el pozo. En primer término aparece la fuente en la que bebe otro labrador. A la izquierda, arrodillado y con la mirada fija en el Santo, Iván de Vargas. Detrás, su caballo sujeto de la brida por otro sirviente. Fondo campestre y cielo con nubes. El caballo es el mismo que monta Espínola en la "Rendición de Juliers". Es lienzo muy velazqueño.

Esta composición *debió ser muy popular hacia el segundo tercio del siglo XVII, pues se conocen varias versiones de la misma, de calidad bastante desigual*, dice Pérez Sánchez en el "Catálogo de las Pinturas del Museo Municipal de Madrid" y añade *El creador del tipo fue seguramente Jusepe Leonardo, pues de su mano es la versión de mayor calidad, publicada por Beruete en 1924.*

---

28 BERUETE Y MORET, Aureliano: "Conferencias de Arte", Madrid, 1924. Recoge esta obra póstuma, las conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid por este ilustre pintor. Beruete es autor de una encomiable "The School of Madrid". London, 1909.

Se conocen algunos ejemplares más de este cuadro, pertenecientes a colecciones privadas y alguno en el comercio.

EL TEMA DEL BAUTISTA

Varios son los cuadros de Jusepe Leonardo, que efigian la figura del Bautista. Mª Luisa Caturla dio a conocer que, en la testamentaría del pintor Antonio Puga figura, entre los bienes de éste: *un borron de San Juan de Joseph Leonardo bosquejado de vara y cuarta sin moldura*[29]. Destruido o en paradero desconocido.

«San Juan Bautista»

County Museum. Los Angeles (U.S.A.). O/l. 195x118 cm.

El Bautista, de pie y cuerpo entero, viste túnica de pelo de camello y manto, ocupa la totalidad del primer plano. Con su mano derecha señala al simbólico cordero de la parte inferior izquierda. Sobre el hombro izquierdo bordón con filacteria con la leyenda "Ecce Agnus Dei". Al fondo y al otro lado del curso de agua que cruza el cuadro, una representación de la predicación del Bautista a una multitud de gentes con vestidos muy coloristas. Fondo de corpulentos árboles que destacan sobre un cielo con abundantes y vaporosas nubes. Es una obra con acento velazqueño, colorista y llena de vida. Firmada: "Depingeabat Iosephus Leonardus". Entró en el Museo en 1947 por donación de la Hearst Foundation. Fechada por Soria hacia 1635.

«San Juan Bautista».

National Gallery. Ottawa (Canadá) O/l. 152x111 cm.

Muy parecida a la anterior, pero cortada por los pies. El místico cordero está sustituido por la figura de Jesús. Al fondo una escena de la predicación del Bautista y, más allá, gruesos árboles y cielo azul. Fechado hacia 1640.

---

29 CATURIA, Mª Luisa: *Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV. Antonio Puga*. Santiago de Compostela,1952.

«Degollación del Bautista».

Madrid. Museo del Prado. O/l. 104x141 cm.

Muy relacionado con el del mismo tema del retablo de Cebreros, representa los instantes previos al martirio. La escena ocurre en el interior de un calabozo. En el centro y en primer plano, el Bautista, arrodillado ofrece su cuello al verdugo que, tras él, esgrime en alto la cimitarra. A la derecha una pareja elegantemente vestida (¿Herodías y acompañante?) y, a la izquierda, otro condenado en espera del suplicio. Bien de color. Luz cenital, atemperada por la luz exterior que pasa a través de la enrejada ventana del fondo. Mazón lo data entre 1635 y 1639. Procede del Museo de la Trinidad. A la disolución de éste, pasó al Prado. Depositado en el Museo de San Sebastián desde 1884 hasta 1965.

LOS EVANGELISTAS DEL BOWES MUSEUM

El Bowes Museum, de Barnard Castle (Inglaterra), posee un Evangelario, atribuido a Jusepe Leonardo. El Museo lo adquirió en la venta de la colección del conde de Quinto, en la que figuraban como “anónimos”.

Por comparación con los Bautistas americanos, Soria los atribuyó a Leonardo. La atribución parece acertada en razón del gran parecido existente entre los rostros de estos y el de “San Mateo”, lo que aparece muy claro por la observación conjunta de sendas reproducciones fotográficas de los mismos. La atribución a Leonardo es apoyada por Young en el “Catálogo” del Museo.

Los cuatro Evangelistas, responden a un mismo esquema compositivo: aparecen sentados, en actitudes diferentes y cada uno acompañado por su respectivo símbolo. El dibujo es correcto, la perspectiva atinada y el colorido muy atractivo. Datado hacia 1630.

EL TEMA BÍBLICO

«Construcción del templo de Salomón»

Col. Particular. Pinto. O/l. 240x160 cm.

Representa una visita que Salomón hace a las obras del templo que aparece al fondo en color verde claro. El Rey, en primer plano, escucha las explicaciones que le da el Arquitecto, prosternado a sus pies y mostrándole un largo plano desenrollado. El rey y sus acompañantes observan el afanoso trajinar de los obreros. Fondo de lejanías y cielo azul con algunas nubes.

Mazón lo atribuyó, no sin dudas a Leonardo, en razón de su composición, tipología y colorido, típicamente leonardescos. Es obra temprana, entre 1625 y 1630.

«La serpiente de bronce».

Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 0/l. 206x132 cm.

Representa esta pintura el contenido de los "Números" (21. 49) de la Biblia, en que relata que, habiéndose los israelitas puestos a murmurar contra Dios y Moisés, dispuso Yavé castigarlos, enviándoles una plaga de serpientes venenosas, que los mordían y mataban. Acudieron a Moisés, y éste a Yavé, pidiéndole piedad. Y *Yavé dijo a Moisés: hazte una serpiente de bronce y ponla sobre un asta; y cuantos mordidos la miren, sanarán. Hizo, pues, Moisés una serpiente de bronce, y la puso sobre un asta; y cuando alguno era mordido por una serpiente, miraba a la serpiente de bronce y se curaba*. Señala Male, que la serpiente de bronce *ha sido dada ya, desde el Evangelio, como una imagen de la Crucifixión*[30].

En el centro, y clavada sobre un montón de tierra, aparece una estaca, sobre la que está enroscada la simbólica y broncinea serpiente. A la derecha, Moisés de pie, pero con la cabeza girada hacia el observador en un acusado escorzo, señala la

---

30 MALE, Emile: *El arte religioso*. Méjico 1948, pág. 63.

metálica serpiente. En su torno, un grupo de personas muy leonardescas, repite el mensaje, y actúan en consecuencia. Delante de la serpiente metálica, tres cadáveres medio desnudos yacen en el suelo y, tras ella, un joven intenta desasirse de la serpiente que le ataca e intenta mirar al salvador emblema. En un segundo plano, abocetados, varios personajes agrupados. Fondo de árboles que destacan sobre un nuboso cielo.

El movimiento de las figuras, sus atrevidos escorzos, su audaz naturalismo, su armonioso y suave colorido, el tratamiento de la luz, la técnica abocetada de los fondos e incluso la composición, nos indican su tendencia hacia un incipiente barroquismo, y nos induce a datar esta obra en los años treinta.

Durante la Guerra de la Independencia, fue llevada a París, al Museo Napoleón. Devuelta a España en 1813, como obra de Carreño, se incorporó a los fondos de la Academia. Se atribuyó luego a Tristán. Fue Amador de los Rios, quien la atribuyó definitivamente a Leonardo[31].

«La serpiente de bronce»

Propiedad Particular.

Es seguramente, un boceto del anterior, respecto al cual presenta algunas modificaciones y algunos personajes más. Figuró en la «Exposición Pereda»·. Madrid, 1978.

EL RETABLO DE GETAFE

La iglesia de la Magdalena, de Getafe (hoy catedral), tiene un soberbio retablo mayor, con seis grandes lienzos, que relatan otros tantos episodios de la vida de la Magdalena, tradicionalmente atribuidos a Cano y Claudio Coello. En 1918, la Sra. Palacio Azara demostró documentalmente, que sus autores eran Castelo, Nardi y Leonardo.

---

31 AMADOR DE LOS RIOS, José: *Cuadros selectos de la R.A. de San Fernando*. Madrid, 1871.

Según consta en el Libro de Fábrica, el 6 de mayo de 1639, los citados pintores firmaron los correspondientes contratos de obligación. El compromiso de Leonardo dice*: Digo yo Jusepe Leonardo que me obligo a dar dos pinturas de dos varas y media de alto y vara y media de ancho de la vida de la Magdalena según la memoria que a este efecto me ha dado al presente Tomas de Freglas de los clérigos menores, por precio de seiscientos reales cada una, asta el ultimo dia de Maio de este presente año con tal condicion que an de estar muy bien acabadas con toda la perfeccion y confieso que a esa cuenta recibi trescientos reales y si por mi culpa faltase un dia aunque sea me obligo a perder diez cientos reales y por verdad lo firme en Madrid a 6 de Maio de 639 años. (Firmado: Josef Leonardo de Chabacier*[32].

Como en los contratos no se especificaban los temas de los cuadros, su atribución debió hacerse por comparación con la obra anterior de cada pintor. La Sra. Palacio y, más tarde Soria, supusieron fueran de Leonardo los cuadros **«Noli me tangere»** y **«María Magdalena lavando los pies al Señor en casa del Fariseo»**.

Los asuntos de los cuadros, los había ya dado a conocer Stirling[33], a mediados del siglo XIX. Mazón cree que son de Leonardo los dos cuadros atribuidos a él por la Sra. Palacio, los que Stirling considera que *son los mejores y están pintados en el mejor estilo de Cano*.

«La Magdalena lavando los pies al Señor en casa del Fariseo»

O/l 208x125 cm.

Cuenta la visita que el Señor, poco después del Sermón de la Montaña hace a Simón, el fariseo, en su casa de Nain. Había éste preparado en su honor un lucido ágape. Jesús, que

---

32 PALACIO AZARA, Mª Dolores: «Pinturas de la Iglesia Parroquial de Getafe», en «Bol. Soc. Esp; Exc.», XXVI (1919, p.211 y s.).

33 STIRLING, Willian: «Annals of the Artists of Spain». London 1848. 5 vol. V.: t II, p. 800.

había dejado, como era costumbre, sus sandalias a la entrada de la casa, aparece descalzo, recostado en un diván. Magdalena, prosternada a sus pies seca con sus cabellos los pies del Señor, húmedos de sus lágrimas.

El cuadro presenta dos amplias estancias separadas por grueso muro en el que se abre un gran hueco. En la estancia anterior, que contiene las principales figuras de la historia, muy luminosa, están el Señor y la Magdalena, delante de una mesa cuadrada, con blanco mantel y algunos manjares. Tras la mesa, Simón con los brazos abiertos y, a su lado, otro invitado. En la jamba de la puerta que separa esta estancia de la del fondo, la erguida figura de un joven personaje que contempla la escena. En el patio del fondo, con personajes más ilumniados por la luz exterior que llega desde el cielo, y que deja en sombra el plano medio, el que ocupa ese joven personaje, que es el mismo que aparece en la **«Rendición de Juliers».**

La luz, que procede de dos fuentes distintas, produce una gran luminosidad, destacada por la zona en sombra del plano medio. El colorido, en tonos claros, muy bien contrastados, realza las gratas harmonías de color.

«Noli me tangere»

0/l. 208x125 cm.

Recoge este lienzo un conocido pasaje de la vida de María Magdalena, según lo relata San Juan. A la izquierda del espectador y bajo un frondoso árbol, minuciosamente tratado, aparece la figura del Señor en pie y en actitud de caminar. En una de sus manos lleva una herramienta de largo astil y, con la otra saluda a María Magdalena que, postrada a sus pies, dirige su mirada al Maestro. Al fondo, paisaje con montañas y cielo. Muy bien dibujada, su colorido abunda en tonos verdes.

La Sra. Azara y luego Soria lo atribuyeron, sin dudas, a Leonardo. Mazón admite, con algún reparo, la atribución a Leonardo y piensa que tal vez pudiera ser «La Magdalena penitente» y no el «Noli me tangere» obra del pintor bilbilitano, como

creen Angulo y Pérez Sánchez[34]. Del mismo parecer son los sres. González. A mi modesto entender, la inestable figura de Jesús (recuérdese el «Alarico», el extraño sombrero de paja con que se toca el Maestro y, sobre todo, la delicada figura de la Magdalena, en línea con las damiselas del «Nacimiento de la Virgen», sugieren, sin embargo, la atribución al maestro bilbilitano.

«Magdalena arrepentida»

O/l. 208x105 cm.

Representa este lienzo a una elegante y mundana María Magdalena despojándose de sus joyas. La acción se desarrolla en una lujosa estancia, abierta al exterior a través de un amplio hueco, que permite admirar un atractivo y colorista paisaje de resonancias venecianas.

EL TEMA DEL NACIMIENTO DE LA VIRGEN

Tres obras de Leonardo, las tres sin firmar, tratan este tema. Las tres responden, en un principio, a un mismo esquema compositivo, pero no funcional.

«Nacimiento de la Virgen»

Madrid, Museo del Prado (nº 800). 0/l. 180x122 cm.

Representa esta pintura los primeros cuidados prodigados a la recién nacida. De suave y jugoso colorido, muestra un atractivo cuadro de costumbres, reflejo fiel de la España del siglo XVII. La composición está dividida en tres planos, pasándose de uno a otro siguiendo el trazado de una «ese». En primer plano, la recién nacida, adecuadamente vestida, está sostenida por una señora de alguna edad. En su torno, cinco encantadoras jovencitas, una de ellas con una cucharita en la mano, atienden a la Niña. En un segundo plano, tres deliciosas damitas, nos llevan al tercer plano, en el que se ve a la madre, Santa Ana, semiincorporada en un lecho de amplio dosel. A través de una amplia puerta abierta en el muro del fondo, se reconoce, a con-

---

34 *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, pág. 284 y lám. 229.

traluz, la figura de San Joaquín.

Se combinan en esta pintura la luz cenital, que ilumina a los protagonistas de la historia, con la que, procedente del exterior, penetra por la abierta puerta del fondo. El resultado es el atractivo modelado de las figuras, a lo que no resulta ajeno la sabia distribución de las zonas en sombra.

Está relacionado este cuadro con los del retablo de Cebreros, y con el «San Sebastián», del Prado. Y así lo reconocía ya Cruzada Villamil[35]. Presenta este lienzo —por otra parte influido por Velázquez— un alegre colorido, radiante y bien contrastado. El autor no desdeña enfrentarse con complejos problemas de lluz. «*Su interés por la luz y su realismo vital* —dice Lafuente Ferrari[36]— *están patentes en el «Nacimiento de la Virgen, del Prado*. Camón Aznar sugiere la infuencia de Leonardo sobre Velázquez, primero en su «Velázquez» (p. 196) y luego en su articulo «Jusepe Leonardo, gran pintor aragonés»[37], donde decía que el *Nacimiento de la Virgen*, del Prado, *con las tres etapas perspectivas, de las mujeres con la Virgen, del lecho de Santa Ana y de la puerta abierta en el fondo por donde entra San Joaquín con un acompañante...* parece que *pudo sugerir la distribución perspectiva de Las Meninas. La puerta del fondo es un preciso antecedente.*

Por su incipiente dinamismo, por su naturalismo y por la perfección de su ejecución. Mazón lo fecha en los primeros años 40.

Comprado por 10.000 reales en 1964, para el Museo de la «Trinidad». A la disolución de éste pasó al Prado.

Una copia moderna de este lienzo forma parte del nuevo retablo de la restaurada iglesia de los Jesuitas, de Alcalá de

---

35 CRUZADA VILLAMIL, Gregorio: «Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas». Madrid 1865, pág. 66.

36 LAFUENTE FERRARI, Enrique: El realismo en la pintura del siglo XVII. Barcelona 1935. p. 145.

37 CAMÓN AZNAR, José: «Velázquez». Madrid 1962. 2 vol. p. 196 «Heraldo de Aragón», Zaragoza, 12 octubre 1972.

Henares.

Figuró en la exposición «Jusepe Martínez y su tiempo», Zaragoza,1982, nº 16.

«Nacimiento de la Virgen»

Madrid. Col. Part. 0/l. 56x36 cm.

De composición muy parecida al anterior, Allende Salazar lo consideró boceto «y además bueno» del mismo. Para Soria es un precedente del lienzo del Prado y lo fecha «h. 1630», fecha que Mazón retrasa hasta 1635-40 en atención a su estilo y ejecución muy abocetada. La atribución es de Mayer (1922).

«Nacimiento de la Virgen»

El Escorial. Monasterio. O/l. 205x185 cm.

Tradicionalmente atribuido a Valdés Leal, Mazón lo considera de Leonardo, datándolo entre 1640 y 1645. La composición es análoga a la del Prado, si bien más compacta. Mazón basa su atribución a Leonardo en la tipología de sus personajes y el paralelismo existente entre las figuras de ambas obras, aún cuando tengan actividades funcionalmente diferentes. Muy interesantes resultan la dama, que sostiene la niña y le cambia los pañales, y la joven que los calienta al fuego de un historiado y bien dibujado brasero. Las damiselas que aparecen en un segundo plano son, igualmente, muy parecidas. *La ejecución vacilante y el color mucho más sordo*, que observan Angulo y Pérez Sánchez pueden ser la expresión de las dificultades psíquicas que ya aquejaban de manera importante, al pintor.

DOS MUY SINIFICATIVAS PINTURAS

«Martirio de San Sebastián»

Madrid, Museo del Prado (nº 67). 0/l. 192x58 cm.

Representa este lienzo los preparativos para la ejecución de Sebastián por asaetamiento, en cumplimiento de la sentencia dictada contra él por el emperador Maximino.

Leonardo, que no gustaba de representar escenas violentas, recurre a la representación simbólica del martirio, a sus prolegómenos. Aquí, Sebastián, desprovisto de todas sus vesti-

duras —sólo un «paño de pureza» cubre sus desnudeces— está siendo atado al tronco de un añoso árbol, por dos sayones de los que apenas se ven sus cabezas. Sebastián aparece de pie con las manos ya atadas a la espalda. Su cabeza, ladeada e inclinada hacia arriba, está iluminada por un potente haz luminoso, que hace destacar un breve «halo» en torno a ella. Fondo de cielo con nubes coloreadas por el sol. Leonardo esquiva, intencionadamente, la simetría, a cuyo fin escorza la postura del mártir, que resulta así un tanto anómala.

El modelo utilizado por el pintor es el mismo que aparece en su **Rendición de Juliers** (1634-35) y en la **Magdalena a los pies del Señor** (1639). La luz, casi cenital, ilumina fuertemente su figura, especialmente su rostro, y deja en penumbra a los dos sayones. Con un claroscuro muy estudiado, consigue Leonardo un mórbido desnudo, que es uno de los mayores logros de su pintura.

Sólo muy recientemente, ha sido esta obra definitivamente atribuida a Leonardo. En el «Inventario» de la Granja, de 1746, figura entre las pinturas de Isabel de Farnesio como de Vicente Carducho. Perteneció después a la colección de Carlos III, luego estuvo en Aranjuez y más tarde pasó al Prado. En el «Católogo» de Madrazo, de 1872, aparece como obra de Bartolomé Carducho. En el «Catálogo del Museo» de 1942 figura como obra anónima y en los posteriores (1945, 1949, 1959 y 1963) se atribuye, nuevamente, a Vicente Carducho, si bien se incluye la autorizada opinión de Longhi, que, ya en 1927, lo atribuía a Leonardo[38]. Por su parte, Soria, comparándolo con los «Bautistas» americanos, corroboraba ya en 1952, la opinión de Loghi. Hasta 1972 no se ha aceptado, sin embargo, la atribución de este lienzo a Leonardo.

Se extraña la Dra. Mazón de que, se haya tardado tanto tiempo en admitir lo que es una *evidencia*, pues el artista repite

---

[38] LONGHI, Roberto: «un San Tomasso del Velázquez e la cogiunture italo-espagnola tra il 500 e il 600». En «Vita Artística», 1927.

el modelo que ya utilizó en los otros dos lienzos citados. En contra de la opinión de Soria, que lo fecha en 1634, Mazón la retrasa en seis años, hacia *1640.* Los Srs. Angulo y Pérez Sánchez, en relación con la propuesta datación de *hacia 1640*, escriben *la identidad de modelo y técnica con personajes de La rendición de Juliers obliga a considerarlo de fecha próxima*. No es, a mi parecer, argumento convincente, pues este mismo personaje aparece, además de en **«La rendición de Juliers»**, que es de 1634, en **«La Magdalena a los pies del Señor»**, del retablo de Getafe, que es de 1639.

Esta obra ha sido muy bien considerada por la crítica. Si Longhi encuentra concomitancias de la «Piedad» madrileña de Bartolomé Carducho con el «delicado Jusepe Leonardo»[39], Camón ve en el San Sebastián una marcada influencia velazqueña, opinión que compartimos plenamente. *Otra resonancia de Velázquez encontramos en el San Sebastián del Museo del Prado, con paño de pureza y figura escorzada que recuerda al gran maestro*, dice[40]. Para Pérez Sánchez, Leonardo dejó en esta pintura *uno de los más bellos y clásicos desnudos varoniles de la pintura española* si bien en otra obra matice de *la pintura seiscentista española*[41].

«San Jerónimo penitente»

En paradero desconocido desde comienzos de la guerra civil, la conocemos por una reproducción fotográfica del «Instituto Diego Velázquez», de Madrid.

Este cuadro, firmado: «Joseph Leonardo f», fue dado a conocer por Tormo, en 1911, en el «Bol. Soc. Esp. Exc. «XIX, 1911, p. 208-9. El propio Tormo en su «Guía de Alcalá de Hena-

---

39 LONGHI, artª.citº.

40 CAMÓN AZNAR, José. «Velázquez». Madrid. 1964. 2 vol., p. 961.

41 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: «Dibujos españoles. Siglos XV-XVII» (Museo del Prado. Catálogo de Dibujos). Madrid. 1972. P. 99.

ANGULO, D. Y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: «Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII.- Pereda, Leonardo, Rizi» Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1983, p. 98.

res» (PNT, s. a.), lo cita en la Magistral Interina, Iglesia de los Jesuitas: "*En la 2ª capilla derecha más cuadros de la Magistral de San Justo: Nardi, la Crucifixión; Jusepe Leonardo: San Jerónimo* (firmado)."

Ante la entrada a una gruta, abierta en la roca, el Santo, someramente vestido, prosternado en actitud orante ante el crucifijo que se apoya en la roca. Sombrero de paja y calavera entre dos libros, cerrado el uno, abierto el otro. Cabeza de león apenas perceptible. Fondo de rocas con árboles y cielo con nubes.

Esta obra, muy ticianesca, debe ser la última conocida de Leonardo y la Dra. Mazón la fecha en 1645-1646, en atención a que *en la misma se observan rasgos que indica que ya la enfermedad causaba estragos en su mente*.

3

EL RETRATO

Dos son, fundamentalmente, las cualidades de un buen retrato: el *parecido*, fin primordial del mismo y con el que el retratado queda satisfecho, y la *calidad* o conjunto de cualidades que reflejan el carácter moral y el estado psíquico del retratado. Es lo que decía Leonardo da Vinci: *el hombre y el concepto de su espíritu*[42].

Todos los grandes pintores han sido, en general, grandes retratistas; pero, como el bodegón, fue despreciado por artistas de mérito y, hasta la llegada del barroco se había desarrollado dentro del ámbito oficial. Señala Orozco[43] que, con el barroco, el retrato se populariza dando entrada a un elemento socialmente bajo y *el pintor lo mismo retrataba al monarca que a un enano, un idiota o un niño monstruoso*». Por otra parte, se abandonan los cánones renacentistas y se da entrada al realismo.

EL RETRATO EN LOS «CUADROS DE BATALLAS»

Las figuras principales de los «cuadros de batallas» son retratos; pero, por el momento, sólo los actores principales han sido identificados. Estos retratos están integrados en una uni-

---

[42] Ob. cit., pág. 148.
[43] Ob. cit., pág. 52.

dad superior, el cuadro; pero pueden aislarse fácilmente de su contexto y adquirir personalidad propia.

La figura de Espínola pintada entre 1634-35, cuatro años después de su muerte († 1630), muestra gran parecido con los retratos de Rubens, Van Dyck y, sobre todo, de Velázquez. Como no es probable que Leonardo conociera a Spínola, seguramente fue Velázquez, que le conoció y gozó de su amistad, quién le proporcionase algún apunte que completase su conocimiento, adquirido a través de los lienzos de Rubens y Van Dyck.

Otro tanto podemos decir del marqués de Leganés, al que posiblemente conociera y «cuya efigie tomaría del natural». Este retrato, con su fondo de lanzas y banderas, es mucho más real, más conseguido que el de Spínola.

Los retratos de Spínola y Leganés pueden, fácilmente, convertirse en «exentos», pero no el de Feria, pues éste está inserto en una historia que exige que la posición del duque sea, precisamente, la adoptada por el pintor.

La identidad del duque († 1634), está asegurada pues aparece en los dos lienzos que Carducho realizó para el Buen Retiro. En cuanto a las concomitancias existentes entre este retrato y el del Conde Duque velazqueño, nos remitimos a lo dicho en el capítulo anterior.

RETRATOS DE REYES

Por los años treinta se encargaron dos serie de retratos de reyes, en cuya realización intervino, junto con otros artistas, Jusepe Leonardo.

Para el recién estrenado *Palacio del Buen Retiro* se encargó, sobre el año 34, una serie de *Reyes Godos*, precedentes lejanos de los reyes cristianos, de la que no hablan ni Díaz del Valle ni Palomino. Ponz fue el primero en citar los retratos de Carducho, Pereda y Leonardo, realizados para esta serie que, parece, no llegó a completarse. Una segunda serie debía efigiar los *Reyes de Castilla* e iba destinada al Alcázar de Madrid.

Naturalmente, dada la lejanía, en el tiempo, en que vivieron estos reyes, las pinturas no son, en puridad, auténticos retratos sino representaciones simbólicas de los monarcas representados. Lo mismo puede decirse de los atuendos que lucen.

«Retrato del rey Alarico»

Madrid. Museo del Prado, depositado en el Museo del Ejército (antes de Artillería). 0/l. 250x118 cm.

Para esta serie de *reyes Godos*, para el Buen Retiro, encargaron a Leonardo el retrato del rey Alarico. El pintor lo representa en pie y afrontado al espectador. Lleva armadura concienzudamente realizada y protege su cuerpo con amplia rodela que sostiene en su mano izquierda. En la pilastra de la izquierda y en letras capitales *ALARICO REY GODO / VIII EN ESPAÑA* y a su pie, en el suelo y en letra cursiva: *Joseph Leonardo f.* Al fondo y en medio de un paisaje abocetado, recinto amurallado. Muy atractivas son las movidas escenas guerreras de los planos intermedios. En el colorido, predominan las tonalidades claras contrastadas debidamente por el rojo del manto real. Mención especial merece la dorada corona real y, sobre todo, la convincente armadura, abundante en grises metálicos.

Esta obra ha estado siempre en el Palacio del Buen Retiro. Y en el inventario de 1703 fue tasada en veinte doblones (1200 r.), lo que demuestra el buen concepto que merecía el cuadro, pues en el mismo inventario se estimaban en 1300 reales varios retratos de bufones de Velázquez.

De los cinco retratos de esta serie que se conservan es éste el mejor, opinión compartida por la mayoría de los historiadores de arte.

LOS REYES DEL MUSEO DEL PRADO

Para decorar el friso del «salón dorado» del Alcázar madrileño, pieza cuyo emplazamiento no ha llegado a ser precisada, se contrataron en 1639 una serie de retratos, sedentes, de los reyes de Castilla, que debían realizarse de acuerdo con el

modelo que para tal fin realizó Vicente Carducho. La gran altura del friso obligó a escoger un punto de vista muy bajo, y las exiguas dimensiones de los casetones en los que iban a ser colocados exigió que cada obra contuviera dos retratos. El proyecto de esta serie venía de muy antiguo. Al menos de 1622, pues de 30 de abril de este año es la carta de pago —descubierta por la Dra. Mazón en el Archivo de Palacio— otorgada por Vicente Carducho, por 2200 reales como pago de la pintura *al olio y al temple* de *un lienço de dos baras en quadro poco mas o menos de los Reyes de castilla*, que serviría de muestra para los que con este fin se contratasen. Para la realización de esta serie se escogieron los mejores artistas del momento. Velázquez no participó en la misma seguramente por hallarse inmerso en otros trabajos palaciegos.

De esta serie, muy maltrecha tras el incendio del Alcázar (24 de diciembre de 1734), el Prado conserva los titulados **«Un rey de España»** y **«Dos reyes de España»**, tradicionalmente atribuidos a Cano. La Sra. Caturla, apoyándose en razones documentales, sugirió que pudieran ser de Leonardo. En apoyo de esta tésis, la Dra. Mazón aduce que las extrañas poses y actitudes de los reyes representados —cuya identidad no ha sido posible fijar— pudieran relacionarse con los primeros síntomas de la enfermedad que, poco después, haría presa en Leonardo. Angulo y Pérez Sánchez, aún reconociendo que estos razonamientos tienen cierto peso, y que existe en ambos lienzos cierto parecido con el estilo de Leonardo, prefieren mantener la atribución tradicional.

OTROS RETRATOS

Es lógico suponer que, dada la creciente afición de la sociedad de su tiempo por el retrato —como se deduce de la lectura de los «Diálogos de la Pintura» de V. Carcuho— realizara algunos Jusepe Leonardo, principalmente para individuos de la mediana burguesía. No se conocían, hasta hace poco tiempo, retratos de su mano o, al menos a él atribuidos.

«Retrato de una joven»

0/l. 67x57 cm. Ann Arbor. Michigan (EUA).

Este pequeño retrato, perteneciente a la Harry Boyd Foundation, representa el busto de una bella joven de unos veintitantos años. Fue considerada como de Murillo y, luego, de Velázquez. Matín S. Soria, en su artº *José Leonardo, Velázquez's best disciple* lo atribuyó a Leonardo por comparación con otras de sus obras como la **«Magdalena a los pies del Señor»**, de Getafe, los Bautistas americanos o el San Sebastián del Prado. *La luz y la sombra de la cara y la pincelada* —escribe— *encuentran un paralelo en aquellas figuras que están en pie a la izquierda de Magdalena, y del joven muchacho de la Rendición de Juliers,* y la fecha en 1635. Para Angulo y Pérez Sánchez no es atribución convincente.

«Cabeza de hombre»

Nueva York. Metropolitam Museum. 355x273 cm.

Fragmento de un cuadro, atribuido primero a Velázquez y luego a Leonardo, pero con tantas dudas que, en la actualidad, figura como «anónimo castellano del siglo XVII.

«La Sibila»

0/l. 64x58 cm.

Este pequeño lienzo, actualmente en una colección privada norteamericana es, para Soria, de Leonardo. Mayer lo atribuyó a Velázquez en 1913 y como tal la publicó en su «Historia de la Pintura Española» primero y, luego en su «Velázquez». Y como obra del maestro sevillano figuró en la «World's Fair» de New York en 1939. Gudiol la atribuyó a Velázquez: *Es trasunto evidente de la Sibila del Museo del Prado*.

Soria justifica su atribución a Leonardo como resultado de la comparación de la técnica fluida de Velázquez; *hallada también en el Nacimiento de la Virgen* de Leonardo. En este cuadro se pueden ver figuras con un similar perfil, pose, tipo, peinado y ropaje.

«Cabeza de hombre»

En una de las periódicas exposiciones que organiza la «Fundación BBVA», se expuso en la primavera del año 2000, un pequeño lienzo atribuido a Leonardo que representaba la cabeza de un hombre de alguna edad, de rasgos enérgicos, realizada con una técnica nerviosa. No he podido conseguir más detalles e información[44].

«Retrato de Baltasar Gracián»

O/l, 42,4x33,7. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Diremos, para concluir este capítulo, que, en la Exposición *Jusepe Martínez y su tiempo*; Zaragoza, 1982, figuró como anónimo un supuesto «Retrato de Baltasar Gracián», del Museo de Bellas Artes de Valencia. Tradicionalmente atribuido a Velázquez, Camón Aznar negó esta atribución, pero lo supuso realizado por un pintor cortesano *no muy alejado* del círculo de Velázquez. Dada la pose un tanto extraña, que representa un jesuita mundano con golilla, cabello abundante y grandes bigotes, nos lleva a pensar si no nos encontraemos ante una obra tardía de Leonardo. Es muy posible que Leonardo que, seguramente conocería en su infancia a Gracián, cuando éste visitó Madrid en la primavera de 1640, se reencontrase con su paisano y quizá pariente por vía materna, como sugiere Sánchez Portero. Sería interesante que se estudiase este retrato (lo conocemos solamente por una mala reproducción fotográfica en b/n, publicada en *"¿Un retrato de Gracián pintado por Velázquez?",* Zaragoza, "Trébede", nº 60, febrero de 2002), tan distinto del que estamos acostumbrados a ver que no parece que representen a la misma persona.

---

[44] En mi visita a la sede de la «Fundación BBVA», de Madrid, ni me enseñaron el «Catálogo» ni me dieron información alguna, remitiéndome a su sede central de Bilbao. Desistí acudir a esta última instancia.

4

EL PAISAJE, LA PINTURA MURAL, LA ESCULTURA, Y EL DIBUJO

EL PAISAJE

Hasta que la Sra. Caturla atribuyó, en 1947, a Jusepe Leonardo el cuadro **«Vista del Real Sitio de Buen Retiro»** (Palacio Real, Madrid), no se conocía paisaje alguno de su mano. Sin embargo, Leonardo se había acreditado como avezado paisajista en alguna de sus obras, si bien en estos lienzos el paisaje es un elemento más de los mismos.

«Vista del Real Sitio de Buen Retiro en 1637»

Madrid. Palacio Real. 0/l. 305x130 cm.

Representa este lienzo una vista general y panorámica del Real Sitio de Buen Retiro, tomada desde el Oeste, posiblemente desde la parte alta de alguna de las edificaciones existentes en lo que hoy es la Carrera de San Jerónimo. Tormo lo atribuyó, con dudas, a Mazo. En 1947, la Sra. Caturla lo atribuyó a Leonardo, reconociéndola como una de las «casas de cam-po» encargadas para la «Torre de la Parada». *Tengo recogida* —dice— l*a documentación de éstas, lo cual añadido a la excelencia del cuadro, habilidad de su técnica y viveza de su*

colorido me ha llevado a la identificación como obra de Jusepe Leonardo[45].

El punto de vista utilizado, que es muy alto, ha permitido una amplia panorámica de la totalidad del Real Sitio. *Se aprecia en primer término* —copiamos de la Dra Mazón-— *la alameda del Prado, en la que puede observarse gran número de pequeñas figuras admirablemente dibujadas. A la derecha de la Alameda, aparece la «Torrecilla de la Música» y, junto a ella, la llamada «Fuente del caño dorado». A la izquierda se ven la casa y jardines de Tavara, o de San Juan, y un poco más al centro, y tras los chopos, el «juego de pelota».*

En un segundo término, y a la izquierda, puede verse la antigua Puerta de Alcalá, construida en 1599 para la entrada de doña Margarita de Austria, y que corta al camino real de Alcalá que se pierde, rectamente, en la lejanía. Cerca de ella el gran patio con las edificaciones dedicadas a los Alcaides del Sitio. A su derecha, casi en el centro del lienzo, el Palacio Real, con su amplio patio principal cuadrado, limitado por los pabellones «los quartos reales», y las cuatro airosas torres de sus esquinas.

Detrás del Palacio otros tres pequeños patios. En el de la izquierda, llamado «del emperador», se ve en su centro la célebre escultura de Leone Leoni llamada «Carlos V dominando el furor», hoy en la rotonda del Museo del Prado. El patio de la derecha, era el llamado «de oficios»; y entre uno y otro, un tercero, más estrecho, en el que la señora Caturla supone estaba la célebre «leonera». Más a la derecha, el Cuartel Real de San Jerónimo, obra de Toledo, y el Monasterio de San Jerónimo con su iglesia gótica. Detrás del Palacio, y todavía sin cubrir —«en alberca», como entonces se decía—, se ve el hoy llamado «Casón», obra de Alonso Carbonel. Algo a su izquierda, semitapado por uno de los torreones, se adivina el Coliseo de las Comedias.

---

45 CATURLA, María Luisa: «Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro» Madrid, 1947, página 37.

En un tercer término, los jardines, el llamado «ochavado», el inmenso jaulón para aves, conocido vulgarmente con el nombre de «Gallinero», la ermita de San Bruno, y tras ella el estanque grande, con su isla central y, todavía sin edificaciones. Más hacia la derecha, y en una eminencia del terreno, el cerrillo de San Blas con su ermita. el conjunto está incrustado en un hermoso paisaje de lejanías que recuerda mucho el de "La rendición de Juliers»[46].

Tiene este lienzo un excelente dibujo. La adecuada localización del punto de vista, muy alto y alejado del plano del cuadro, permite, no solo representar la totalidad del Real Sitio, sino también dotarle de un ondulante y atractivo paisaje de fondo sobre el que destacan nítidamente los oscuros chapiteles de las numerosas ermitas y, especialmente y como elemento de adecuado contraste, la alameda del primer término, bajo cuya sombra hallan cobijo una serie de diminutas figuras, llenas de color y vida.

El colorido, suave y entonado abunda en tonos fríos muy harmoniosamente contrastados. La pintura, muy fluida, está aplicada con una técnica de pincelada corta y precisa, que se hace algo más amplia y nerviosa en el tratamiento del fondo, en cuyo paisaje abundan los efectos de la «perspectiva aérea», que tan bien manejaba Leonardo; la dirección de la luz y la posición de la sombras parece indicar que la vista está tomada a primeras horas de una tarde de primavera. El estado de la construcción, juntamente con los razonamientos de la Sra. Caturla y los documentos que publica, parece indicar que 1637 fue la fecha de su ejecución.

Fue este cuadro expuesto en las exposiciones: «El antiguo Madrid» (1926), «Velázquez y lo Velazqueño» (Madrid, 1960-1), «Madrid. Testimonio de su historia» (1979) y «Madrid pintado», (1992-93).

No faltan a este cuadro elogiosas críticas. Tormo, que con muchas dudas lo atribuyó a Mazo, dice *demostrándose que iba*

---

46 Mazón, ob. cit. p. 284.

a ser un gran paisajista, si no lo era ya, el desconocido pintor de ese y otros lienzos, todos interesantísimos a mi ver[47].

«Visita del Real Sitio de Buen Retiro»

Madrid. Palacio Real.

Un cuadro de pequeñas dimensiones, posiblemente esbozo del anterior, figuró en la exposición conmemorativa del cuadrigéntesimo aniversario del nacimiento de Calderón de la Barca, celebrada en Madrid en la Biblioteca Nacional (Salas de Exposiciones) en el año 2000, como obra de Jusepe Leonardo.

«Vista del Palacio de Aceca»

Patr. Nac. Monasterio de El Escorial. 0/l.80x127 cm.

Representa este lienzo una vista del Palacio Real de Aceca, que estaba ubicado entre Aranjuez y Toledo. Aunque es obra de menor empeño que la ya citada del «Buen Retiro en 1637» y es de menor tamaño, es una pintura bien dibujada, dotada de un colorido claro muy atractivo y muy bien armonizado.

En 1637, cobró Leonardo 6780 reales de vellón, como pago de *tres lienzos de pintura de —casas de campo— para la dicha Torre de la Parada*; pero no se precisan los temas de los mismos.

Figuró este lienzo, atribuido a Jusepe Leonardo en la exposición «Madrid pintado» celebrada en Madrid, Museo Municipal de Madrid (octubre 1992-enero 1993).

Las «Casa de Campo»

Procedentes del Museo Arqueológico Nacional y del Palacio Real de Madrid, existen en el Monasterio del Escorial siete lienzos que representan otras tantas «casas de campo». Son las siguientes: «Casa de Aceca» (entre Aranjuez y Toledo), «El

---

47 «Velázquez, el Salón de Reinos de Buen Retiro...», en Bol. Soc. Esp. De Exc., XIX , p. 205. BROWN, J. y ELLIOT, J. H.: «Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV». Madrid, 1985. En la camisa del libro figura reproducido este lienzo.

Campillo» (entre El Escorial y Guadarrama), «La Fresneda» (entre El Escorial y Guadrarrama), «Vaciamadrid» (entre Madrid y Aranjuez), «Valsain» (atribuido a Mazo) y «Casa de Eraso» (en el puerto de la Fuentefría).

El hecho de que en la misma cuenta en que se pagaron a Leonardo tres pinturas de casas de campo y, entre ellas suponemos que la ya citada de Aceca, se cargasen otros quince lienzos: a Félix Castello (6), Juan de la Corte (7) y Pedro Nuñez (2), ha propiciado la atribución a Leonardo de algunas de estas pinturas.

Para Tormo, sin embargo, serán de Mazo y para Iñiguez Almech, excepto el «Palacio de Valsain», que sería de Mazo, son, con dudas, de Leonardo. Ya hemos visto, como el «Palacio de Aceca» es ahora admitido como de Leonardo.

LA PINTURA MURAL

No han llegado hasta nosotros pinturas murales de Leonardo. Sólo sabemos de su existencia por las fragmentarias noticias que nos dan a conocer los documentos que se conservan en los archivos españoles.

De apenas diez días antes de la expedición del conocido despacho del Comendador Sorano, son dos importantes documentos notariales (AHP. Madrid. Escrº Manuel de Robles, Protº 5810, f. 486-7), su fecha 16 y 18 de abril de 1635. Prueban estos documentos, publicados por el marqués del Saltillo, que Jusepe Leonardo *se compromete a pintar al oleo y al temple como combenga* la pieza baja de la recientemente construida ermita de San Jerónimo en el Real Sitio de Buen Retiro. De esta ermita, obra de Alonso Carbonel, solo nos queda el recuerdo gráfico del plano de Teixeira y de los grabados «Les delices d´Espagne» de Alvarez Colmenar.

El primero de los citados documentos es un interesante contrato de obras. Se expone en el mismo, la extensión y alcance de la obra (tal como se recoge en el párrafo anterior) y las condiciones de ejecución de la misma *que para ello ha hecho Alonso Carbonel aparejador mayor de las obras de S.M. y maestro mayor de las del Buen Retiro», y que son: «Primeramente ha de estar hecha y acabado el dia de San Juan de este presente año. —Que lo que se ha de pintar al oleo sean las historias que Francisco de Rioja escogiere y señalare y en las figuras sueltas o solas del mismo modo cada cosa para el lugar que le tocare— que los adornos que se han de hacer al temple como salientes y chorcolas y los demás que han de llevar dorado el*

espacio que la traza señala y mas si mas conviene para el buen adorno.— Que en las fajas de las pilastras y de otras partes donde más a propósito viniere ha de ser dorado y si conviene sobre el oro moldura oscurecida se ha de fingir.— Que en las partes donde la traza señala se han de hacer unos florones de oro escurecidos.— Que para todo lo conveniente a mayor enriquecimiento de la obra esta expuesto el pintor a ponerlo en ejecución, si pareciere que ajustandolo con el tiempo q^e^. hay desde aquí a S. Juan se pueda hacer». A continuación se establece una cláusula de tipo económico, según la cual *se le han de dar mil ducados, quinientos de presente y quinientos de hoy en un mes. Y por condición especial que todo lo que se dilatase cualquier libranza o lo que de ella hubiese de proceder tanto tiempo cuanto se le dilatase, tanto tenga el pintor de mas plazo para el cumplimiento de su obra». Por último, se refiere el documento a la tasación de la obra, «que habrá de ser hecha por el maestro mayor Alonso Carbonel o quien el nombrare y otro por parte de Joseph Leonardo... y que ha de ser pagado de contado el alcance de mas a mas de lo que hubiera recibido*.

Este documento debió redactarse el día 16 de abril, pero, por la causas que fueran, se retrasó su firma hasta el 18, como lo prueba, a mi entender, que figure incluido —anexado, diriamos hoy— en la carta de pago, que este día 18 de abril de 1638, Leonardo diese carta de pago en la que confiesa *haber recibido los quinientos ducados de la primera paga*.

Que esta obra no se hizo, lo prueba el documento que la Sra. Caturla comunicó a la Dra. Mazón. Se trata de una carta de pago otorgada por Jusepe Leonardo ante el notario Pedro de Castro (AHP, 516, sin foliar), el 28 de agosto de 1635, en la que confesó *aber rezebido... mil reales en vellon q se le pagan p los desperdizios de materiales trazas Carbones y dibujos* que el artista acopió y realizó para le ejecución de esta obra, que no se hizo por *aber tenido nueba orden de su Exª del Sr. Conde duque no se hizieron las dhas pinturas por lo cual... entrego el dho Jusepe Leonardo... los cuatro mil y quinientos reales restatantes cumpliimiento a los dhos quinientos ducados...*

No sabemos las razones que impulsaron al Conde Duque a la rescisión del contrato; pero no parece muy ajeno a la realidad la catastrófica situación de la Hacienda Real, muy afectada por los crecientes gestos de una desastrosa guerra.

De esta y otras famosas y desaparecidadas ermitas, sólo nos queda el recuerdo del plano de Teixeira y los grabados de Alvarez Colmenar.

LAS OBRAS DE PALACIO

Los comienzos de los años treinta sorprendieron a Leonardo trabajando en la decoración, suponemos que «al fresco», de la bóveda de la capilla Real y la pintura del Relicario debajo de la capilla Real, sin que, por el momento, pueda precisarse más.

En su «Catálogo» de 1872, Madrazo dice: *Consta en unos documentos que existen en el Archivo de Palacio (Felipe IV, Pardo Leg. 2º) que* ***José Leonardo fue uno de los artistas que contribuyeron a decorar con sus obras el R. Alcázar*** restaurado por Felipe IV. *El y Félix Castello se encargaron de pintar los techos del Sagrario de la R. Capilla: pintó Castello la bóveda de la primera pieza y Leonardo la de la segunda; y fueron ambas tasadas por Alonso Cano y Luis Fernández, aquella en 17000 reales y ésta en 13500. Firmaron el asiento de la obra en 1641 y no recibieron el finiquito hasta el 1654*. Al menos **un año antes, había fallecido en Zaragoza Jusepe Leonardo.**

Añade a continuación Madrazo: *Debió agradar la obra de Leonardo, porque otro documento del mismo archivo nos lo descubre ejecutando después la pintura del Relicario debajo de la Capilla R. (Pardo y agregados, Legº 4º). Pero no pudo terminar la nueva obra, porque el 3 de marzo de 1648, vemos expedir a favor del pintor de S. M. Angelo Nardi, una libranza de 6800 maravedies a cuenta de lo que montase, según tasación, la pintura que estaba acabando y que* ***dexo Jusepe Leonardo comenzada en el relicario debaxo de la capilla real en este Real Alcázar*****.**

Las obras de pintura mural de Leonardo, desaparecieron en el incendio del Real Alcázar (24 diciembre 1734).

LA ESCULTURA

Mª A. Mazón dio a conocer[48] en su obra «Jusepe Leonardo», p. 290-1, un interesante documento que relaciona a nuestro pintor con la escultura. Es una «carta de pago» otorgada ante el escribano Juan Montoya, el 4 de noviembre de 1633 (AHP. Escrº Juan Montoya. Protº 2590, fol 324), en la cual Manuel Pereira y Jusepe Leonardo reconocen haber recibido de D. Diego de Ayala *presvitero mayordomo de la yglesia y fabrica de santa maria desta dha villa quatrocientos reales* que, sumados a los anteriormente recibidos, totalizan 1500 reales, *Por cuenta de la echura de un christo que estan obligados a acerles de manera y pintura*. Firman el documento *Manuel pryº Jusepe Leonardo de chabacier* y, como testigos *Juº Bautista Garrido y Gerónimo de la pena y alonso ximenez vecinos y estantes en esta dha villa*.

No citan esta obra de Pereira, ni Palomino, ni Cean, ni el conde de la Viñaza, ni Mª Elena Gómez Moreno. Ninguno de estos autores cita a Leonardo como colaborador de Pereira. Sin embargo, el documento aportado por Mazón prueba lo contrario, y le hace pensar que la obra maestra de Pereira, el mágnífico «San Bruno» de la Cartuja de Miraflores de Burgos, *fuera encarnado y pintado por Jusepe Leonardo*: el «San Bruno» hay que fecharlo en estos años, *antes de 1635*.

---

48 Ob. cit. pp 290-1.

EL DIBUJO

Sólo cinco dibujos, dos de ellos firmados, se conservan en Madrid, de mano de Jusepe Leonardo. Aunque no *exentos* de manifiestas incorrecciones, Leonardo se nos presenta como un experto dibujante. Todos ellos son de pequeño tamaño y están realizados sobre papel, a tinta o a lápiz negro y aguada sepia, con un trazo nervioso, ágil y libre. Los dibujos hacen gala de un claroscuro muy estudiado, que proporciona un convincente modelado de las abocetadas figuras de sus protagonistas.

«Adoración de los Pastores»

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Papel. 240 x 194 mm.

Es un dibujo realizado con tinta y aguada azul sobre papel blanco. La composición resulta arcaica para la época en que debió realizarse. Por ello y por la indudable influencia cajesiana, debe ser datado antes de 1625.

Velasco lo catalogó como anónimo español del siglo XVI. Gómez Moreno lo atribuyó a Leonardo y como tal lo recoge Pérez Sánchez en su «Catálogo de Dibujos» de la R. A. D. S. F. Madrid, 1957.

«La Purificación de la Virgen»

Biblioteca Nacional Madrid.

440 x 320 mm. Papel agarbanzado. Lápiz negro y aguada sepia.

Puede estar relacionado con los cuadros de tema mariano del Palacio Real de Madrid. Las figuras solamente esbozadas, pero los trazos de lápiz *y* los toques de sepia, sabiamente administrados producen unos juegos de luz y medias tintas, que realzan la sensación de relieve.

Barcia lo incluyó, con el nº 420, en su «Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional». Madrid, 1906.

El dibujo está firmado en la parte inferior, con una caligrafía muy cuidada: «Joseph Leonardo». Procede de la «Colección Carderera».

Incluido como ilustración del ya citado «Calatayud. Fiestas de septiembre 1974».

Por sus vinculaciones con los cuadros de Palacio —dice Mazón— y por los resabios manieristas que en el se observan, podemos fecharlo entre los años 1625 y 1630.

«Disputa con los Doctores»

Biblioteca del Palacio Real. Madrid. 205 x 195 mm. Lápiz negro y aguada sepia. Firmado Joseph *(sic)* Leonardo.

Representa el conocido pasaje de su disputa con los doctores en el Templo. Figura en el fol. 68 del t. II de la «Colección» que, para el rey Fernando VII, preparó Maella. Fue dado a conocer por Mazón, quién señala algunos defectos de importancia, como la *poco conseguida figura del Niño Jesús*, lo que le sugiere que este dibujo estaría complementado por un particular estudio de la figura del Niño. La composición es muy estudiada, y la luz, procedente de dos distintos focos produce buenos efectos de modelado y profundidad. Fechado hacia l630.

«San Isidro Labrador»

Museo del Prado. Madrid.

Lápiz negro y aguada sepia rojiza, sobre papel verjurado amarillento 220 x 150 mm. Mutilado en el ángulo inferior derecho, en el que, en tinta y letra del siglo XVII, puede leerse «… leon…»

Representa una escena de la vida diaria de San Isidro. El Santo aparece labrando la tierra con un arado arrastrado por una yunta de bueyes. Más al fondo varios ángeles mitigan el laborioso trajinar del Santo. Sánchez Cantón consideró este dibujo como *anonimo del siglo XVII datándolo en la tardía fecha de hacia 1660-70* («Dibujos Españoles», III, 253). Para Pérez Sánchez («Dibujos Españoles». Museo del Prado. Siglos XV-XVII, p. 99-100), es clara la relación con el estilo de Cajés y segura la atribución a Leonardo a quién *se refiere sin dudas la inscripción mutilada*.

Por su esquema compositivo y por el tema tratado, evidentemente relacionado con los cuadros de la serie de San Isidro, Mazón lo fecha entre 1630 y 1635. Perteneció a las Colecciones Reales, de las que pasó al Museo del Prado. Incluido en el tan citado «Programa de Fiestas de Calatayud de 1974».

«La rendición de Juliers»

Museo del Prado. Madrid.
Legado Fernández Duran. Aguada sepia sobre
papel. 260 x 310 mm.

Dibujo preparatorio para el lienzo del mismo título del Prado. El formato de dibujo y cuadro, que pasa de 1,19 del primero[49] a 1,24 en el segundo, obliga a las variantes que se observan entre el cuadro y el dibujo. En este ultimo el número de personajes es menor, faltando un caballo y el fondo de lanzas. Tampoco aparece el joven de la izquierda. Aunque preparatorio y ya cuadriculado, la ejecución del lienzo, a nuestro parecer, exige la presencia de un dibujo posterior. Mazón, basándose en la datación segura del lienzo, 1634-35, fecha el dibujo en este mismo espacio de tiempo. A mi parecer, el dibujo debió hacerse muy próximo a la fecha del encargo, esto es, en junio o julio de 1634. El cuadriculado se haría para llevarlo al lienzo y tantear el efecto producido. Es, por tanto, un dibujo inicial, en el que por medio de una aguada bastante fluida se estudia el efecto del claroscuro. En línea vertical se lee, en letra cursiva: *Joseph Leonardo en el / Prado*.

[49] Long. lado mavor / long. lado menor.

JUICIO CRÍTICO

EL ESTILO DE JUSEPE LEONARDO

Coinciden, la mayoría de los historiadores de arte, en que las obras conocidas de LEONARDO son, hasta ahora, en número tan reducido que no permiten establecer un juicio certero sobre su estilo. En realidad, más que de estilo debería hablarse de *etapas o fases estilísticas*. Y considera, además, que cada una de ellas está inter-relacionada con las demás y con las tendencias estilísticas de su época. Si, siguiendo a Ortega, consideramos que nadie puede escapar a su «circunstancia», no es posible olvidar que Leonardo, desde su más temprana juventud, estuvo, por lo que parece, afectado por la terrible «esquizofrenia» que debió producirle periódicos estadios que provocarían una disociación de su personalidad y, consecuentemente, afectarían a su obra. También debe tenerse en cuenta que, cuando Leonardo se ve obligado a dejar de trabajar, no era ya «una joven promesa» —había nacido en 1601— y estaba ya en los inicios de lo que entonces era la vejez, pues si *recayó en locura* hacia 1645, es decir a los 44 años, había rebasado ya la vida media, que no debía sobrepasar por aquel entonces los cuarenta años, o poco más.

Aunque Leonardo debió traer de Calatayud una cierta preparación artística, su verdadero maestro fue Pedro de las Cuevas. de quien no se conoce obra alguna. Se decía que el Museo del Hermitage, de San Petersburgo, guardaba una pin-

tura de su mano, pero cuando visitamos este Museo, no se nos supo dar razón de la misma.

Con Pedro de las Cuevas, Leonardo adquirió no sólo una buena formación artística, sino también humanística, pues no en vano vivió en casa de su maestro más de un lustro. Incluso puede pensarse en una colaboración entre discípulo y maestro en las labores docentes de éste. Un estudio de las obras de los discípulos de Pedro de las Cuevas mostraría, seguramente, ciertos rasgos comunes a todos ellos, que no pueden proceder más que de las enseñanzas de su común maestro. Si la influencia de Pedro de las Cuevas no puede establecerse por falta de obras conocidas de éste, la de Cajés y Vicente Carducho, con los que trabajó y probablemente colaboró en alguna de sus obras, es clara y manifiesta.

A Eugenio Cajés le debe Leonardo, no sólo su buena formación como «fresquista» —actividad en la que destacaba Cajés— sino también su adscripción al «tenebrismo» primero, y luego al «manierismo» propio del siglo anterior y que se manifiesta en el canon alargado de sus figuras y su tendencia a la verticalidad («Anunciación» de Casarrubios del Monte y cuadros del retablo de Cebreros). La «Anunciación» de Silos recuerda mucho a la de Algete, de Cajés (1619). La influencia de éste desaparece pronto; pero en la obra posterior de Leonardo, quedará siempre un regusto manierista.

Otro tanto puede decirse de la influencia de Vicente Carducho y esta influencia es tal que algunas de sus obras son, en cierto modo, «intercambiables». Las escenas marianas del Palacio Real de Madrid son adscritas, por ejemplo, a Carducho (Angulo y Pérez Sánchez) o a Leonardo (Soria, Mazón).

Que Leonardo conoció y estudió las obras de los venecianos (Ticiano, Tintoretto y Veronés) —y también del Greco— aparece claro, a mi modo de ver, sobre todo en el colorido que, al parecer de algunos críticos, le llega a través de Vicente Carducho. Se ha señalado, igualmente, la influencia de algunos artistas contemporáneos, de edad y formación análoga. En realidad

la Influencia suele ser mutua y propiciada, tanto por lazos de amistad como por la comunidad de trabajos e intereses en que estaban sumergidos y, sobre todo, en las diferentes reacciones de los artistas ante problemas (dibujo, colorido, etc.) comunes. El que se diga que uno influye sobre otro, y no al revés, se debe en gran parte al mayor nombre y prestigio atribuido, no siempre con rigor, al que se considera influyente inductor.

Señala Mazón cómo la influencia directa de Cajés desaparece pronto, bajo el influjo combinado de los coloristas venecianos, la monumentalidad de Durero y el recuerdo del Greco, que el pintor *selecciona, combina y asimila para realzar una personalidad propia con tendencias naturalistas, características del primer periodo barroco de la escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, coincidiendo en esto con la opinión de Longhi, que hace derivar de Bartolomé Carducho el posterior estilo del *delicado Jusepe Leonardo*. De la misma opinión es Angulo, cuando señala que el naturalismo de Leonardo puede arrancar de este pintor (Bartolomé Carducho), que puede ser considerado como un naturalista *hermano en intensidad de los mejores toscanos de su tiempo*[50], tendencia señalada un siglo antes por Cruzada Villamil, para quien la «Santa Cena» de Bartolomé Carducho, señala el inicio en la escuela de Madrid de una tendencia puramente naturalista, que la separa totalmente de los pintores de El Escorial[51].

Capítulo aparte merece la labor magistral de Velázquez. Llegado éste a la Corte en 1623, su influencia se manifiesta inmediatamente, en mayor o menor grado, en todos los pintores de su época. Leonardo, que ni quiere ni puede evadirse de la misma, capta mejor que ningún otro de sus contemporáneos toda la hondura y transcendencia de su pintura. La influencia

---

50 Angulo, Prof. Diego, y Pérez Sáçnchez, A:E:: «Pintura madrileña», p. 80 y s.
51 «Arte en España», 1866, p. 133.

velazqueña sobre el gran colorista que ya era Leonardo, fue ya señalada por Cruzada Villamil, a mediados del siglo XIX y reconocida por todos los críticos que le siguieron en el tiempo. Ya en el siglo XX, Tormo supone, que la influencia de Velázquez se manifiesta sobre todos sus compañeros de trabajo en el Buen Retiro; pero fue Leonardo quien mejor supo aprovechar las enseñanzas prodigadas por Velázquez, su *maestro de elección.* Camón Aznar, haciéndose eco de la opinión de Beruete, piensa que la influencia, buscada o no, del gran maestro sevillano se realizó a través de estrechos lazos de amistad surgidos de su convivencia en el gran taller que debía ser, entonces, el Buen Retiro. El desbordante influjo velazqueño es reconocido por el hispanista norteamericano Martín S. Soria, en su conocido artículo «José Leonardo Velazquez's best disciple» que[52], a mi modo de ver, constituyó el inicio de una tendencia reivindicativa de la figura del bilbilitano. Como ya hemos indicado, se debe a Soria la atribución a Leonardo de importantes lienzos, adjudicados hasta entonces a otros pintores de renombre.

Bajo el influjo de Velázquez, Leonardo entra decididamente en el «realismo». Muestra de esta tendencia son los dos «cuadros de batallas» que pintó para el Salón de Reinos del Buen Retiro y que para von Loga[53] son los mejores (salvo las «Lanzas») de la serie, en los que presenta atinados retratos y figuras secundarias muy realistas. Que Leonardo era un gran paisajista, lo demuestra no sólo **«La vista del Real Sitio del Buen Retiro»** y la **«Vista del Palacio de Aceca»**, sino también los sugerentes paisajes de fondo de muchos de sus cuadros realizados la mayoría de las veces con una técnica abocetada; en ellos hace gala de una convincente «perspectiva aérea», que es uno de los mayores logros de la «escuela madrileña de pintura» del siglo XVII.

---

52 «The Art Quarterly», 1950, pág. 266 y s s.

53 LOGA, Valerian von, «Die Malerei in Spanien von XIV bis XVIII Jahrhundert», Berlin, 1923, pág. 255-256.

Leonardo compone sus cuadros con propiedad y maestría. En el dibujo, excelente, utiliza los recursos perspectivos adecuados a la historia que relata, a cuyos personajes dota de un incipiente movimiento, que anuncia la eclosión de la estética barroca. Está por ver la influencia de Rubens, que por los años 30 estuvo en Madrid, con estudio abierto en el viejo Alcázar. Como un colorista innato, se interesó siempre en el color y, por tanto, tuvo que enfrentarse a los problemas connaturales con la luz. Es ésta la que modula el colorido, el claroscuro, el modelado de las figuras y, en definitiva, la captación de la luz, del ambiente que es el logro máximo de la pintura velazqueña.

Utiliza Leonardo, con frecuencia, una iluminación bifocal, esto es, procedente de dos focos distintos; uno, el principal, casi cenital y, el otro, el secundario, lateralmente situado y, a veces, también cenital. Consigue con el primero crear un conveniente juego de luces y sombras y, con el otro matizar el modelado, suavizar contrastes y, en algunos casos, crear zonas intermedias oscuras y producir bellos efectos de contraluz. Todos estos recursos, adecuadamente empleados por el artista, los realza mediante la utilización de una técnica adecuada para cada caso: pintura aplicada en capas finas con pincelada medida, breve, segura y precisa, o bien en capas más gruesas y pincelada larga, libre y espontánea. Mención aparte merecen sus paisajes, en los que sigue meticulosamente las leyes físicas de la llamada «perspectiva aérea», esto es la estudiada degradación, con la lejanía, de formas y colores.

Los **«cuadros de batallas»**, el **«Nacimiento de la Virgen»,** el **«Martirio de San Sebastián»** (todos en el Prado), **«La serpiente de bronce»** (Academia S. Fernando) o el **«San Jerónimo penitente»** (en desconocido paradero), cuadro muy ticianesco, en el que, por exigencias del tema vuelve a un cierto «tenebrismo», son, entre otros, muestras evidentes del buen hacer del bilbilitano.

Camón Aznar, como hemos tenido ocasión de ver, piensa que la distribución perspectiva de los tres grupos de mujeres

que aparecen en el **«Nacimiento de la Virgen»** (Prado) pudo sugerir a Velázquez *la distribución perspectiva de Las Meninas. La puerta del fondo es un preciso antecedente*. «Jusepe Leonardo, gran pintor aragonés», en «Heraldo de Aragón», 12 de octubre de 1972.

Mazón encuentra entre Leonardo y Alonso Cano grandes paralelismos: hasta el punto de que solo la datación concreta de algún cuadro de Cano podría mantener con seguridad su atribución.

La versatilidad de Leonardo es tal, que Julián Gallego llega a suponer que la «Tapicería de Carlos V», del Museo de Besançon, serie de siete tapices tejidos en Brujas, hacia 1630-1640, pudiera haberse realizado sobre cartones de Leonardo[54].

Para terminar —expone Mazón[55]— *diremos que en Leonardo se conjugan, de una manera admirable, un gran sentido de la elegancia, sin afectación, que nos hace recordar a Van Dyck, y un acusado realismo propio de la época. En la obra se muestra como un profundo psicólogo. Muy minucioso en los detalles, logra crear en sus cuadros un ambiente que es vivo reflejo de su época con un sello muy personal. Cualidades éstas que, unidas a las excelencias de su pintura y al brillo de su colorido, le convierten en uno de los más destacados representantes de la escuela madrileña de Pintura de la primera mitad del siglo XVII*.

---

54 GALLEGO, Julián, «Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'Or. París, 1968, pp. 187 y 249.

55 MAZÓN, ob. cit., p.310.

APÉNDICE

1.— LOCALIZACIÓN DE LOS CUADROS MÁS IMPORTANTES DE JUSEPE LEONARDO

2.— CATÁLOGO

3.— BIBLIOGRAFÍA

1

LOCALIZACIÓN DE LOS CUADROS MÁS IMPORTANTES DEL PINTOR JUSEPE LEONARDO

LOS ÁNGELES DE CALIFORNIA (E.U.A.)
«Los Ángeles County Museum»:
San Juan Bautista (firmado)

OTTAWA, Canadá
«National Gallery»:
San Juan Bautista

BARNARD CASTLE (Inglaterra)
«Bowes Museum»:
San Lucas
San Marcos
San Mateo
San Juan

MADRID
Museo del Prado:
Martirio de San Sebastián
Rendición de Juliers
Toma de Brisach
Nacimiento de la Virgen
La degollación del Bautista
Un rey de España
Dos reyes de España

MADRID
Museo de la R.A. de B.A. de San Fernando:
La serpiente de metal

MADRID
Museo del Ejercito:
Retrato del rey Alarico (firmado)

MADRID
Museo Municipal de Madrid:
Escena de la vida de San Isidro

MADRID
Palacio Real (Oriente):
Vista del Real Sitio de Buen Retiro
Desposorios de la Virgen
Visitación

EL ESCORIAL. Monasterio
La casa de Aceca

GETAFE
Iglesia de la Magdalena (Catedral):
Noli me tangere. Retablo del altar mayor. Atribución dudosa. Puede ser el siguiente:
Magdalena penitente
La Magdalena lavando los pies al Señor en casa del fariseo

CASARRUBIOS DEL MONTE (Toledo)
Iglesia Parroquial:
Anunciación (firmado)

SILOS, Monasterio:
Anunciación, Sacristía.

CEBREROS, (Avila).
Iglesia de Santiago:
Retablo del altar mayor, completo, incluso predela.

2

CATÁLOGO

PINTURAS DE TEMÁTICA RELIGOSA

1.—Construcción del templo de Salomón

Pinto (Madrid). Col. part. O/l. 240x140 cm.

Representa una visita del rey Salomón a las obras de construcción del templo de Jerusalem. Atribuido, con dudas, por Mazón, que la fecha en 1621-1625.

2.—La serpiente de bronce

Madrid, Museo de la R.A.B.A. de San Fernando (nº 690). O/l. 132x206 cm. H. 1639. El asunto, procede del libro de los «Números (21-49) de la «Biblia». Obra muy movida y rica en escorzos. Soria y Mazón la datan h. 1639.

Cuando la francesada, fue llevada a París para el Museo de Napoleón, como obra de Luis Cárdenas. Devuelta a España en 1613, fue catalogada en 1618 como obra de Tristán. Amador de los Rios la atribuyó a Leonardo en 1871 (Cuadros selectos). Expuesta en la «Exposición Antonio Pereda» (Madrid, 1978-9).

3.— La serpiente de metal

Madrid. Col. Part. Probablemente boceto de la anterior. (Angulo y Pérez Sánchez «Pintura madrileña. «Madrid, 1983, página 92).

4.—Anunciación

Casarrubios del Monte (Toledo). Iglesia Parroquial. O/l. 126,5x92 cm. Firmada: "Depingeabat Josephus Leonardus". Mazón la data hacia 1621. Restaurada pobremente.

5.— Anunciación

Monasterio de Silos. Sacristía. O/l. 264x164 cm., rematado en medio punto. 1621-1625. Procede, al parecer, del monasterio madrileño de San Plácido.

6.—Nacimiento de la Virgen

Madrid, Museo del Prado (nº 860). O/l. 180x121 cm. Hacia 1640. Comprado por el Museo de la Trinidad en 10.000 reales. A la disolución de éste pasó al Prado. Figuró en la exposición "Jusepe Martínez y su tiempo", Zaragoza, 1982.

7.— Nacimiento de la Virgen

Madrid. Col. Marqués de Almunia. O/l. 36x30 cm. 1635-1638. Dado a conocer por Mayer en 1922. De factura muy abocetada, Allende Salazar (Thieme Bécquer) lo cree boceto del anterior y para Soria es un precedente del mismo.

8.— Nacimiento de la Virgen

Monasterio de El Escorial. Museo (Sala VI). O/l. 265x165 cm. 1640-45. Figura como obra de Valdés Leal. Mazón lo atribuye a Leonardo, y lo data entre 1640 y 1645. Angulo y Pérez Sánchez no admiten la atribución pero indican que la atribución actual es insostenible.

9.— Desposorios de la Virgen

Madrid. Palacio Real.
113x60 cm.

10.—Visitación

Madrid. Palacio Real. 113x60 cm.

Estos dos lienzos, restos al parecer de una serie, fueron atribuidos a Leonardo por Soria (*Art and Architecture*, pág. 387).

Angulo y Pérez Sánchez (*Pintura madrileña*, pág. 144) consideran ambas obras de Vicente Carducho. Datadas entre 1625 y 1620.

11.—Presentación del Niño en el Templo

Col. Privada.

12.—Sueño de San José

Col. privada. Este lienzo y el anterior, del mismo formato y tamaño, 150x95 cm., fueron atribuidos a Leonardo por Angulo y Pérez Sánchez (*Pintura madrileña*, pág. 94). Vendidos por Durán en 1975, el primero como de "escuela española" del s. XVI y el segundo como de "escuela italliana" del s. XVII.

13.—Bautismo de Cristo

Madrid. Duques de Valencia.

14.—Flagelación de Cristo

Madrid. Col. part. O/l 205x218 cm.

15.—Coronación de Espinas

Madrid. Col. part. O/l. 205x218 cm.

La Dra. Mazón conoció estos tres lienzos a través de sendas fotografías en el "Instituto Velásquez" (CSIC Madrid). V. Ob. cit. P. 224 y ss. Véase también Angulo y Pérez Sánchez, ob. cit. p. 95.

RETABLO DEL ALTAR MAYOR

Cebreros (Ávila). Iglesia parroquial.

1 2
3 4
5 6

7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

16.— (1) Adoración de los pastores
O/l. 200x140 cm.

17.—(2) Epifanía
O/l. 200x140 cm.

18.— (3) La pesca milagrosa
O/l. 200x140 cm. Angulo y Pérez Sánchez, siguiendo a Mayer le llaman "Predicación de Santiago".

19.— (4) Martirio de Santiago.
O/l. 200x140 cm. Firmado en letras capitales en la parte inferior: "DEPICTUN A IOSEPHO LEONARDO", (Mazón).

20.— (5) Cena.
O/l. 275x140 cm. Firmada: "depictum a josepho leonardo".

21.— (6) Ascensión.
O/l. 275x140 cm. En el banco se conservan ocho de los diez originales:

22.— (7) Santo Tomás de Aquino
30x45 cm.

23.— (8) San Lorenzo
63x45 cm.

24.— (9) Santa Apolonia
31x45 cm.

25.—(10) San Juan y San Lucas
113x45 cm.

26.— (11) San Antonio y el Arcángel San Gabriel
113x45 cm. Para Angulo y Pérez Sánchez: San Antonio y San Miguel.

(12) Falta.

27.— (13) San Mateo y San Marcos
113x45 cm.

28.— (14) Santa Teresa
30x45 cm.

29.— (15) Santa Lucía
30x45 cm.

(16) Falta.

El retablo lleva la siguiente inscripción:

En el lado del Evangelio:	En el lado de la Epístola:
BARME. SSEZ FAMILIAR	HICIERON A TO —
DEL STO. OFFICIO Y YNES	DA COSTA ESTE
FERNÁNDEZ HALIA	ESTE RETABLO ACABO —
SV MVGR. VOS Y NATV	SE DE DORAR Y PIN —
RALES DESTA VILLA	TAR AÑO DE 1625

Descubierto este retablo por don Manuel Gómez Moreno, a comienzos de s. XX y dado a conocer por D. Elías Tormo, en 1911.

30.— (1) «Noli me tangere»
Getafe, catedral de la Magdalena. O/l. 208x125 cm. 1639. Algunos autores piensan que este lienzo es obra de Alonso Cano.

30.— (1bis) Magdalena despojándose de sus joyas (o **Magdalena penitente**)
Getafe, catedral de la Magdalena. O/l. 208x125 cm. 1639.

31.— (2) Magdalena lavando los pies al Señor en casa del fariseo (o **La unción de los pies de Cristo en casa de Levi**)
Getafe, catedral de la Magdalena. O/l. 208x125 cm. 1639.

Tradicionalmente atribuido este retablo a Cano, hasta que la Sra. Palacio Azara demostró, documentalmente en 1918, que los seis cuadros eran obra de Castelo, Nardi y José Leonardo. Mazón, siguiendo a Palacio Azara y Soria, cree que los cuadros de Leonardo son el "Noli me tangere" y "Magdalena lavando los pies al Señor en casa del fariseo". Sin embargo, los Srs. Angulo y Pérez Sánchez consideran, seguramente con acierto, que los cuadros de Leonardo son los dos citados (nº 30 y 31) y el "Noli me tangere" es obra de Angelo Nardi (Angulo: *Pintura madrileña*, 1969, p. 284 y Pérez Sánchez en *Archivo*, 1979, p. 363).

LOS EVANGELISTAS DEL BOWES MUSEUM

Barnard Castle. Inglaterra.

Conjunto de cuatro lienzos de formato y dimensiones idénticos, 94,6x65,1 cm., que efigian las figuras de los cuatro evangelistas, datados hacia 1630.

32.— (1) San Mateo (nº 919)

33.— (2) San Juan (nº 920)

34.— (3) San Marcos (nº 922)

35.— (4) San Lucas (nº 923)

La atribución a Leonardo es de Soria (Kubler-Soria. Arch. Esp. Arte, pág. 379 y Connoiseur, 1961, pp. 34-35), quien los fecha "h. 1630". La tesis de Soria es apoyada, al menos en dos ocasiones, por Eric Young en el *Catálogo* del Museo y en su artículo "Cuadros españoles poco conocidos del Bowes Museun", en Arch. Esp. Arte, 1967, pp. 205 y s s. Mazón, admite la atribución (Ob. cit. p. 243 y ss.).

EL TEMA DEL BAUTISTA

36.— San Juan Bautista.

Los Ángeles (EEUU). LOS Ángeles County Museum. O/l. 195x198 cm. 1630-1635. Museo: A. 5832. 47-55. Firmado: DEPINGEABAT JOSEPHUS LEONARDUS.

Perteneció a la Galeria Española en el Louvre. En la venta LUIS FELIPE, en Christie´s fue vendido en 24 libras. Regalado al Museo por la Hearst Foundation en 1947. Citado por Lefort, que invierte la firma y por Gaya Nuño (*Pintura española fuera de España*, p. 218) que da una nueva versión de la misma: "Depingerit Josephus Leonardus". La firma que damos más arriba es la proporcionada por Soria, que por razones evidentes, en opinión de Mazón, más de fiar (o.c. 235 y ss).

Reproducido por Soria, Gaya Nuño, Mazón, Angulo y Pérez Sánchez.

37.— San Juan Bautista

Ottawa (Canadá). National Gallery of Art. (nº 4292). 150x110,5 cm. Este cuadro como el anterior, al cual se parece mucho, representa una Predicación del Bautista. Perteneció a la colección del conde Pedro Baupias, de Lisboa, vendida en la Galería Petit. Adquirida por él Museo en 1938. Fue expuesta en la exposición "El Greco to Goya", en Indianápolis y Providence, USA.

38.— Degollación de San Juan Bautista

Museo del Prado. Desde 1884 hasta 1965 estuvo depositado en el Museo de San Sebastián. O/l. 120x120 cm. 1635-39. Muy relacionado con el cuadro del mismo tema del retablo de Cebreros. Mazón encuentra en el mismo gran influencia velazqueña en el tratamiento de la luz.

39.— San Juan

Testamentaría del pintor Antonio Puga. Paradero desconocido. "Un borrón de San Juan de Joseph Leonardo bosque-

jado, de vara y quarta, sin moldura" (María Luisa Caturla: "Un pintor gallego en la corte de Felipe IV", p. 45).

40.— San Martín

Testamentaría del pintor Antonio Puga. Paradero desconocido. "Un caballo en borrón con San Martín, de Joseph Leonardo, de bara y quarta de alto y tres de ancho" (Caturla; "Un pintor...", p. 45).

LA SERIE DE SAN ISIDRO

Restos de una serie de obras relacionadas con los milagros de San Isidro.

41.— Milagro de San Isidro Labrador

Paradero desconocido.

Representa este lienzo el conocido milagro del Santo, que hace brotar una fuente de agua para dar de beber a su amo Ivan de Vargas. Atribuido primero a Velázquez y luego a Mazo, fue dado a conocer por Beruete, que lo vio en una colección particular francesa y lo atribuyó a Leonardo. Una réplica del mismo se hallaba en el comercio en 1974.

42.— Milagro de San Isidro

Museo Municipal de Madrid. O/l. 105x100 cm. Réplica, probablemente de taller, del anterior. Procede del convento de Santa Isabel.

43.— Martirio de San Sebastián

Madrid, Museo del Prado (nº 67). O/l. 129x58 cm. Hacia 1640. Atribuido a Vicente Carducho en el Inventario de la Granja de 1746 como perteneciente a Isabel de Farnesio. Pasó luego a la colección de Carlos III y finalmente al Prado. Para Madrazo es obra de Bartolomé Carducho (catálogo 1872). En el Catálogo del Museo de 1942 figura como anónimo, y los de 1945, 1948, 1959 y 1963 lo atribuyen nuevamente a Vicente Carducho. En 1927, Longhi lo atribuyó a Leonardo, atribución

confirmada por Soria. Desde el Catálogo de 1972 figura como de Leonardo.

44.— Rostro de Cristo

Madrid, Alcázar. 2/3x1/2 vara.

45.— Rostro de la Virgen

Madrid, Alcázar.

Estos dos cuadros desaparecieron en el incendio del Alcázar ocurrido en la noche del 24 de diciembre de 1734.

46.— San Jerónimo Penitente

Alcalá de Henares. Iglesia de los Jesuitas (Magistral Interina). Este lienzo, desaparecido desde el inicio de la guerra civil, en 1938, está firmado: "Joseph Leonardo f.". Lo dio a conocer Tormo en 1911.

47.—San Jerónimo

Citado por Angulo y Pérez Sánchez, quienes advierten que la atribución por ser antigua y no controlable, puede ser dudosa. Lo único que consignan los citados autores (ob. cit. p. 96) es: "París. Venta anónima en Bierfürer y Pailiet, 1841 (24-3).

PINTURAS PROFANAS

48.— Escena naval

Milán. Col. part. Para Mazón, que solo conoció esta obra por fotografía, la atribuyó a Leonardo con muchas dudas.

LOS CUADROS DE BATALLAS

49.— La rendición de Juliers

Madrid, Museo del Prado (nº 858). O/l. 307x381 cm. 1635.

50.— La toma de Brisach

Madrid, Museo del Prado (nº 859), 304x360 cm. Compañero del anterior.

Estos dos cuadros llamados “cuadros de batallas”, fueron contratados para decorar el “salón de reinos”, del recién concluido palacio de Buen Retiro. Fueron encargados en 1634, probablemente a mediados de año, y se hallaban concluidos y colocados “in situ” en 28 de abril de 1635. V./ Tormo, Caturla, Mazón, Angulo y Pérez Sánchez, obras citadas en el correspondiente capítulo.

Litografiados por Jolivet para la célebre “Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España el Señor don Fernando VII”, 4 vol. Madrid, 1826, con comentarios de Cean.

RETRATOS DE REYES

51.— Alarico

Madrid, Museo del Prado, depositado en el Museo del Ejército. O/l. 205x118 cm. Firmado: “Josef Leonardo”: Rotulado: “ALARICO REY GODO / VIII EN ESPAÑA”.

Forma parte de la serie de “Reyes Godos” encargada en los primeros años treinta, para gala y ornato del Buen Retiro. Siempre estuvo en el Buen Retiro.

“Es uno de los mejores lienzos de la serie —dicen Angulo y Pérez Sánchez (*Pintura madrileña*, 1983, p. 99)— y su fondo uno de los más bellos trozos de pintura en su momento”.

52.— Un rey de España

O/l. 165x125 cm. 1639. Madrid. Prado (nº 632).

53.— Dos reyes de España

O/l. 165x227 cm. 1639. Madrid. Prado (nº 833).

Estos dos lienzos, pertenecientes al Museo del Prado, han sido tradicionalmente atribuidos a Cano. La Sra. Caturla adujo pruebas documentales que le hicieron dudar la justeza de esta atribución, sugiriendo que pudieran ser de Leonardo. La Sra. Mazón apoyó la tesis de la Sra. Caturla apoyándose en la extraña pose de los retratados. Fueron encargados, a finales de los años 30, para dotar al viejo Alcázar con una serie de “reyes

de Castilla" de la que carecía. Estuvieron destinados a los casetones del friso del salón de las comedias y fueron destruidos o terriblemente afectados por el incendio ocurrido la noche del 24 de diciembre de 1734. el primero de los dos, es el resultado de separarle del resto del lienzo deteriorado.

RETRATOS

54.— Retrato de una joven

Ann Arbor (Michigan, USA) Harry Lloyd Earhart Foundation. O/l. 67x57 cm. 1635-40. Martín S. Soria lo atribuyó a Leonardo, fechándolo entre 1635 y 1640. Atribuido anteriormente a Murillo y Velázquez.

57.— Cabeza de hombre

New York, Metropolitan Museum. O/l. 35,5x27,3 cm. 1635-1640. Atribución muy dudosa.

58.— Sibila

New York, col. Priv. 64x58 cm. H. 1640.

Mayer la publicó como obra velazqueña (*Historia de la Pintura Española*, 1922 y *Velázquez,* 1956) y como tal figuró en la "World´s Fair" de New York en 1939. La atribución es de Soria. Muy dudosa para la Sra. Mazón.

59.— Cabeza de Hombre

Paradero desconocido.

Cuadro de pequeño formato, 35x35 cm., aproximadamente, que representa la cabeza de un hombre, de rasgos enérgicos y un tanto vulgares. Expuesto en la Sala de Exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, de Madrid, en la primavera el año 2000. La fundación BBVA, no quiso o no pudo darme detalle alguno.

EL PAISAJE

60.— Vista del Buen Retiro en 1637

Madrid, Palacio Real. O/l. 305x130 cm. 1637.

Tormo la atribuyó a Mazo y, posteriormente, Mª Luisa Caturla a Leonardo (*Pinturas, frondas y fuentes*, 1947, p. 38).

61.— Palacio del Buen Retiro

Madrid, Palacio Real.

Cuadro de pequeñas dimensiones, probablemente esbozo del anterior. Figuró en la exposición conmemorativa del cuarto centenario del nacimiento de Calderón de la Barca, celebrada en Madrid en 2001 y en donde yo lo vi.

62.— Vista del Palacio Real de Aceca

Patrimonio Nacional, Monasterio de El Escorial. O/l. 80x127 cm. Vista de este Palacio, situado entre Aranjuez y Toledo. Figuró este lienzo, como también la *Vista del Buen Retiro en 1637* en la Exposición "Madrid pintado" (oct. 1992-enero 1993).

63.— Casas de Campo

Serie de varios lienzos que representan casas de campo, propiedad de la Corona, y destinadas a la Torre de la Parada. Hoy se hallan distribuidas entre el Real Monasterio del Escorial y diversos palacios.

En 1637, Leonardo recibe 6780 reales de vellon, por tres cuadros de casas de campo, para la Torre de la Parada. Entre ellos estaría la casa de Aceca.

LA PINTURA MURAL Y LA ESCULTURA

De las siguientes pinturas murales solo queda el recuerdo documental. Son:

Bóveda de la Capilla

Madrid, Alcázar.

Pintó la segunda bóveda, por la que cobró en 1641, 13.000 reales. De 1654 es el finiquito, ya muerto el pintor.

Pintura del Relicario, debajo de la Capilla Real.

Madrid. Alcázar.

Quedó inacabada. En 1648 Angelo Nardi cobra 6800 maravedises a cuenta de la pintura que estaba acabando y "que dejó comenzada Jusepe Leonardo". Dada la lentitud de la máquina burocrática, Mazón supone que Leonardo debió interrumpir la pintura, a causa de su enfermedad, mucho tiempo antes, probablemente sobre el 1644.

Pintura de la ermita de San Jerónimo

En el Real Sitio del Buen Retiro.

Se contrató la obra de pintura al fresco o al temple, "según convenga" el 16 de abril de 1633. No se hizo por decisión unilateral de Olivares.

Carnación de un Cristo de Pereira

El 4 de noviembre de 1633, "Manuel Pereira escultor y Jusepe Leonardo pintor" confesaron haber recibido 1500 reales "por quenta de la echura de un christo que estan obligados a acerles de madera y pintura..." para la iglesia de Santa María.

DIBUJOS

1.— Adoración de los pastores

Real Academia de San Fernando. Madrid.

Dibujo. Tinta y aguada azul sobre papel blanco, 240x194 mm. Figuró primero como anónimo español del s. XVI y, luego, Gómez Moreno lo atribuyó a Leonardo. Anterior a 1626.

2.— La Purificación de la Virgen

Biblioteca Nacional, 1625-1630. Lápiz negro y mancha de sepia sobre papel agarbanzado. Firmado: "Joseph Leonardo". Procede de la "Colección Carderera".

3.— Disputa con los Doctores

Palacio Real. Biblioteca. 205x195 mm. Hacia 1630.

Lápiz negro y aguada sepia sobre papel agarbanzado. Cuadriculado. Firmado: “Joseph leonardo”. Dado a conocer por la Sra. Mazón (ob. cit. p. 295).

4.— San Isidro Labrador

Prado. 220x150 mm. 1630-1635.

Lápiz negro y aguada sepia rojiza sobre papel amarillento verjurado. Mutilado en el ángulo inferior derecho. En tinta y letra de la época se lee “leon...” y “6 Rs”, que según Pérez Sánchez (Catálogo de dibujos de Museo del Prado) se refiere, evidentemente a Leonardo.

5.— La rendición de Juliers

Prado. Legado Fernández Durán, 260x310 mm. Fechado entre 1634 y 1635.

Aguada ligera de sepia sobre papel amarillento. Como preparatorio del lienzo del mismo título, se halla cuadriculado. En tinta y letra del siglo XVII: “Joseph Leonardo / en el Retiro”. En relación con el cuadro, el dibujo presenta algunas variantes. Figuró en la Exposición de Hamburgo de 1966.

3

BIBLIOGRAFÍA

Agulló y Cobo, Mercedes: «Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII». Granada-Madrid, 1978.

«Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII». Madrid, 1981.

Angulo, Diego: «Pintura del siglo XVII» («Ars Hispania», XV).

Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E.: «Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII». Madrid, 1987.

Arco, Ricardo del: «La pintura en Aragón en el siglo XVII», Seminario de Arte Aragonés, VI, 1954.

Asso, Ignacio de: «Historia de la Economía Política de Aragón». Zaragoza, 1798.

Baquero, Aurelio: «Bosquejo histórico del Hospital Real y general Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza». Zaragoza, 1952.

Barcia, Angel M. de: «Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional». Madrid, 1906.

Benezit, E.: «Dicttionaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, designateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays». París, 1911-1913. 3 v.

Beruete y Moret, A.: «The School of Madrid». London-New York,1909.

Borrás Gualis, G.: «Liquidación de los bienes de los judíos expulsados de la aljama de Calatayud». Sefarad, XXIX, 1969, fasc. I.

Borrás Gualis, Gonzalo y López Sampedro, Germán: «Guía de la ciu-

dad monumental de Calatayud». Madrid, 1975.

Brown J. y Elliot J.H.: *Un Palacio para el Rey. — El Buen Retiro la Corte de Felipe IV.* 2ª ed. Madrid, 1985.

Camón Aznar, José: «Velázquez», Madrid 1964. 2 vol. «La pintura española del siglo XVII» (Summa Artis, XXV), Madrid, 1978.

«Jusepe Leonardo gran pintor aragonés», "Heraldo de Aragón" 12 de octubre de 1972.

Carducho, Vicente: «Diálogos de la Pintura», Madrid, 1633.

Caro Baroja, Julio: «Los judíos en la españa Moderna y Contemporánea». Madrid, 1962. 3 vol.

Caturla, Mª Luisa: «Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro», Arch. Esp.De Arte, 1960, pp. 333 y ss.

«Los retratos de reyes del Salón Dorado en el antiguo Alcázar de Madrid». Arch. Esp. de Arte, 1947.

«Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro», Madrid, 1947.

«CONSTITUCIONES de la Congregación y Hermandad de Nuestra Señora del Refugio y Piedad», Zaragoza, 1642.

Cos, Mariano y **Eyaralar**, Felipe: «Glorias de Calatayud y su antiguo partido». Calatayud, 1845 (Ed. del CEB).

Cossio y Gómez Acebo, M.: «La Santa, Pontificia y Real Hemandad del Refugio y Piedad de Madrid». Mdrid,1912.

Cruzada Villamil, Gregorio: «Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas». Madrid,1885.

Díaz del Valle, Lázaro: «Epílogo y nomenclatura de algunos artífices 1655-1659» (V, Sánchez Cantón: «Fuentes...).

Freud, Sigmund: «Psicoanálisis del Arte». Madrid, 1970.

Fuente, Vicente de la: «Historia de la siempre augusta y fidelsima ciudad de Calatayud». Calatayud 1880-1881, 2 vol.

Gaya Nuño, J. A.: «La pintura española fuera de España», Madrid, 1958.

Gimeno Riera, J.: «La Casa de Locos de Zaragoza y el Hospital de Nuestra Señora de Gracia», Zaragoza, s.a.

González Hernández, V.: «Cofradías y gremios zaragozanos en los

siglos XVI Y XVII». Cuadernos de Aragón, 1967.

Iñiguez Almech, F.: «Casa Reales y jardines de Felipe II», Madrid, 1952.

«JEWISH, The Encyclopedia», New York, 1906.

Justi, Karl.: «Velázquez y su siglo», Madrid, 1953.

Kubler, G. y **Soria**, Martín S.: «Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800» London, 1959.

Marco, Ángel: «Historia de Calatayud». Calatayud, 1955.

Martín Moreno, María del Carmen: «Jusepe Leonardo y Manuel Pereita», Arch. Esp. Arte, 1952, p. 170.

Martínez, Jusepe: «Discuros practicables del nobilísimo arte de la Pintura», Madrid, ed. de 1866.

Martínez Ara, María Elena: «Jusepe Leonardo: de la pintura al delirio», en TRÉBEDE, n.º 59, p. 29 y s.

Mazón de la Torre, María A.: «Jusepe Leonardo y su tiempo», Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1977.

«La partida de bautismo de Jusepe Leonardo», Arch.Esp. De Arte, 1969, p. 65 y s.

«Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rici y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII». Arch. Esp. Arte, 1971, p. 413 y s.

«Escultores madrileños del s. XVII: Juan Bautista Garrido» en «Miscelanea de Arte» (Homenaje al Prof. Angulo), Madrid, 1982.

«En torno a Jusepe Leonardo», Heraldo de Aragón, 8 de septiempre de 1973.

«Jusepe Leonardo», Goya, 122 (1974), p. 413 y ss.

«Un dibujo de J. Leonardo: Disputa con los Doctores», Arch. Esp. Arte. 1975, p. 266 y ss.

«José Leonardo, un gran pintor de Calatayud», Heraldo de Aragón», 6 de septiembre de 1974.

«Dos figuras bilbilitanas: Gregorio de Mesa y Juan Batista Felices de Cáceres», Heraldo, 06/09/1975.

«The Dictionary of Art» (colaboradora). London, 1991 y s.

Orozco Díaz, Emilio: «Manierismo y Barroco», Salamanca,1970.

Navratil, Leo: «Esquizofrenia y Arte», Barcelona, 1972.

Palacio Azara, Mª Dolores: «Pinturas de la Iglesia Parroquial de Getafe», Bol. Soc. Esp. Exc., 1918, p. 211 y s.

Palomino, Antonio: «El Parnaso Español Pintoresco Laureado», Madrid 1724. Edición de Aguilar de 1947.

Ponz, Antonio: *Viaje de España*, Madrid 1787 y ss. (23 vol.).

Sánchez Cantón, Francisco Javier: «Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español», Madrid 1923-1941. 5 v.

Sánchez González, Martín y José María: «Iglesia Catedral Santa María Magdalena. Joya de Getafe». Madrid, 1998.

Sánchez Portero, Antonio: «Un retrato de Gracián pintado por Velázquez», revista TRÉBEDE, n.º 60, febrero de 2002.

Soria, Martín S.: «Jose Leonardo Velazquez's best disciple»– The Art Qiarterly. 1950, p. 260 y s.

«Notes on the Spanish Paintings in the Bowes Museum»,

«The Connoisseur», agosto 1961.

Tormo, Elías: «Alcalá de Henares. Cartillas Excursionistas». Bol. Soc. Esp. Exc. 1917, p. 143 y ss.

«Alcalá de Henares», P.N.T. 1932.

«Las viejas series icónicas de los Reyes de España», Madrid, 1917.

Torner Marco, Ramón: «JUSEPE LEONARDO. Un intento de biografía»– Texto conferencia leída en Calatayud el 20 de noviembre de 2001.

Urzay, Sangüesa e Ibarra: «Calatayud a finales del siglo XVI y principios del XVII (1570-1610), Calatayud, C.E.B., 2001.

«La ascendencia francesa de Jusepe Leonardo», Trébede (nº 56), 2001.

Vinci, Leonardo da: «Tratado de la Pintura». Madrid, Espasa Calpe, (Colección Austral, 650).

Zubiri Vidal, Fdo.: «Ordinaciones del Hospital Real y General de Ntra. Sra. De Gracia», Cuadernos de Aragón, 1957, p. 9 y ss.

LA TOMA DE BRISACH. Madrid, Museo del Prado.

LA TOMA DE BRISACH (detalle). Madrid, Museo del Prado.

RENDICIÓN DE JULIERS. Madrid, Museo del Prado.

ESCENA DE LA VIDA DE S. ISIDRO. Madrid, Museo Municipal de Madrid.

VISTA DEL PALACIO DE ACECA. Patrimonio Nacional. Monasterio de El Escorial.

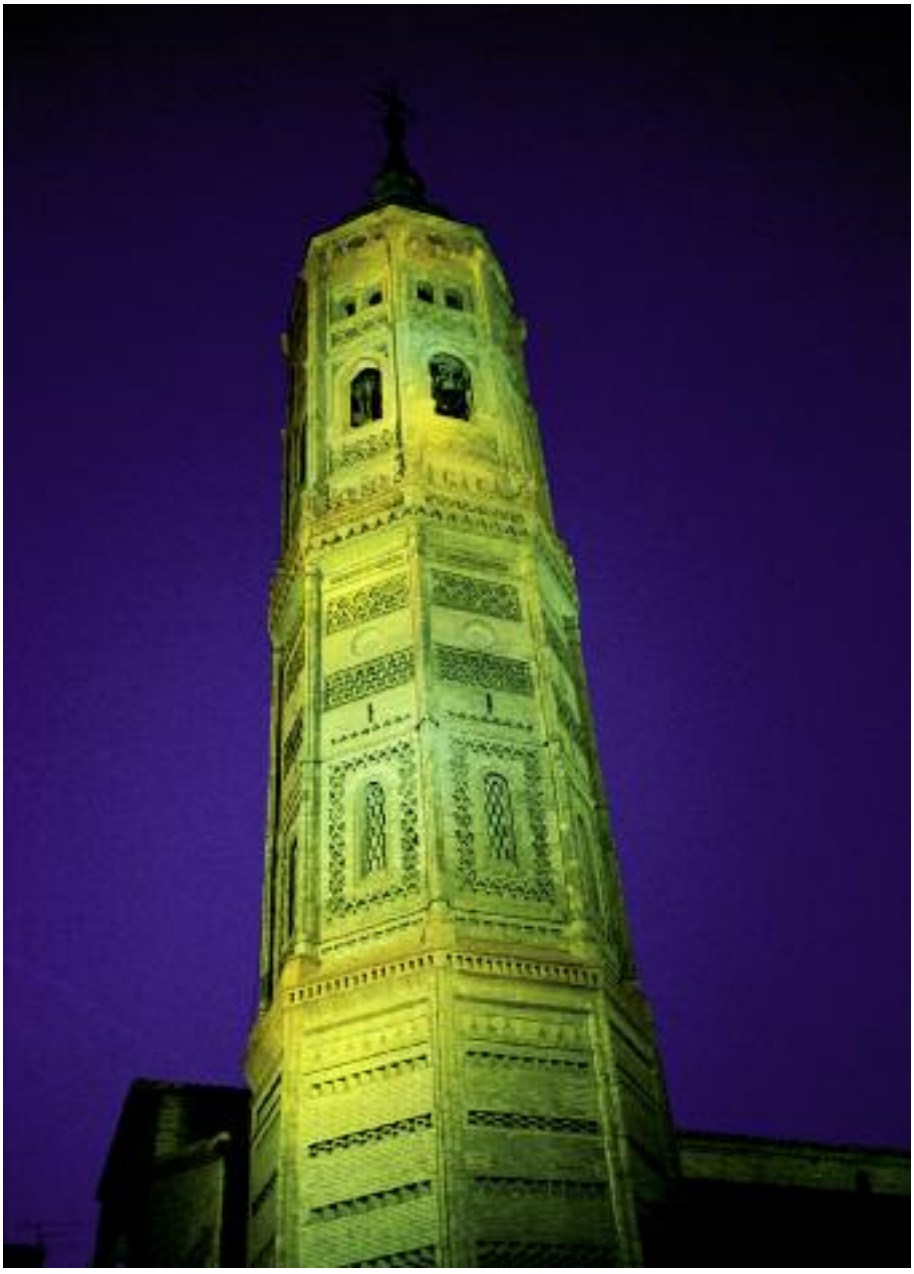
VISTA DEL REAL SITIO DE BUEN RETIRO EN 1637. Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.

MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN. Madrid, Museo del Prado.

NACIMIENTO DE LA VIRGEN. Madrid, Museo del Prado.

Calatayud. De izquierda a derecha, torres de San Andrés, Santa María y Santo Sepulcro. Foto A. Sanmiguel.

Torres de San Andrés y del Santo Sepulcro. Foto A. Sanmiguel.



En el interior de la torre de San Andrés está la capilla donde fue bautizado Jusepe Leonardo.
Foto A. Sanmiguel.

Interior de la iglesia de San Andrés, tal vez antigua mezquita. Foto A. Sanmiguel.

Castillo Mayor de Calatayud, construcción árabe del siglo IX. Foto A. Sanmiguel.

Vista meridional de Calatayud desde los montes de Valdehurón. Foto A. Sanmiguel.

Torre de la Real e Insigne Colegiata de Santa María la Mayor. Foto A. Sanmiguel.

Puerta de Terrer, construida hacia 1600, actual sede del Centro de Estudios Bilbilitanos. Foto A. Sanmiguel.

ANUNCIACIÓN. Iglesia Parroquial de Casarrubios del Monte (Toledo). Fotografía: Ramón Torner.

ANUNCIACIÓN. Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

RETABLO DEL ALTAR MAYOR. Iglesia Parroquial de Santiago. Cebreros (Ávila). Fotografía: Ramón Torner.

Inscripción en el lado de la Epístola en el retablo del altar mayor de la Iglesia Parroquial de Santiago. Cebreros (Ávila). Fotografía: Ramón Torner.

Inscripción en el lado del Evangelio en el retablo del altar mayor de la Iglesia Parroquial de Santiago. Cebreros (Ávila). Fotografía: Ramón Torner.

ADORACIÓN DE LOS PASTORES. Iglesia Parroquial de Santiago. Cebreros (Ávila).

ADORACIÓN DE LOS REYES. Iglesia Parroquial de Santiago. Cebreros (Ávila).

MARTIRIO DE SANTIAGO (firmado). Retablo del altar mayor de la Parroquia de Santiago. Cebreros (Ávila).

LA PESCA MILAGROSA. Retablo del altar mayor de la Parroquia de Santiago. Cebreros (Ávila).

SANTA CENA (firmado). Iglesia Parroquial de Santiago. Cebreros (Ávila).

ASCENSIÓN DEL SEÑOR. Retablo del altar mayor de la Parroquia de Santiago. Cebreros (Ávila).

SANTA TERESA, en la predela del Retablo de la Iglesia Parroquial de Santiago. Cebreros (Ávila).

SAN MATEO y SAN LUCAS. Barnard Castle (Inglaterra). Bowes Museum.

SAN MARCOS y SAN JUAN. Barnard Castle (Inglaterra). Bowes Museum.

SAN JERÓNIMO PENITENTE. Paradero desconocido.

MARTIRIO DEL BAUTISTA. Museo del Prado (Madrid).

DISPUTA DE LOS DOCTORES. Biblioteca del Palacio Real (Madrid).

LA SERPIENTE DE BRONCE. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

RETRATO DEL REY ALARICO. Museo del Ejército (Madrid).

LA MAGDALENA A LOS PIES DEL SEÑOR EN CASA DEL FARISEO. Retablo del altar mayor. Catedral de la Magdalena. Getafe (Madrid).

ÍNDICE

PRÓLOGO 11

UN INTENTO DE BIOGRAFÍA 15
1.— LA GENEALOGÍA DE JUSEPE LEONARDO 17
2.— AÑOS DE INFANCIA 23
3.— EN LA CORTE DE FELIPE IV 27
4.— AÑOS DE PLENITUD 33
5.— LOS AÑOS DE DECLIVE 39
6.— SIC TRANSIT GLORIA MUNDI 43

LA OBRA DE JUSEPE LEONARDO 49
NOTA PRELIMINAR 51
1.— OBRAS DE TEMA HISTÓRICO 53
2.— OBRAS DE TEMA RELIGIOSO 63
3.— EL RETRATO 83
4.— EL PAISAJE, LA PINTURA MURAL, LA ESCULTURA Y EL DIBUJO 89
EL PAISAJE 89
LA PINTURA MURAL 94
LA ESCULTURA 97
EL DIBUJO 98

JUICIO CRÍTICO
EL ESTILO DE JUSEPE LEONARDO..... 101

APÉNDICE
1.— LOCALIZACIÓN DE LOS CUADROS MÁS IMPORTANTES DE JUSEPE LEONARDO 109
2.— CATÁLOGO 111
3.— BIBLIOGRAFÍA 125

LÁMINAS EN COLOR 129

LÁMINAS EN BLANCO Y NEGRO 145