

Andrés de Leito: revisión pictórica

Fernando Collar de Cáceres
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: XXXX
Fecha de Aceptación: XXXX

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 77-90
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Andrés Deleito (de Leito) es artista relacionado en esencia con la pintura de naturalezas muertas y con la *vanitas*. La incorporación al catálogo de su obra de diversas creaciones de temática religiosa, entre ellas una *Anunciación* firmada, mueve a redefinir su perfil artístico en la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. La revisión de su obra pictórica, con el análisis de sus recursos compositivos y estilísticos, lleva también a atribuirle algunos nuevos bodegones así como una *Vanitas* tenida hasta ahora por obra de Antonio de Pereda.

PALABRAS CLAVE

Leito. Deleito. Siglo XVII. Escuela de Madrid. Pintura religiosa. Bodegón. Vanitas.

ABSTRACT

Andres Deleito (de Leito) is, in essence, an artist linked with the Still-life and the *Vanitas*. The addition of several religious-themed paintings into his Work catalogue, among them one signed painting representing the *Annunciation*, leads to redefine his artistic profile within the School of Madrid in the second half of the Seventeenth Century. The review of his Work and the analysis of his stylistic and compositional resources, leads also to the allocation of further still-life creations and one *Vanitas*, regarded as a painting by Antonio de Pereda

KEY WORDS

Leito. Deleito. 17th Century. School of Madrid. Religious Painting. Still-life. Vanitas.

El nombre de Andrés Deleito -en puridad de Leito, así su firma en lo documental¹- aparece indefectiblemente asociado al mundo de la *vanitas* y de las naturalezas muertas, pues no otra cosa en esencia conocemos hoy de su obra. La información hasta el momento acopiada sobre su persona es sin embargo escasa, lo que unido a la misteriosa atmósfera de muchas de sus creaciones ha llevado a tenerle por un artista enigmático², consideración que comporta en sustancia el reconocimiento de lo mucho que resta por saber sobre su personalidad y su obra.

Palomino, que en su *Parnaso español pintoresco y laureado* se ocupa de maestros de dispar mérito e

influencia, lo despacha, ponderando su calidad, con una lacónica referencia en la biografía de Mateo Cerezo, al afirmar que el burgalés “pintó también bodegoncillos, con tan superior excelencia, que ningunos le aventajaron, si es que le igualaron algunos; aunque sean los de Andrés de Leito, que en esta corte los hizo excelentes”³. Nada prueba no obstante que fuera ésta la temática esencial de su pintura, como bien parece, aunque todo indica que descolló en ello, siendo tenido por lo que se ve en su día como uno de los mayores especialistas en el género. Se echa por ello más en falta si cabe la desatención de Palomino, que sin duda tiene que ver con el absoluto silencio en esto de sus fuentes⁴, si bien no es de desesti-

mar que acaso no llegara a conocerlo, por más que a veces se afirme lo contrario, pues no hay hasta la fecha ninguna evidencia de que de Leito viviera por 1680 como afirma Ceán⁵.

Un puñado de pinturas firmadas y varias atribuciones sobradamente fundamentadas conforman así hoy, no sin adherentes un siesnoes dudosos, el reducido catálogo pictórico que se ha dado en fijar de su obra, de materia poco menos que circunscrita en efecto a cuadros de *vanitas* y cocinas. Excepción bien conocida en ello y muestra singular de su peculiar manera de pintar es la *Expulsión de los mercaderes del Templo* (Fig. 1) del Museo del Prado, firmada (cat. 3125; óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm.); pero la inclusión frecuente de figuras en sus bodegones, con derivación a obras como la *Mujer con cisne*, de paradero desconocido⁶, es síntoma claro de que no hubo de desarrollar una temática tan restringida.

Ejemplo notorio de su atención a la pintura narrativa sería así su participación en el ciclo de la Vida de san Francisco de Asís del convento segoviano de esta advocación, que aún llegó a conocer Ponz⁷. De sus palabras se hace eco Ceán, quien con mayor detalle refiere que “Leyto pintó con José Sarabia los quadros que están en el claustro del convento de S. Francisco de Segovia, y representan la vida del santo fundador, con mejor gusto de color que corrección de dibujo, y con sobrada manera”⁸.

En su testamento, otorgado en noviembre de 1663, es el propio pintor quien, enfermo y en el previsor afán ordenar deudas y hacienda, da información sobre esta serie, bien que en términos no del todo precisos: “Hice –declara– diferentes pinturas a ynstancias del padre fray hernando de la Rua guardian que fue del convento de S fran^{co} de Segovia. y en dha ciudad, y retocado de lo qual me deue cantidad de mrs mando se ajuste y se cobre la cantidad que me esta deuiendo”⁹. Peter Cherry ha aclarado en parte este punto al comprobar que en las cuentas de convento se mencionan en 1656 once pinturas que colgaban en el claustro, que en 1659 se colocaron (¿otras?) doce y que cinco más fueron acabadas por un pintor no identificado de Madrid, seguramente de Leito, llevadas a Segovia en 1661 y retocadas con colores finos¹⁰. Felipe Gil de Mena se encargó de completar en 1662 el ciclo, razón por la que probablemente Palomino atribuyó todo lo del claustro al vallisoletano¹¹, como entiende Cherry. La enorme diferencia estilística y técnica entre la pintura del madrileño y la del vallisoletano permite estimar que no habría sido difícil discernir lo realizado por cada uno –Sarabia sería en esto en algo así como tercero en discordia–; pero desafortunadamente nada ha quedado de la serie claustral¹².

El mismo testamento refleja la dedicación de Andrés de Leito a la muy habitual temática sacra, al referir que había recibido una partida de carbón a cuenta de una pintura de la *Natividad de Cristo* que debía realizar por

encargo de D. Juan Bautista, así como que el tesorero del conde de Chinchón le había entregado 100 reales en parte de pago de dos lienzos que aún no había comenzado a pintar y cuyo asunto había dejado a su plena discreción¹³. Las circunstancias vitales determinaban empero que el artista dispusiera que en caso de no poder dar cumplimiento a sus compromisos se devolviera lo cobrado. En este punto puede valorarse como significativo el que no conste expresamente que alguno de estos encargos hubiera de ser una naturaleza muerta. De Leito no era desde luego sólo pintor de bodegones y cuadros de *vanitas*.

Bien conocido y atribuido desde hace años a Juan Carreño de Miranda es un lienzo del Festín de Baltasar (óleo sobre lienzo, 106 x 161,8 cm.)¹⁴, hoy en colección particular de Massachusett (Fig. 2), cuyo tema movió a pensar en la reclamación en 1648 al maestro asturiano por el mercader de lonja Juan de Segovia de “un lienzo de pintura de la Zena de Rey Baltasar., bueno y en toda perfección...de su mano”¹⁵, aunque sólo así por razones temáticas, al aceptarse que el original reclamado había de ser el perteneciente al Bowes Museum, como apreciara Pérez Sánchez¹⁶. Se entendía con ello que había de tratarse simplemente de un asunto del particular interés de Carreño y segunda interpretación suya en suma del pasaje bíblico, cifrándose a la postre la atribución de manera tácita en aspectos estilísticos y técnicos, de los dominantes terrosos y dorados a la abocetada factura y los destellos lumínicos. Pero nada hay similar en pureza en su producción pictórica, por más que pueda establecerse que su autor tuvo presente diversos aspectos de la versión de Carreño.

Más allá de sus dimensiones, es ésta una pintura con el desenfado de un boceto y de aspecto muy cercano a la firmada *Expulsión de los mercaderes de Templo* de Andrés de Leito, en el Museo del Prado. La ambientación nocturna, la multiplicación de las luces artificiales, las formas en contraluz, las estilizaciones figurativas y la nerviosa factura dejan lugar a pocas dudas, aunque falta el elemento grumoso, la luz dorada, las evanescencias o las formas espumosas de ésta y otras de sus más características creaciones.

La escena tiene lugar en un profundo espacio palaciego de apariencia teatral, ambientación nocturna y perspectiva oblicua, ocupado por dos larguísimas mesas paralelas entre sí y respecto al eje de la sala, detrás de una de las cuales emergen incontables cabezas que dan idea de otras mesas menores. La estancia, de elevados muros sobre los que voltea una gigantesca bóveda de cañón, va iluminada por candelabros y por grandes lámparas cuajadas de velas y se ve adornada por una inabarcable galería escultórica –los dioses de oro y plata de que se habla en el Libro de Daniel–, por encima de la cual se desarrolla a una no menos extensa doble serie de tribu-

nas con tapices colgantes en las que incontables curiosos se asoman a contemplar tan extraordinario banquete. Éste lo protagonizan personajes de aspecto exótico -los mil príncipes invitados por Baltasar, sus mujeres y concubinas-, destacando en primer término un grupo sirvientes de ropas orientales que atiende a los comensales, entre plateros y mesas que desbordan de riquísimas vasijas de oro y plata, robadas por Nabucodonosor en el templo de Jerusalén, que el rey Baltasar hizo traer al palacio para agasajar a sus invitados. Un pesado cortinaje rojo con una gran borla, recogido hacia una columna y compensado con otro azul más ligero, y varios soldados, descansando unos y vigilantes los otros, se resuelven en fuerte contraluz en primer plano, sobresaliendo por su individualización un pajecillo con antorcha y un guerrero de casco empenachado y banda roja, ambos de espaldas. Todas las formas vienen definidas mediante un luminoso contorno, nervioso y discontinuo, que llega a lo extremo en los portadores de viandas que hacen su entrada en la sala con los brazos en alto y en los soldados apostados en el lado izquierdo.

La identificación iconográfica del tema viene dada por la presencia en lo alto de una mano que en arranque de la bóveda escribe en letras capitales las misteriosas palabras “*Mane Teqel Fares*”¹⁷ —aquí “*MANE ERE PHARI*”, del fondo hacia afuera—, que sólo el profeta Daniel sería a la postre capaz de interpretar. Ninguno de los presentes parece percatarse aún del prodigio.

Todo tiene un aspecto impreciso, monocromático, abigarrado e irreal. Los principales focos lumínicos, casi incandescentes, están en la apertura del fondo y en las mesas; otro más difuso, a la izquierda, detrás de la cortina, iluminando con menor contraste a sirvientes y bandejeros. Los destellos con que resalta el barroco repujado metálico de la soberbia vajilla, análoga en suntuosidad y factura a los ricos recipientes de tantas pinturas de Andrés de Leito, rescatan también de la oscuridad las estilizadas figuras de la galería escultórica, afines a las de los relojes de mesa de sus cuadros de *vanitas*. Las luces de las velas y la que sube de los manteles definen el contorno de las tribunas y las imprecisas formas de quienes se asoman en ellas.

No otro modo de entender el espacio, las arquitecturas, las esculturas con que se adornan, los personajes que emergen de la más profunda oscuridad y algunas espectrales figuras lejanas o, lo que parece más concluyente, el pesado cortinaje recogido en primer plano encontramos en la *Expulsión de los mercaderes* del Museo del Prado, aunque la escena principal queda envuelta en una característica luz dorada y ofrece una factura grumosa y un sentido veneciano del color.

La primera composición dista de ser original, inspirándose en el aguafuerte del mismo asunto del manierista Jan Harmensz. Muller¹⁸ (Fig. 3), de una nocturna



Fig. 1. Andrés de Leito. *Expulsión de los mercaderes de Templo*. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 2. Andrés de Leito. *Festín de Baltasar*. Massachusetts, colección particular.



Fig. 3. Jan Harmensz. Muller. *Festín de Baltasar*, © Trustees of the British Museum.



Fig. 4. Andrés de Leito. *Anunciación*. 1662. Segovia, *Santísima Trinidad*.

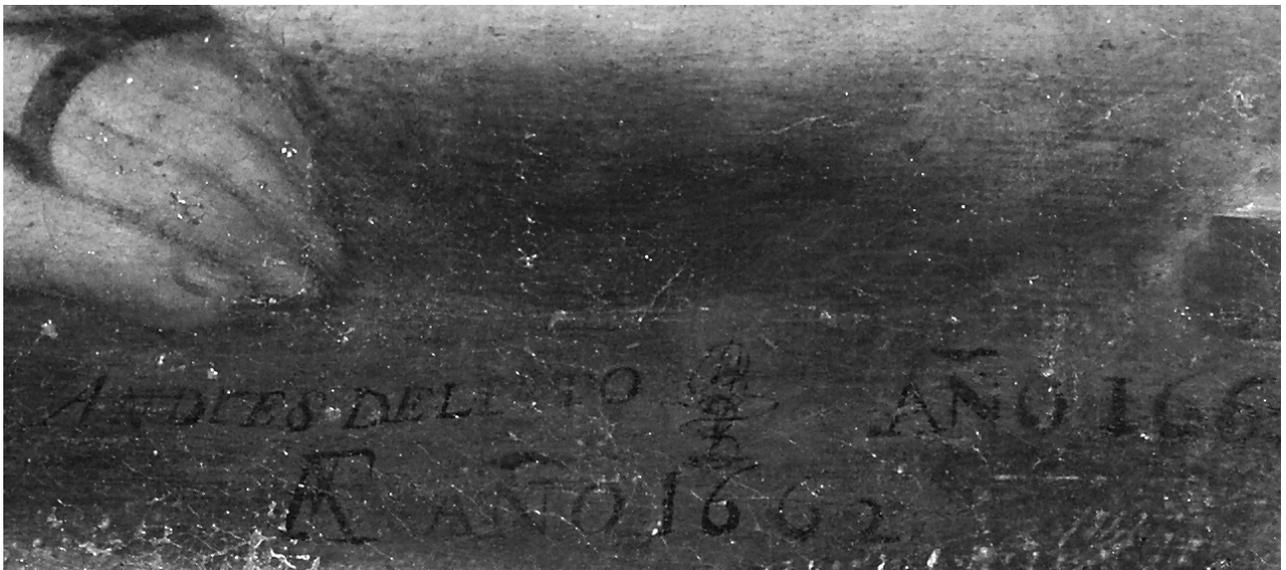


Fig. 5. Andrés de Leito. *Anunciación*: detalle de la firma. 1662. Segovia, *Santísima Trinidad*.

ambientación prerrembrandtiana, donde la escena discurre en perspectiva oblicua, de izquierda a la derecha, y en la que no faltan los sirvientes, las ricas vasijas, una fantástica lámpara con figuras portadoras de antorchas y una tribuna en la que se asoman algunos personajes. De Leito confiere sin embargo al pasaje un aspecto fantasmagórico, aquí ausente, merced a lo abocetado y nervioso de las formas, captando el titilar de las luces artificiales, y desarrolla el pasaje bíblico en una estancia abovedada con un cegador foco de luz al fondo, casi a la manera del tintoretiano *Hallazgo del cuerpo desan Marcos*, enfatizando la inmensidad perspectiva y haciendo patente la grandiosidad de banquete con la adición de una segunda mesa¹⁹. No es difícil reconocer algunos de los personajes de la estampa de Muller, como el sentado de espaldas con el brazo extendido, debiendo de notarse que la composición está invertida, por lo que la mesa de la estampa es aquí la de lado derecho. Pero es notorio que de Leito conocía además la versión de Carreño, quien también en parte sigue a Muller, y que de él toma la idea de las figuras recortadas en contraluz, de la multiplicación de las velas, de los plateros y de la monumentalidad arquitectónica.

De estilo y luminosidad bien distinta es una pintura de la *Anunciación* (Fig. 4) existente en la iglesia de la Santísima Trinidad de Segovia (117 x 153 cm.), en la que destaca una fecha claramente manipulada (“ANO 1602”), a la derecha, sobre el manto de la Virgen, pero en la que aún puede leerse también junto al pie de san Gabriel la firma del pintor, algo barrida, con la fecha original consignada por partida doble²⁰: “ANDRES DELE(I)TO - rúbrica -AÑO 1662/Æ AÑO 1662”, que incluye desde luego el monograma del artista (Fig. 5)²¹. Se hace así patente que al tiempo que trabajó para el claustro de los franciscanos -“en dha ciudad”-, atendió de Leito otros encargos segovianos; no hay constancia no obstante de cuál sea la procedencia de esta pintura. Hubo de ser por entonces cuando cayó enfermo, con lo que Gil de Mena concluyó ese mismo año la serie de la Vida de San Francisco. La cuestión, ante el difícil engranaje estilístico y técnico con lo que hasta hoy conocíamos de su pintura, es si estamos precisamente ante el momento final de su obra.

Encontramos en este caso a un de Leito de cromatismo luminoso y ligero y un tanto desmañado en lo figurativo. La escena tiene un desarrollo horizontal, con la Virgen y el arcángel arrodillados frente a frente. Ella en un reclinatorio, semitapado por un pesado manto verde y de frontal tallado en forma de garra, sobre un almohadón borlado y bajo un pesado cortinaje rojo con destellos dorados a modo de dosel; él con el lirio en la mano, señalando hacia lo alto, donde aparecen el Espíritu Santo y el Padre Eterno entre nubes con acompañamiento de angelillos desnudos, uno de los cuales pulsa las teclas de un



Fig. 6. Juan Carreño de Miranda. *Anunciación* (1653). Madrid, Hospital de la VOT.

ANDRES DELEITO
Æ

Fig. 7. Andrés Deleito. Firma de una *Vanitas* de la colección Duques del Infantado, según J. Cavestany.

órgano portátil: nada de la atmósfera nocturna y misteriosa y de las evanescencias en él usuales. El modelo de referencia es a todas luces la *Anunciación* pintada nueve años antes por Juan Carreño de Miranda para el Hospital de la Venerable Orden Tercera de Madrid (Fig. 6).

La escena se sitúa en una terraza palaciega abierta a un jardín de recortados parterres -verdadero *hortus conclusus*- en la que la nobleza arquitectónica viene dada por una columna clásica. María recibe al emisario celestial levantando la mirada de su libro de rezos y expresa el acatamiento de la disposición divina con el gesto de llevarse la mano derecha al pecho al tiempo que levanta la contraria en ademán salutorio. Viste luminosa túnica roja con cuello bordado de perlas y oro y manto azul. Sobre la tarima, cubierta en parte con una alfombra oriental, descansa el cesto de labor, alusivo al trabajo que conciliaba con la vida de oración. San Gabriel, con las alas en extraña disposición, lleva una sedosa túnica blanca, adornada con un gran broche en el pecho y otros menores en las mangas, y una sobreveste dorada, orlada de perlas y con pequeñas borlas, que ciñe con un lazo azul. Es figura que arrastra en lo tipológico el recuerdo de las poco agraciadas muchachas que habitan sus inconfundibles cocinas. El tratamiento de las telas, con una pincelada plumosa y desenfadada, definiendo texturas, pliegues y reflejos, deja ver algo de las peculiaridades técnicas del siempre personal de Leito, sobre todo en la túnica del arcángel y en el pesado dosel²², donde la pro-

ximidad a Cerezo y a Recco Bravo, siempre subrayada en relación con sus bodegones, deviene en ligereza, brillantez cromática y luminosidad –más intensas en el grupo del Padre Eterno y los angelillos–, en línea con pintores como Rizi, González de la Vega, José Moreno o Francisco de Solís, de su misma generación, alejándose curiosamente de Carreño, en cuya composición se inspira. En lo técnico nos encontramos poco menos que en las antípodas de todo lo hasta hoy conocido como suyo y aun del *Festín de Baltasar*; pero, como habrá ocasión de comprobar, de Leito, verdadero maestro del color, fue artista de recursos pictóricos diversos, bien que desigual en sus logros.

Plenamente suya es a nuestro entender la *Magdalena penitente* (óleo sobre lienzo, 185 x 160 cm.) del Museo de Arte Sacro de Corella Fundación Arrese (Fig. 8), que concilia en parte la ligereza cromática de la *Anunciación* de Segovia con el enrarecido cromatismo y la vaporosa atmósfera de sus cuadros de *vanitas*. La santa figura rodilla en tierra en la entrada de una gruta, o ante una forma rocosa cubierta de vegetación, teniendo en su mano un crucifijo en el que concentra su mirada, de extraña expresión vacua. Lleva larga cabellera rubia y se adorna con un suntuoso vestido dorado que deja al descubierto uno de sus senos, en alusión a su pasado de mujer pública, cubriéndose de manera parcial con un manto azul que comprime a la altura del pecho. El gesto facial, la redondez de las formas y la conformación del brazo y de la mano remiten directamente al modelo tipológico de la Virgen en la *Anunciación*, resultando corroborada la relación figurativa entre ambas pinturas en el particular tratamiento del pie, dibujado de manera análoga al del arcángel san Gabriel. A lado descansan, en tierra, un libro abierto y una calavera –pequeña *vanitas* de objetividad naturalista inusual en él–, que recuerda en su escorzo a las de Pereda. Sobre una roca de aspecto cúbico –*sedes virtutis*²³– apoyan un segundo libro y un flagelo. El vértice superior izquierdo lo ocupan unos angelillos revoloteantes y casi transparentes que portan juguetones el pomo de los perfumes, ineludible atributo iconográfico de la penitente que parece sacado de cualquiera de sus pinturas de *vanitas*. La luminosidad aquí es extrema. No otra la que tiñe el paisaje que se abre a la derecha, con poco más que un estilizado tronco inclinado junto al curso de un arroyo de aguas cristalinas y unos lejos de conformaciones rocosas azuladas que se confunden en el horizonte con otras ocres de aspecto más geométrico, acaso una ciudad en ruinas. La ligereza, el aspecto vivaz y los tonos fríos son nuevos en un de Leito que nos tiene desacostumbrados al tema del paisaje; pero en el tratamiento de las telas adquiere la textura imprecisa, como ensoñada, asimilable a los espejos o las Deesis de sus más conocidas y características creaciones, conjugándose todo con la empastada textura de los objetos tra-



Fig. 8. Andrés de Leito. *Magdalena penitente*. Corrella (Navarra), Museo de Arte Sacro (Fundación Arrese).

ídos a primer plano y la enérgica pincelada de los ramaños pintados en lo alto y los brotes que nacen en tierra.

Procede también aquí el pintor, desde la lección cromática de Carreño en la *Magdalena* de la Academia de San Fernando, a partir de una estampa (Fig. 9), grabado en este caso del mismo tema de Willem de Passe sobre composición de Crispijn de Passe el Viejo²⁴, de donde toma el gesto de la santa, con la cabeza inclinada en ángulo muy marcado, el modo de llevar a mano al pecho, la disposición de la calavera en el suelo, la idea del libro abierto sobre la repisa y la masa rocosa que emerge a espaldas de la penitente. Los detalles difieren (ropas, facciones, cabello, paisaje, crucifijo, etc.), al igual que la peculiar expresión de la Magdalena, de mirada enajenada, y el sentido del color. Pero su mayor aportación está en los angelillos mirríferos que revolotean con el pomo cristalino y azul con adornos de oro, así como en el juego cromático de los tonos sepías, terrosos, dorados y ultramarinos y la fría luminosidad azulada del rompimiento de gloria y del paisaje.

Escasas diferencias encontramos en la muy deteriorada *Magdalena penitente* (óleo sobre lienzo, 174 x 123,5 cm.) de la ermita de la Virgen de la Piedad de Herrera de Pisuerga (Palencia), sin duda de la misma mano (Fig. 10)²⁵. Es pintura de formato algo más vertical, lo que lleva a su autor a dotar a la figura de una disposición más erguida y de mayor esbeltez. Los ele-



Fig. 9. Willem de Passe, según Crispijn de Passe, el Viejo. *Magdalena penitente*. © Trustees of the British Museum.

mentos son sin embargo los mismos, del paisaje a los angelillos que portan el pomo, pasando por las ropas de la santa, la repisa rocosa, los libros, el flagelo, el crucifijo, la cueva o la calavera, en análogo tratamiento y encuadre. El gesto de la anacoreta, desprovisto de la expresión de la de Corella, es más sereno, y las ropas cubren por entero su pecho, en atención al decoro, lo que le confiere paradójicamente una apariencia más mundana, por la compostura y cuidado en su rico atuendo. Pero el mal estado de conservación y la suciedad impide valorar con justeza calidades cromáticas y texturas, amén de diversos aspectos y pormenores (adorno del vestido, paisaje, ángeles), si bien no deja de advertirse un mayor dominante de los azules y un menor ornato en las ropas. Es de otro lado interesante comprobar la mayor proximidad tipológica al algo esquemático arcángel de la *Anunciación* de Segovia. En lo compositivo el referente está de nuevo en el grabado de Crispijn de Passe, quizá aquí más cercano, aunque no cabe descartar que conociera de Leito alguna de las versiones de



Fig. 10. Andrés de Leito. *Magdalena penitente*. Herrera de Pisuerga (Palencia), ermita de la Virgen de la Piedad.

San Francisco en oración debidas a El Greco o de él derivadas²⁶. En la parte inferior izquierda hay contados trazos de lo que pudieran ser restos de una firma.

Íntimamente relacionado con estas pinturas de la Magdalena está un *San Jerónimo penitente* (óleo sobre lienzo; 184 x 157 cm.) aparecido en fechas recientes en el comercio de arte madrileño²⁷, cuyas características y dimensiones inducen a pensar que bien pudo formar pareja con la de Corella (Fig. 11). Fue pintado sin ningún género de dudas por el mismo autor. La composición se revuelve en este caso en una estructura diagonal, con el santo semiarrodillado en la entrada de la gruta de Belén, prácticamente desnudo, con una piedra en la mano derecha y un crucifijo en la otra —el mismo que ella—, girándose ante el sonido de la trompeta del Juicio del ángel que aparece en lo alto, a la izquierda. El capelo, colgado el lado contrario, y las ropas cardenalias, desordenadamente dispuestas sobre la roca en improvisado reclinatorio, completan con el león, que se asoma por la izquierda, la calavera y el libro abierto, en tierra, la normal panoplia de atributos iconográficos del santo como ermi-



Fig. 11. Andrés de Leito. *San Jerónimo penitente*. Madrid, Coll y Cortés, Fine Arts.

taño, cuya desnudez se ve aquí apenas mitigada por un breve trozo de finísima tela blanca con puntilla, inusual particularidad esta última que habla del despojo de un alba u otro paño litúrgico.

Es obra que deriva directamente del lienzo del mismo asunto pintado hacia 1660 por Alonso Cano (Fig. 12) (Granada Museo de Bellas Artes), al parecer realizado ya en Madrid²⁸ y que dio lugar a algunas versiones de taller y a diversas copias²⁹, aunque hay también algo de la estampa de Agostino Carracci sobre la *Aparición de la Virgen a san Jerónimo* de Tintoretto (Fig. 13), seguramente de segunda mano. La diagonalidad misma, adaptando el paisaje a la inclinación de la figura, está ya en Cano, quien recurre también a ello en su famoso *San Juan en Patmos* (Budapest. Museo); pero el cambio de formato lleva a comprimir la escena, reduciéndose de manera drástica los lejos. Los elementos son los mismos,

bien que con diferencias estilísticas, plásticas y tipológicas sustanciales. La recia figura de Cano, de poderosa anatomía, da paso así a la bastante más frágil y nada nervuda de un anciano de complexión menuda y delgada, agitadas barbas blancas y expresión inquieta. El estilizado y resbaladizo tratamiento pictórico del desnudo rehuye cuanto pudiera aproximarse al análisis descriptivo de un cuerpo castigado por la edad y las privaciones, lo cual tiene mucho que ver con usos técnicos que se asocian a de Leito. Haciendo gala sin embargo de una verdadera especialización en el género de la *vanitas*, la objetividad en la representación de la calavera y el libro, en primer plano, sobrepasa en naturalismo lo de Cano y aún las creaciones de propias en tal materia³⁰. En este aspecto la proximidad a la *Magdalena* de Corella es absoluta. De igual modo en lo compositivo, con una zona oscura sobre la que se define la figura penitente y la luminosa apertu-



Fig. 12. Alonso Cano. *San Jerónimo penitente*. Granada. Museo de Bellas Artes.



Fig. 13. Agostino Caracci, según Tintoretto. *Visión de S. Jerónimo*. © Trustees of the British Museum.

ra a un escueto paisaje y hacia el cielo, aquí en área continua. La transparencia y el sentido del color no son otros, y el sereno paisaje, también ahora con un arroyo cristalino, evanescentes construcciones y formas rocosas, es casi el mismo, en una luminosa y suave gama de grises, dorados y rosáceos de muy ligera factura. La misma pincelada fluida y entonación encontramos en la parte alta, donde se hace presente la también etérea figura del ángel que anuncia al anacoreta su muerte, sólo en lo tipológico relacionable con Cano y de una factura y luminosidad que enlaza con los juguetones angelillos que llevan el frasco de los ungüentos de María Magdalena. La espumosa transparencia y el aspecto acaracolado de las ligerísimas ropas, de suave coloración cambiante (azules, rosas y blancos) no encuentran comparación en ningún pintor madrileño de su tiempo, a no ser de manera mínima en Carreño por 1660. Un aspecto también rizado adquiere el sinuoso contorno del oscuro paraje que sirve de refugio al santo, en mayor grado de lo apreciado en el lienzo de Corella, mientras que el desenfado en la factura y la brillantez del rojo manto cardinalicio no están muy lejos de los valientes alardes cromáticos del mismísimo Valdés Leal.

Pero hablar de De Leito es hacerlo inevitablemente de *vanitas* y bodegones. Entre las más significativas se cuentan desde luego la que fue de la colección García Diego y Ortiz, en propiedad particular (Fig. 14)³¹, y las dos que lo fueron de la colección de los Duques del Infantado en el castillo de Viñuelas, hoy en paradero desconocido (Figs. 15 y 16); todas firmadas y compuestas de igual forma³². Su peculiar ejecución pictórica, plenamente acorde con el cuadro del Museo del Prado, define

uno de los capítulos más homogéneos y característicos de este, por otro lado, acomodaticio autor.

Elemento común en ellas es la representación de la Deesis, expresión de la inexorable Justicia Divina³³, pero también el reloj de mesa, referido al no menos inapelable transcurrir del tiempo, el libro desencuadernado y abierto con las hojas dobladas –lo fugaz o el deterioro de la memoria–, un perfumero –la volatilidad y la frivolidad de lo mundado–, las joyas y los objetos preciosos (collares, cadenas, sortijas, broches, algún dije y una venera santiaguista), así como un retrato de faltriquera –la memoria de la amada–, un brillante recipiente con monedas de oro y plata y otros ricos frascos o una opulenta urna de bronce. Y en las que fueran de los duques del Infantado, la calavera –la muerte misma–, la corona de laurel –los honores terrenales– y el candil de pie con luces ya mortecinas, metáfora de cómo se extingue la vida. Un completo jeroglífico en suma de la futilidad de la existencia terrena.

Los elementos se disponen sobre un mantel, en una atmósfera misteriosa y nocturna. A un lado, amontonados, todos los objetos preciosos: cadenas, collares, broches, el retrato amoroso, las monedas y en algún caso un cofre abierto, detrás; más al fondo, arriba, la evanescente Deesis, con Cristo resucitado, sentado con la cruz, y San Juan Bautista y la Virgen arrodillados como intercesores, entre nubes, con acompañamiento de ángeles y acaso otros santos, siempre en cuadros semi-iluminados con apariencia de visión lejana. En el centro queda el reloj, de similar y de esmerado diseño, que se adorna con figurillas de una estilización manierista, y en lado contrario el libro y el espejo, cuya superficie no llega a refle-



Fig. 14. Andrés de Leito. *Vanitas*. Madrid, colección particular.



Fig. 15. Andrés de Leito. *Vanitas*. Madrid, paradero desconocido (antes col. Duques del Infantado).
Foto Archivo Moreno. I. P.C.E., Ministerio de Cultura.

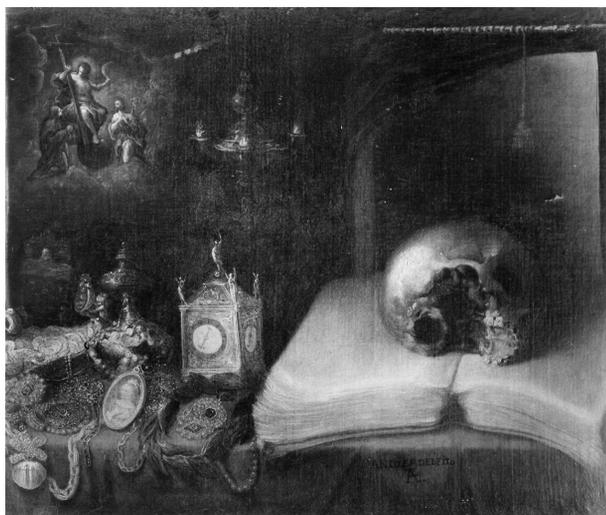


Fig. 16. Andrés de Leito. *Vanitas*. Madrid, paradero desconocido (antes col. Duques del Infantado).
Foto Archivo Moreno. I.P.C.E., Ministerio de Cultura.

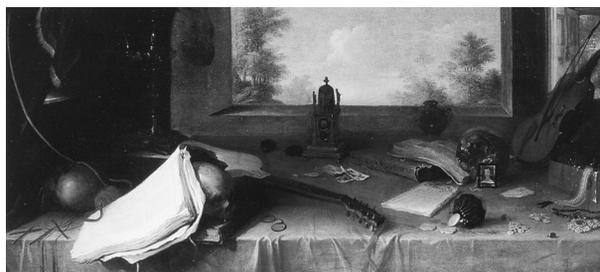


Fig. 17. Anónimo. *Vanitas*. Madrid, Real Academia de BB. AA. de San Fernando.

jar ninguno de los objetos. En los dos lienzos que fueron de la colección Infantado en este mismo lado se dispone la calavera, bien sea debajo o encima del libro, y detrás del reloj, en la penumbra, el candil, cuyas llamas tienen como aquél señala el tiempo contado. Son elementos en los que hemos de poner nuestra atención.

Escasa relación guarda con esto la luminosa y muy ordenada *Vanitas* (91 x 202 cm.) adquirida por la Real Academia de San Fernando (inv. 1.430), en la que los objetos, muchos los mismos pero siempre de distinto diseño, se disponen de manera ordenada y muy separados entre sí sobre un mantel y delante de una ventana (Fig. 17). Su factura ni siquiera tiene que ver con la

Anunciación de Segovia, por mencionar la más diáfana de las composiciones que hoy sabemos suyas³⁴. Es por todo ello a nuestro juicio una atribución a poner en cuarentena.

A la colección Blanco Soler perteneció hasta hace no mucho una *Vanitas*, firmada "ANTONIO PEREDA / FECIT" (Fig. 18), que no llegó a ser incluida por los profesores Angulo y Pérez Sánchez entre las creaciones relacionadas con el vallisoletano³⁵ y que recientemente ha sido analizada como obra autógrafa³⁶. Nada sino la firma justifica sin embargo pensar en semejante autoría, pues carece de su minuciosa y adornada precisión en el dibujo, su característica ejecución pictórica y su concreción plástica, presentando por el contrario el aspecto acuoso y ensoñado de las firmadas por de Leito, aunque de composición menos elaborada y de factura más seca. La relación con las dos pinturas otrora conservadas en el castillo de Viñuelas es muy estrecha³⁷. Sobre una mesa cubierta con un mantel rojo y desbordada de objetos, que sobresalen iluminados en el primer plano de una oscurísima estancia –Cherry llegó a preguntarse si Leito no pintaba estos temas de noche–, descansa abierto un libro

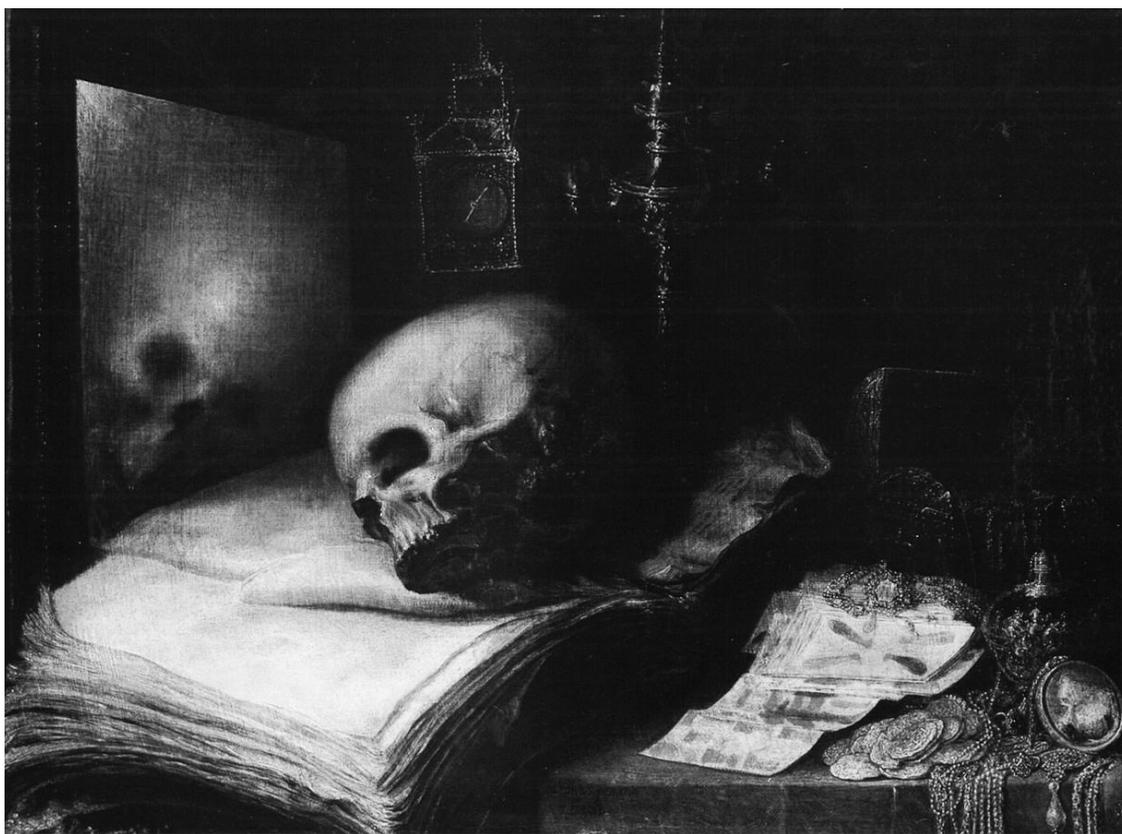


Fig. 18. Andrés de Leito. *Vanitas*. Madrid, antes colección Blanco Soler.

viejo y desencuadernado y sobre él una calavera que siniestramente redobla su imagen en el reflejo tenebroso de un espejo, dejándose ver en segundo plano un reloj de mesa y un candelabro cuyas llamas se extinguen. La mortecina luz de éste extrae de la oscuridad los destellos metálicos, como respuntheados, de la propia lámpara, el reloj y un pequeño cofre abierto del que proceden las riquísimas collares, cadenas, colgantes y demás joyas que con los naipes, las piezas de oro y plata, un retrato femenino de faltriquera y un precioso perfumero de cristal azul y oro se desparraman por la mesa, llegando a colgar varias cadenas fuera de ella. El escorzo de la calavera, muy del gusto de Pereda pero sin su convincente e inconfundible plasticidad³⁸, adolece de cierta imperfección y dureza, de igual modo que las versiones del castillo de Viñuelas. El libro, deteriorado por el tiempo, posee la apariencia reblandecida de los propios, y los demás objetos son casi exactos, comenzando por el retrato amatorio, con la miniatura de una joven en actitud melancólica, virtualmente idéntico al que aparece en dos de las versiones firmadas, siendo los naipes de la baraja española, habituales en otras pinturas del tema —así en Pereda—, el único elemento nuevo, como expresión el azar, pero también del juego mismo en calidad de imagen de los vicios humanos. El espejo, en el que la belleza busca su afir-

mación y que en este caso devuelve el propio rostro de la muerte, alude claramente a la vanidad. La ausencia por el contrario de la vaporosa representación del Juicio Final, tan definitiva en sus otras versiones, supone una limitación en lo compositivo y en la lectura misma del tema, si bien se diría que una de las imprecisas figurillas que remata la caja del reloj lleva una cruz, lo que puede entenderse como una alusión sutil al tema de la Redención.

Del análisis estilístico y el aspecto de los distintos elementos se infiere que la firma legible en el frente de la mesa es todas luces apócrifa, cosa aunque infrecuente no excepcional, y que estamos en definitiva ante una creación del mismísimo de Leito. Pereda, de quien nos dice Palomino que era analfabeto³⁹, acostumbraba a trazar la suya con grandes letras capitales latinas bien formadas, a veces en acomodación perspectiva, que nada tiene que ver con la descuidada escritura que aquí declara su autoría.

Capítulo de gran interés en la obra de Andrés de Leito es desde luego el de los bodegones⁴⁰, en los que la técnica fogosa y el brillo espumeante de los accesorios ha llevado a Pérez Sánchez advertir un sentido de la luz y el color concordante con el de los florentinos Cecco Bravo, Orazio Fidani, o el flamenco-toscano Livio Meus, con



Fig. 19. Andrés de Leito. *Bodegón de cocina con figuras (El invierno)*. Madrid, colección Juan Abelló.



Fig. 20. Andrés de Leito. *Bodegón de cocina con figuras (El otoño)*. Madrid, colección Juan Abelló.



Fig. 21. Jacob Matham, según P. Aertsen. *Bodegón de cocina con figuras*. © Trustees of the British Museum.

nexo por establecer⁴¹. Pero como bien ha subrayado en relación con los lienzos de la colección Abelló (106,5 x 165 cm.) (figs. 19 y 20), sus composiciones enlazan con la pintura flamenca del siglo XVI, especialmente Aertsen, a través de grabados de Jacob Matham. Se hace esto patente sobre todo en el *Bodegón de cocina con figuras*, conocido como *El invierno*⁴², en el que una joven, acosada por un hombre de sombrero exótico que bebe o se lleva una tajada a la boca, aparece sosteniendo una bandeja metálica con un asado de ave. La relación con el grabado de Jacob Matham (1603) sobre composición de Pieter Aertsen⁴³ —“con privilegio de Su Majestad Católica”—, en el que una mujer sentada en la cocina pre-

parando unas aves se gira al notar la mano de un rudo campesino sobre su hombro, es en efecto incuestionable, si bien los demás elementos y modelos figurativos y la composición como tal en nada se asemejan (Fig. 21). De Leito, que como en otras importantes pinturas ya analizadas nos sorprende no firmando —no así en otras de menor de menor entidad—, retrata una despensa opulenta, con ricas viandas sobre una repisa cuyo frente aparece labrado con la misma profusión y adorno que las vasijas, presidiendo el conjunto un fastuoso frutero barroco de plata con exuberantes asas, patas de garras y formas henchidas, lleno de uvas y manzanas; casi una firma. Hay



Fig. 22. Andrés de Leito. *Bodegón de cocina con carne*. Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico.

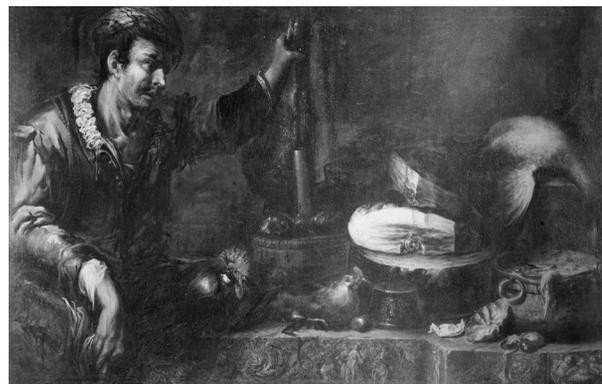


Fig. 23. Andrés de Leito. *Bodegón de cocina con pescado*. Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico.

también un no menos suntuoso jarrón, una botella, un pastel, un queso, una hogaza de pan y un ave sin desplumar, y entre las sombras se adivina al fondo el brillo de un perol de cobre colgado. Una escena para el placer de los sentidos y de inequívoco componente erótico, como subraya P. Cherry, sin el contrapunto a lo mundano que introducen Aertsen o Beuckelaer, como con su referente luego Velázquez, en la incorporación al fondo de algún pasaje o parábola evangélica, en entorno o estancia adyacente⁴⁴. En lo cromático la homogeneidad con obras como la *Vanitas* que fue de la colección García Diego y la *Expulsión de los mercaderes* resulta incontestable.

La segunda *Cocina con figuras* de la colección Abelló, conocida como *El otoño*, desarrolla una composición análoga, de oscura atmósfera, con una joven que porta una bandeja con membrillos, granadas y uvas, detrás de la cual asoma un campesino que acaricia insinuante una tórtola y que recuerda en sus facciones al rudo personaje de estampa de Matham. En la repisa, cuyo frente aparece también en este caso labrado, ahora con algún elemento figurativo, hay cardos, berzas, un melón, membrillos y más granadas, así como un recipiente metálico repujado, con tapa, turrónes, ristras de ajos y de embutidos, en disposición escalonada. En la pared cuelgan un costillar y algunas de aves.

El ingrediente erótico de la escena, ordenada en sentido inverso a la anterior, es el mismo, como posiblemente también en la desaparecida *Mujer con cisne* que mal conocemos hoy sólo por una oscura fotografía, en la que también aparece un hombre en la penumbra⁴⁵. Pero quizá el impreciso elemento figurativo de los relieves de las repisas -acaso una escena de significación religiosa por desentrañar- ponga el contrapunto moral, como se da en uno de los lienzos del Instituto Amatller, de un modo desde luego más forzado que en Aertsen. Parece cuestionable, no obstante, que ambas pinturas formaran parte de un ciclo de las Estaciones, como se ha dado entender⁴⁶, pues frente a la avenencia del bodegón de *El*

otoño, con sus frutos de temporada (melones, uvas, membrillos, granadas), la unidad de los elementos de *El invierno* resulta inespecífica.

Una contraposición más nítida se da entre los dos lienzos firmados del Instituto Amatller de Barcelona: *Bodegón de cocina con carne* y *Bodegón de cocina con Pescado* (104 x 164 cm); también en este caso con las figuras, hombre y mujer, en lados opuestos (figs. 22 y 23). Cherry sugiere que ambas pinturas se interrelacionan de un modo más estrecho, considerando que el hombre mira con expresión de deseo a la muchacha que hacendosa limpia el pescado en el otro lienzo⁴⁷. Parece excesivo entenderlo en estos términos, más allá de la manifiesta antítesis de contenidos. Cabría pensar así mismo en una contraposición dialéctica del temperamento sanguíneo y el flemático, plasmada también de forma explícita en el gesto de las figuras, pero es muy escaso el margen imaginable para los complementarios. Se ha hablado incluso de la oposición entre el Carnaval y la Cuaresma; sin embargo la opulencia del bodegón de pescado, con el espléndido y aparatoso recipiente de refrigerar, en el que la nieve enfría una suntuosa jarra, una frasca y unos mariscos, se nos antoja reñida con una idea verdaderamente cuaresmal -abstinencia sí (queso y pan, además de pescado; también ostras), mas no desde luego ayuno-, en oposición al bodegón de carne. Qué duda cabe que los manteles cuaresmales de las grandes mesas desbordaban excelencia y abundancia, y en mayor grado. En tal sentido en ningún caso hay que entender que tal bodegón de pescado sea de vigilia, pues la contraposición de ambos en modo alguno comporta así la natural entre cocina parva y cocina magra⁴⁸.

Un ave muerta sin desplumar, análoga a la de "El otoño", un par de pollos vivos, un jamón, unas libras de carne y una buen nutrida sopa de ave, en una olla junto a la que vemos unos menudillos y una plumas, componen, con un molde y diversos cacharros, el bodegón de la segunda cocina, en la que asume el protagonismo el ya

referido personaje masculino, de ajadas ropas y mirada vidriosa. El friso labrado que adorna la repisa de piedra presenta una escena de martirio que se ha identificado con la degollación del Bautista, con lo que se dio en entender ambos cuadros podrían tener algún significado religioso⁴⁹ y aun la contraposición de la muerte cristiana al deseo carnal⁵⁰; de otra forma, y cuando menos, la mera inserción moralizante y dignificadora de una humilde pintura de género mediante un tema cristiano. El relieve del lado derecho es una tarja labrada entre dos *putti* en la que el artista dispone su firma (“ANDRES DELEITO”); los de la repisa del pescado son ornamentales, si bien no falta una figurilla infantil, y la firma se aparece entre los elementos vegetales (“ANDRES DELEITO / F.”).

Es en estas composiciones donde de Leito se manifiesta en su mayor bravura pictórica, de modo particular en el tratamiento de figuras humanas y las ropas, con largas pinceladas, en una ejecución rápida y sin vacilaciones, de igual forma que en los ramajos y las plantas de la *Magdalena* de Corella. Pero la penumbra se adueña una vez más de la escena y envuelve las viandas en una atmósfera que deshace en gran medida toda tactilidad, como hace sin limitaciones en los cuadros de *vanitas*. Sus recursos técnicos van sin embargo más allá de las dos fórmulas así conciliadas, pasando de lo matérico a una ligereza casi etérea, de las formas deshinchadas o espumosas a las concreciones táctiles y de la transparencia y la brillantez cromática a las texturas grumosas, los contraluces, lo esponjoso o lo difuso, con un particular sentido de color—su principal baza, como entendió Ceánque en ocasiones se aproxima al siempre más versátil Mateo Cerezo.

En el catálogo de la obra pictórica de Andrés de Leito hay que incorporar también un *Bodegón de peces* (78 x 99 cm) de la colección Santamarca, de Madrid (Fig. 25), tenido antes por creación del napolitano Giuseppe Recco y supuesta pareja de otro, copia del firmado por el burgalés perteneciente al museo de San Carlos, de México, que siguiendo a Pérez Sánchez asignan Buendía y Gutiérrez Pastor al propio Cerezo el joven⁵¹. El mismo Pérez Sánchez hizo notar sin embargo que el aspecto labrado de la repisa en la que están los peces y los demás objetos, en talla con motivo de roleos, es común a algunos bodegones de A. de Leito, y la atribución consta ya en Cherry en grado de sugerencia⁵².

El lienzo representa sin duda un puesto de mercado en una vieja construcción palaciega, con un capazo, del que se desparraman sobre la losa los peces, junto a una perola, en la que otros están a remojo, y un utensilio de descamar, y otros pescados (jureles o pescadillas) en una repisa algo más elevada, al fondo⁵³. Hay elementos que evidencian un estrecho parentesco con la pintura de Cerezo, como el modo de plasmar las calidades metálicas de la cazuela de cobre o el aspecto de los pescados

principales, sin rayar en su altura. La ejecución apunta así a de Leito bajo influencia del burgalés, desde el adorno de la repisa a la menor tersura de los peces, o la blandura del que cuelga medio fuera del perol—de igual modo una cabeza de pollo en la cocina de carne del Instituto Amatller—, así como la atmósfera y un cierto descuido en el desarrollo perspectivo de la columna.

En el comercio artístico madrileño apareció hace tres años una *Naturaleza muerta con dos pescados* (óleo sobre lienzo, 40,5 x 55,5 cm.), de tonos rojizos, que fue convenientemente atribuida a de Leito y que representa dos besugos o doradas, de lomos plateados, detrás de las cuales emergen, en la indefinición de la penumbra, un limón cortado, las formas redondas de un par de cebollas, las hojas de alguna verdura y el perfil acaso de algún cacharro (Fig. 24)⁵⁴. En lo estilístico es también pintura deudora de Cerezo el joven y cercana a la manera del napolitano Giuseppe Recco, pero la valentía en los trazos oscuros que definen las formas y en el más impreciso dibujo de las verduras y elementos del segundo plano, la entonación rojiza, derivada de la imprimación y el descuido en la preparación, del que en buen grado resulta la fatiga de propio lienzo en el área de los segundos planos⁵⁵, mueve en efecto a considerar seriamente su atribución a de Leito, mostrando en lo tonal y en factura una notoria proximidad al de la Fundación Santamarca⁵⁶.

En lo que se refiere a aspectos personales del artista, lo esencial de lo conocido está en su testamento, dado en Madrid el 11 de julio de 1663, que P. Cherry publicó algo extractado y que ahora transcribimos íntegro⁵⁷. En él, las referencias esenciales a la serie de San Francisco de Segovia y lo relativo a las pinturas que tenía encomendadas antes de caer enfermo, como va dicho. También por él sabemos que era hijo de Francisco de Leito y de Adriana Ramírez, que tuvo dos hermanos, Francisco y Domingo y que casó con Úrsula de la Heras, sin que por entonces (1663) tuvieran descendencia. No hay sin embargo indicación de dónde vivía en Madrid ni de dónde había de ser enterrado, más allá de la disposición de que, llegado el caso, lo fuera en su iglesia parroquial, lo que habla a las claras de que carecía de vivienda en propiedad. Consta por el contrario que había heredado conjuntamente con sus hermanos unas casas paternas en la villa Valdemoro, pendientes de partición. Nombró por testamentarios a su mujer, a Julián de Paredes y a María van de Pere, a quien dice “mi señora”. Cherry se pregunta sobre el significado exacto de tal deferencia—¿parentesco?, ¿servidumbre? (todo puede ser)—, para concluir aclarando que María era hermana del pintor Antonio van de Pere y que había estado casada con Cristóbal de las Heras, hermano de la mujer de Andrés de Leito. No otra cosa sabemos de este asunto, pero quizá no está de más recordar que van de Pere había sido a la



Fig. 24. Andrés de Leito. Bodegón de peces. Madrid, colección Santamarca.

postre el artista llamado a pintar en 1600 la bóveda de la iglesia de Valdemoro, en lo que bien habría podido mediar de Leito, vinculado de alguna forma a esta localidad.

La revisión de los libros sacramentales a la búsqueda de una partida de bautismo ha sido infructuosa por lo que se refiere al pintor⁵⁸, pero en el libro de bautizados de la iglesia de Santa María de la localidad se registra el 29 de octubre de 1608 el bautizo de Úrsula de las Heras, hija de Francisco de las Heras y Quiteria de la Huerta⁵⁹. Las variables concurrentes –nombre, apellido, cronología y relación local– parecen demasiado específicas para pensar en una coincidencia, y la fecha no hace, por lo temprana, sino reforzar nuestras dudas de que de Leito siguiera en activo en la década de 1680, como afirma Ceán Bermúdez, pues en supuesto de que no fuera menor que su mujer sería ya por entonces un hombre de más de setenta años. Cierto es que en este plano nos movemos en niveles puramente especulativos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Testamento de Andrés de Leito.

Madrid 11 de julio de 1663, ante Antonio Rodríguez.
AHP de Madrid. protocolo 9084, fols 345r-346v.
Publicado parcialmente por P. Cherry, *op. cit.*, p. 539

“Testameno de Andres de Leyto Ramirez

En en nombre de Dios amen. Sepan quantos esta publica escriptura de testamento ultima y postrera boluntad vieren como yo Andres de leyto Ramirez Pintor, hijo legitimo de francisco de Leyto y Adriana Ramirez su muger difunctos que santa gloria ayan estando enfermo



Fig. 25. Andrés de Leito. Bodegón con dos pescados. Madrid, colección particular.

de la enfermedad que Dios Nro Señor fue seruido de Darne pero en mi Juiçio y entendimento natural creyendo como firmemente Creo en el misterio de la santissima Trinidad Padre hijo y espiritu santo y en todo aquello que tiene cree y confiesa la Santa madre yglesia tomo por mi yntercesora y abogada a la Virgen santa maria y a todos los Sanctos y Sanctas de la Corte del Cielo para que ynterçedan por mi Alma y deseando ponerla en carrera de salvacion ago y ordeno mi testamento en la manera siguiente-

-Lo primero encomiendo mi alma a Dios nro Señor que la crio y redimio con su preciosa sangre y el Cuerpo Mando a la tierra Donde y para la que fue formado y quando a boluntad de su diuina Magd fuera seruido de lleuarme de la presente vida mi cuerpo sea sepultado en la parroquia donde fuere parroquiano al tiempo de mi fallecimto. en la parte donde eligieren mis testamentarios y mi entierro y acompañamiento y cantidad de misas por mi alma todo se lo dejo a dispusicion y boluntad de mis testamentarios con que las misas que se dijeren no sea menos de çiento abiendo con que mandarlas decir con todo lo demas que pudiera acer sobre que les encargo las conciencias=

-Mando a las mandas forçocas y acostumbradas vn real para todas ellas con que las aparto del dro de mis bienes.

-Declaro me dio d. Juan Baupta que biue junto a la parroquial de S Sebastian desta villa nueue seras de carbon con ditamen que le hiciera vna pintura del nacimiento de nro Señor y auierendola hecho se ajustaria el precio y Dandome Dios Salud. Y estoy determinado a hacer a dha pintura y no ha co(n)stado hauersela hecho y entregadosela mando se ajuste con el susodho lo que ymporta dha (sic) carbon se le pague.

-Declaro que el Thes^{or} del conde de chinchon que no me acuerdo de su nombre me a dado cien rreales en

uenta de haverme encomendado le hiçiera dos lienços de pintura a mi eleçion y asta agora no los e echo y no los pudiendo açer se le buelban los dhos cien rreales.

-Declaro hice diferentes pinturas a ynstancias del padre fray hernando de la Rua guardian que fue del convento de S fran^{co} de Segovia. y en dha ciudad, y retocado de lo qual me deue cantidad de mrs mando se ajuste y se cobre la cantidad que me esta deuiendo

-Declaro quedo por fin y muerte de dhos mis padres una casa en la villa de Baldemoro y otros bienes quiero se aga particion y benga a cada vno lo que nos toca entre francisco y domingo de leyto mis hermanos y la parte que me tocara benga a mis herederos.

-Y declaro que estoy cassado con dona Vrsola de heras mi muger y de nuestro matrimonio no tenemos ningun hijo al preste. Mas es mi boluntad que se digan por mi yntencion ocho misas por las personas de quien las pueda ser a cargo de alguna cosa que no me acuerdo.

-Y para cumplir y pagar este mi testamento y lo en el contenido deyo y nombro por mis testamentarios y albaceas a Julian de Paredes y a Maria de bandeper mi sra y a la dha doña Vrsola de heras mi muger y a cada vno dellos ynsolidum a los quales doy todo mi poder cumplido para que entren en todos mis bienes muebles y raices y dellos vendan los necesarios y de su valor cumplan y paguen este mi testamento y les doy este poder en tiem-

po que fuere necesario acer que sea pasado el Año del Albacea(z)go y cumplido y pagado este mi testamento en el rremanente que quedare de todos mis bienes muebles y rraices dros. y acciones que en qualquier manera me pertenezcan deyo y nombro por mi heredera Unica en todos ellos a dona Vrsola de heras mi muger que quisiera tener mucho que dejarla esto por quanto no tengo herederos ascendientes ni descendientes forçosos

-Mando vna pintura A Angel heras la que la dha mi (mu)ger gustare.

-Y con esto reboco y anulo y doy por de ningun valor ni efeto otros qualesquier testamentos cobdiçilos poderes para testar qualesquier dispuciones que antes desta aya hecho y ortorgado por escripto o palabra que quiero que ninguna balga ni agan fee en juicio ni fuera del salbo este que al preste otorgo que quiero que balga por mi testamento ultima y postrimera boluntad y en aquella uia y forma que de dro mejor lugar aya y asi lo otorgue ante el preste escriuano y testimos en la V^a de Madrid a once dias del mes de Jullio de mil y seiscientos y sesenta y tres años siendo testigos Juan fernandez el m^{or} y Juan fernandez su hijo y Acasio martin Phelipe figueroa francisco de Madrid residentes y vecinos desta corte y el otorgante a quien yo el ss^{no} doy fee conozco lo firmo

Andres de Leito

Ante mi Ant^o Rodriguez

NOTAS

- ¹ En sus pinturas, donde firma con mayúsculas y donde no establece nítida separación entre la preposición y el apellido, su nombre aparece no obstante siempre como DELEITO.
- ² Alfonso. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 336.
- ³ Acisclo A. PALOMINO, *El Parnaso español pintoresco laureado*, en *El Museo pictórico y Escala óptica*, ed. Madrid, Aguilar, 1947, p. 978. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, III, p. 34) no hace sino seguir a Palomino, al afirmar que “Leyto se distinguió en los bodegones, en que pocos le aventajaron”.
- ⁴ Nada dice sobre Cerezo ni sobre de Leito Lázaro DÍAZ DEL VALLE, quien, en contra de lo que se ha dado en entender, en su *Origen e ilustración de nobilísimo y Real Arte de la Pintura* (1656) presta escasa atención a los “Pintores Españoles Famosos”, ocupándose preferentemente de los de la Antigüedad y de los italianos, siguiendo en lo referido a éstos a Vasari.
- ⁵ A. CEÁN BERMÚDEZ, *loc. cit.* No hay noticia de un supuesto informe de 1680 que menciona Ingvar BERGSTRÖM (*Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Madrid, Ínsula, 1970, p. 76), seguramente debido a una errónea traducción.
- ⁶ La reproduce Peter CHERRY, *Arte y Naturaleza. El Bodegón español del siglo de Oro*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 240, fig. 174.
- ⁷ A. PONZ (*Viage de España* – Madrid, 1787, X, c. VIII, p., 248. 36) se limita a consignar: “36. En el Convento de San Francisco está pintada la Vida de San Francisco por un tal Andrés de Leyto, y otro profesor llamado Sarabia”.
- ⁸ La identificación de Sarabia con el pintor sevillano de este nombre es cosa de A. CEÁN, *op. cit.*, III, p. 34.
- ⁹ A.H.P. Madrid, prot. 9084, fol. 346r.
- ¹⁰ P. CHERRY, *op. cit.*, p. 237. A este retoque con colores parece referirse de Leito en su testamento (*infra*).
- ¹¹ PALOMINO, *op. cit.*, p. 977.
- ¹² Ninguna de estas pinturas aparece en la selección realizada por Castelaro y Perea que terminó por pasar al Museo de la Trinidad, como ocurrió sin embargo con el *Jubileo de la Porciúncula* de Francisco Caro (Museo del Prado; depósito en el Museo de La Coruña). Nada hay que pueda identificarse en principio con pinturas de esta serie en el Museo Provincial, en la Catedral o en otras iglesias ni recintos conventuales segovianos. Del adorno de claustro de la hoy Academia de Artillería nada dice Diego QUIRÓS MONTERO, *Legado artístico del ex-convento de San Francisco*, Segovia, 1997.
- ¹³ Véase el apéndice documental.
- ¹⁴ José Manuel ARNÁIZ, “Cuadros inéditos del siglo XVII español”, *Anuario del Departamento de Historia del Arte* III (1991), pp. 109-111. Con la misma atribución, en el Catálogo de la Exposición *Luces del Barroco. Pintura del siglo XVII e España*, Castellón de la Plana, enero-marzo 2005, pp. 62-63; también sin reserva, Pilar LÓPEZ VIZCAÍNO y Ángel Mario CARREÑO (*Juan Carreño Miranda. Vida y obra*. Oviedo, 2007, p. 210), que no dejan de apreciar en su limitación cromática un poso rembrandiano.
- ¹⁵ Recogido por Mercedes AGULLÓ, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII* Madrid, 1981, p. 54.

- ¹⁶ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño*, Avilés, 1985, p. 100.
- ¹⁷ Dan. 5.6 y Dan. 5.25.
- ¹⁸ Adam BARTSCH, *Le peintre graveur*. Viena, 1803, III, 265.1; FILEDT KOK, *The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. The Muller dynasty*. vol. 2. Rotterdam, Sound & Vision Publications, 1999, p. 43, núm. 1.
- ¹⁹ Un planteamiento análogo a de Leito lo encontramos hoy en *Le Début du Film* de Miquel Barceló (1985), donde las nerviosas formas abocetadas de los espectadores emergen de la oscuridad de una sala cinematográfica abovedada y adornada con en sus muros con alguna escultura, en un encuadre oblicuo de profunda perspectiva que concluye en el destello luminoso de la pantalla.
- ²⁰ Mostrada en la exposición *El Alcázar Restaura- 2007*, celebrada en los sótanos de la fortaleza; sin catálogo. Su limpieza, más que restauración es ya de hace algún tiempo y no ha suprimido la falsa fecha, en blanco.
- ²¹ El complicado garabato que figura tras el nombre del pintor es sin duda una rúbrica. El monograma no parece expresión del término *faciebat* sino la misma firma monogramada del pintor: “AN LF: AN(dres) L(eito) F(ecit).” Está con algunas variantes en otras pinturas suyas. La fecha “ANO 1602” es burdo añadido.
- ²² Un detenido estudio técnico de la pintura de Andrés de Leito, en Rafael ROMERO, *El bodegón español del Siglo de Oro. Su naturaleza oculta*. (en prensa). En el análisis de algunos aspectos técnico de una de las cocinas de la colección Abelló, señala la existencia de unos trazos caóticos “realizados a pincel con gran soltura y ligereza y pintura muy oscura bastante fluida, directamente sobre la preparación”, que pueden sin duda compararse con lo que aquí se aprecia sobre todo en el contorno de la cabeza de la Virgen, resaltándola sobre la cortina.
- ²³ Sobre el simbolismo de la piedra de forma cúbica en relación con la pintura de temática ascética, pero también como oposición a la siempre inestable esfera, véase Rafael GARCÍA MAHIQUES, “‘Sedes Virtutis quadrata’. Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes”, en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemata Áurea. La emblemática en el Arte y en la Literatura del Siglo de Oro*. Madrid, Akal, 2000, pp.209-223.
- ²⁴ F. H. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1949, núm. 14; en ed. Van Gent & Co., 1974, p. 194, núm. 14: Anteriormente en Daniel FRANCKEN, *L’Oeuvre gravé des van de Passe*, París, 1881, 317. Lleva la inscripción: “S. MARIA MAGDALENA, / Heu nimum placui mundo, nec Magdalis essem/ Munda, nisi Christo sanguine tota forem / / Wil. Pass. Fe.”. Forma parte de la serie *Pecadores Arrepentidos*, ca. 1616.
- ²⁵ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, (dir.) *Inventario artístico de Palencia*, Madrid, 1980, vol. II, p. 96. Se resalta en el inventario como pintura de calidad destacable. Según muestra la reproducción fotográfica correspondiente, estaba entonces alojada en un retablo de traza clasicista.
- ²⁶ Valga el caso del ejemplar conservado del Fine Arts Museum de San Francisco.
- ²⁷ Galería Coll y Cortés, Madrid. Procede de colección particular madrileña.
- ²⁸ Véase sobre éste, H. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y Arquitecto*, Madrid, 1983, p. 86 y 138, y en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la exposición IV Centenario, Granada 2001-2002, pp. 87-88.
- ²⁹ Al ejemplar del Museo de Prado (Cat. 626) hay que añadir el del palacio arzobispal de la Zubia (Catedral de Granada) y otro del mismo museo catedralicio granadino. No hay duda de que el mismo Herrera Barnuevo se inspiró en parte en Alonso Cano para su *San Jerónimo penitente* del monasterio de El Escorial, a pesar de su representación frontal, que hay que relacionar de otro lado con una figura la gran *Crucifixión* de Tintoretto (Venecia, S. Rocco).
- ³⁰ P. CHERRY ha resaltado en diversas ocasiones el escaso naturalismo de las *Vanitas* de A. de Leito, cuya visión vaporosa de las formas resulta contraria a la todo afán de objetividad (Cf. William B. JORDAN y Peter CHERRY, *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid, Ediciones El Viso, 1995. p. 99).
- ³¹ Propiedad en la actualidad de doña María Márquez de la Plata.
- ³² Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ (com.), *D. Antonio Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1978, núm. 56. La *Vanitas* que fue de García Diego muestra un papel doblado, con la firma ANDRES DE/LEITO F.; en al menos una de las que fueron de los duques del Infantado aparece un monograma análogo al de la *Anunciación* de Segovia, que reproduce Cavestany.
- ³³ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Catálogo de la exposición. Madrid, 1983, pp. 112-113; *La Nature Morte espagnole, du XVI^e siècle à Goya*. Paris, Office du Livre, 1987, p. 12 (en Tokio, 1992, *Pintura española de bodegones y floreros*, pp. 107, núms. 33 y 34, en japonés); literalmente en Joan Ramón TRIADÓ, *El Bodegón*, Barcelona, Carroggio, 2003, pp. 74-77. Javier MOYA MORALES et alt. (Catálogo de la exposición *Real Chancillería de Granada. V Centenario. 1505-2005*, Granada, 2005, p. 32; figs. en pp. 145 y 258) valoran esta *Vanitas* como jerooglífico de la Justicia Divina. La difusa representación del tema sacro motivó que en algún momento se llegara a pensar que lo pintado en la que fue de la colección García Diego era el Bautismo de Cristo (*Velázquez y lo Velazqueño*. Catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte. Madrid, 1960, p.119).
- ³⁴ Como obra de Deleito en E. VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 91. Se incorporó a los fondos de la Academia con esta atribución en el 2001 (M.S.A., en *Real Academia de San Fernando Madrid. Guía del Museo*. Madrid, 2004, p. 134).
- ³⁵ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña. Segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1983. No se menciona siquiera entre las obras de atribución recusada.
- ³⁶ E. VALDIVIESO, *op. cit.*, p. 90. Señala que es obra firmada en 1665 pero que la fecha no resulta visible en la actualidad.
- ³⁷ El propio profesor Valdivieso no deja de indicar que los elementos son los mismos, entendiendo sin embargo que esta pintura, que estima de Pereda, serviría de modelo a de Leito en las suyas.
- ³⁸ Pereda tomó sin duda alguna de las suyas del *De Humanis corporis fabrica libri septem* de Andrea Vesalio (Basilea, 1543) –secunda noni capitit–, figura, p. 38.
- ³⁹ PALOMINO, *op. cit.*, p. 959. Destaca que tenía una excelente biblioteca, especialmente de pintura y en varios idiomas, pese a lo cual “no sabía leer ni escribir (cosa indigna, y más en un hombre de esta clase) de suerte que, para firmar un cuadro, le tenían que escribir la firma en un papel”.
- ⁴⁰ Su estudio viene siendo continuado desde Ramón TORRES MARTÍN (*La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona, 1971, pp. 79-80) que reprodujo por vez primera las Cocinas con figuras entonces en la colección Sucesores de Rodríguez y Jiménez, hoy en la colección Abelló.
- ⁴¹ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *D. Antonio de Pereda*. n 56; *Pintura española de bodegones...*, p. 112. Ángel ATERIDO (*El bodegón en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Edilupe, 2002, p. 81) subraya que en apreciación del mismo autor el nexo existente es una incógnita. Aún más complejo resulta si como parece de Leito muere por 1663, dada la estrecha proximidad cronológica.
- ⁴² La identificación no es unánime, siendo mencionado en ocasiones como “El Invierno” (cf. R. ROMERO, *loc. cit.*).
- ⁴³ F. H. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, Menno Hertzberger, vol XI, s.a., p. 232, núm. 323 (B.166).

- ⁴⁴ En el caso del referido grabado de J. Matham, un pasaje alusivo a la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro, como en los otros de la serie; la parábola del Hijo Pródigo o la Cena de Emaús.
- ⁴⁵ Véase P. CHERRY, *op. cit.*, fig. 174. Reproducción de una fotografía de la Witt Library. Courtauld Institute of Art.
- ⁴⁶ Es aspecto particularmente recalcado por A. ATERIDO, *op.cit.*, p. 80.
- ⁴⁷ P. CHERRY, *op. cit.*, p. 237.
- ⁴⁸ En su forma más conocida en dos famosos grabados de Hieronymus Cock (1563) sobre composiciones de Brueghel el Viejo (Bartsch. 154 y 159).
- ⁴⁹ Así apreciado por Pérez Sánchez, según W. B. JORDAN y P. CHERRY (*op. cit.*, p. 100) y A. ATERIDO, *op.cit.*, p. 80.
- ⁵⁰ P. CHERRY, *op. cit.*, p. 240.
- ⁵¹ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ *Colección Santamarca, Pinturas restauradas en 1983 por la Fundación Banco Exterior de España*. Madrid, 1984, p. 42, núms. 16 y 17; Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Mateo Cerezo (1637.-1666)*. Burgos, 1986, p. 154. La limpieza de este lienzo en 1683 mostró sin embargo la dispar calidad respecto a su supuesta pareja.
- ⁵² P. CHERRY, *op. cit.*, p. 247, nota 124.
- ⁵³ R. BUENDÍA e I. GUTIÉRREZ PASTOR (*loc. cit.*) señalan que este bodegón o acaso una copia fue fotografiado por el Servicio de Recuperación, núm. 9616.
- ⁵⁴ Agradezco su conocimiento y las apreciaciones estilísticas, así como la imagen que reproduzco, a Ismael Gutiérrez Pastor.
- ⁵⁵ Véase sobre este particular R. ROMERO, *op cit.* (en prensa), referido sin embargo a los cuadros de la colección Abelló.
- ⁵⁶ Hay que recusar por el contrario la autoría de Andrés de Leito en la *Naturaleza muerta con armadura* vendida en Madrid (Durán, mayo de 1987) y en tres ordenados bodegones con festones y frutos localizados de antiguo en colección particular, que figuran como suyos en el fondo del Archivo Mas-Amatller, núms. G-51521-51523.
- ⁵⁷ Véase apéndice documental.
- ⁵⁸ A. P. Valdemoro. Revisados los libros sacramentales de bautizados 3 a 5 (1598-1629), no se registra el bautizo de ningún de Leito (Deleito, De Leyto), excepto el de cierta María, hija de Juan Fernández de Leyto e Isabel García, el 20 de diciembre de 1613.
- ⁵⁹ A. P. Valdemoro, Libro III-5 (Bautizados: 1604-1613), fol- 107v: “En la villa de Valdemoro en veynte y nueve dias del mes de octubre de mil y seiscientos y ocho años yo Alonso fernz teniente cura baptice a ursula hija legitima d fran^{co} de las heras y de su muger quiteria de la huerta y nacio e diez y ocho del dho mes fueron sus padrinos gaspar de huerta y lucia de huerta testigos fran^{co} de ocaña correas y Michael fernandez por la verdad lo firme ff^o ut supra. Izdo Al^o fernndez Barquero”; al margen: “Michael / P^o”. Hermanos de Úrsula serían Matías (6 de junio de 1610) e Isabel (16 de junio 1612). En mismo Francisco de las Heras parece que estuvo casado con anterioridad con Isabel Pérez, con la que tuvo al menos dos hijos Josefa (25 de marzo de 1603) y Sebastián (2 de mayo de 1606). No hemos dado empero con la partida de bautismo de Cristóbal de las Heras.