

Girolamo Lucenti de Correggio (1568-post 1624)

GIROLAMO LUCENTI DE CORREGGIO (1568-POST 1624)



PATRIK PERRET

Doctor en Historia del Arte

RECIBIDO: 16/10/2016 / ACEPTADO: 27/06/2017

RESUMEN: El pintor, escultor y arquitecto Girolamo Lucenti de Correggio se formó entre Correggio, donde nació y creció, y las cercanas Novellara y Módena. Trabajó en Roma y alrededores acompañado por su discípulo Paolo Gianotti antes de embarcarse hacia España, donde residió en Sevilla, y desde donde viajó a Guadalupe, Toledo, Córdoba y Granada. El *correggese* convivirá con algunos de los personajes más destacados de su época. Primero en Roma y más tarde en Toledo, entabla amistad con el pintor de origen milanés Juan Bautista Maíno. En la Ciudad Eterna, conoce al protector de las artes don Juan de la Sal. Y en Sevilla colabora con Vermondo Resta, Francisco Pacheco y Andrés de Ocampo, desde 1604 su suegro. Las últimas noticias que se conservan de él se remontan a 1624 cuando, con cincuenta y seis años de edad, trabajará junto al grabador flamenco afincado en Granada Francisco de Heylan.

PALABRAS CLAVE: arquitecto, escultor, Granada, Francisco de Heylan, Girolamo Lucenti, Juan Bautista Maíno, Módena, Andrés de Ocampo, Francisco Pacheco, pintor, Roma, Sevilla, Toledo

ABSTRACT: The painter, sculptor and architect Girolamo Lucenti began his training in Correggio, where he was born and grew up, and in the near towns of Novellara and Modena. He worked in Rome and surroundings accompanied by his disciple Paolo Gianotti before he sailed to Spain, where he lived in Sevilla and from where he travelled to Guadalupe, Toledo, Cordoba and Granada. The «correggese» met some of the most relevant artists of his age. First in Rome and afterwards in Toledo, he made acquaintance with the native painter of Milan Juan Bautista Maino and in Rome, the eternal city, with the patron of the arts don Juan de la Sal. In Seville, he worked with Vermondo Resta, Francisco Pacheco y Andrés de Ocampo, from 1604 his father in law. We last heard from Lucenti in 1624, when the 56-year-old artist collaborated with the Flemish engraver settled in Granada Francisco de Heylan.

KEY WORDS: architect, Granada, Francisco de Heylan, Girolamo Lucenti, Juan Bautista Maíno, Modena, Andrés de Ocampo, Francisco Pacheco, painter, Rome, sculptor, Seville, Toledo

El presente artículo, surgido a raíz de mi tesis doctoral (Universidad de Génova, 2011),¹ aspira a esclarecer la trayectoria personal y artística de un personaje totalmente desco-

1. El presente artículo es un compendio de los estudios realizados con motivo de mi Tesis de Doctorado: PERRET, Patrik. *Girolamo Lucenti da Correggio un pittore «manierista» nella Siviglia del Siglo de Oro*, Facultad de Filosofía y Letras, *Escuela de Especialización en Historia del Arte* de la Universidad de Génova. Director de tesis: profesor MAGNANI Lauro Giovanni, Génova, a. a. 2010-2011. Estudios publicados en: PERRET Patrik. «Girolamo Lucenti da Correggio: pintor y escultor nella Siviglia del Siglo de Oro», *La ricerca storica locale 7ª Giornata di studi storici*. Correggio: Società di Studi Storici, 2012. PERRET, Patrik. «Nuove informazioni su Girolamo Lucenti e Paolo Gianotti tra Correggio, Roma e il re di Spagna», *La ricerca storica locale 9ª Giornata di studi storici*. Correggio: Società di Studi Storici, 2014.

nocido en su patria de nacimiento, Italia, y poco valorado en aquella adoptiva, España: el pintor, escultor y arquitecto Girolamo Lucenti de Correggio.

El punto de partida de este trabajo es la recopilación cronológica de las primeras citas sobre el artista a cargo de diversos autores: Antonio Ponz (1780), Juan Agustín Cean Bermúdez (1800), Ferdinand Hand (1827), sir William Stirling Maxwell (1848), Friedrich Müller (1860) y José Gestoso y Pérez (1889, 1899).

Con la llegada a España, a principios del siglo pasado, de la *Kunstwissenschaft*, Lucenti pasa a protagonizar los estudios de José Hernández Díaz (1928), John Seymour Thacher (1937), Alfonso Emilio Pérez Sánchez (1965), Luis de la Cuadra (1973) y Jesús Miguel Palomero Páramo (1983). En 2003 Enrique Valdivieso ha hecho la última reseña biográfica.²

A dicha recopilación he añadido una nueva transcripción y análisis de los documentos ya publicados por Miguel de Bago y Quintanilla (1928) y Celestino López Martínez (1932), así como de aquellos inéditos conservados en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla y en el Parroquial de Correggio, su ciudad natal.

Esta hermosa localidad de 25.000 habitantes está situada en la región de Emilia Romagna, en el noreste de Italia. Desde la antigüedad opulento y fructífero núcleo de la llanura Padana será, desde el siglo X, sede de la homónima *Signoria*. Por decreto imperial ostentará, desde 1559, el rango de *ciudad*. A partir de 1583, por orden de Felipe II (1527-1598), cuatrocientos soldados y cien lanceros de la «legione Spagnuola» fueron apostados en Correggio. Así, con el forzado *placet* del conde Camillo (†1605), comenzará el largo protectorado español.

La cada vez más mermada independencia de la *Signoria* la perderá cuando su hijo Giovanni Siro (1590-1645) en 1612 herede el gobierno del estado gracias al apoyo y sucesiva tutela de don Pedro Enríquez de Azevedo y Toledo (1525-1610), gobernador del cercano Milanesado.

El golpe de gracia llegará en 1615 cuando el gobernante, en su ansia por ser nombrado Príncipe del Sacro Imperio Romano, hipoteque todas sus posesiones y derechos a favor de las complacientes arcas imperiales, dejando al estado en la más absoluta ruina.

Éste es el contexto histórico en el que nace y se forma Girolamo Lucenti. A partir de 1603, aprovechando las estrechas relaciones con España, buscará fortuna en Sevilla, la ciudad más rica de la época y puerta del Nuevo Mundo.

Lucenti, como dijo Alfonso Pérez Sánchez, «indudablemente hubo de significar algo en el ambiente contemporáneo»³ sevillano y en el curso de más de veinte años en tierra hispana recibió, al menos, diez encargos de los cuales nos ha quedado constancia.

2. VALDIVIESO, Enrique (2003). *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir S. L. Ediciones, 2003 pp. 161, 162.

3. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura Italiana del S. XVII en España*. Madrid: Fundación Valdecilla, 1965, p. 40.

Durante su trayectoria artística, el *correggese* convivirá con algunos de los personajes más destacados de su época. Primero en Roma y después en Toledo (1598-1614), se relacionará con el célebre pintor de origen milanés Juan Bautista Maíno (1581-1649). En Sevilla entrará en contacto con otro oriundo de Milán: el todopoderoso arquitecto Vermondo Resta (h. 1555-1625), desde 1585 maestro mayor de las obras del Arzobispado de Sevilla. En 1611, colaborará con el influyente Francisco Pacheco (1564-1644) y, por supuesto, desde 1604 con su suegro, el afamado escultor Andrés de Ocampo (h. 1555-1623).

Lucenti, recién llegado a Sevilla, entabla estrechas relaciones con el reconocido intelectual y protector de las artes don Juan de la Sal (1550-1630), obispo auxiliar de Sevilla (1603-1630). Las últimas noticias que se conservan de él, si bien indirectas, se remontan a 1624 cuando, con cincuenta y seis años de edad, trabajará junto al grabador flamenco, afincado en Granada, Francisco de Heylan (h. 1584-h. 1650).

La intención inicial de Lucenti cuando llegó a Sevilla era hacer fortuna y regresar pronto «a la dicha ziudad de Correggio a biuir e residir en ella».⁴ Por este motivo, desconocemos si la etapa final de su vida transcurrió en Sevilla, en la parroquia de Omnium Sanctorum, su última residencia «de por vidas»,⁵ o volvió a su ciudad natal. Desafortunadamente, el archivo parroquial de su morada sevillana fue destruido durante la Guerra Civil y en Correggio, de momento, no hay noticias suyas posteriores a 1602, envolviendo en el misterio sus últimos días.

ENTRE CORREGGIO, ROMA Y SEVILLA

Correggio, 28 de febrero de 1568: Girolamo Cipriano Lucenti es bautizado en la Colegiata de San Quirino por el canónigo Alessandro Lini De Scorpionibus.⁶ Exactamente nueve meses antes, el 20 de mayo de 1567, el sacerdote había celebrado las nupcias de sus progenitores,⁷ ambos oriundos de la ciudad: Barbara Magnani († antes de 1604)⁸ y Quirino (1537-antes de 1604),⁹ hijo de Antonio, miembro de una ilustre familia de «magister» y «depentori». Entre ellos destaca Baldassarre Lucenti (1508-1566), su tío abuelo, que fue discípulo de Antonio Allegri *Il Correggio* (1489-1534). Sabemos que fue autor de dos lienzos hoy perdidos: la *Virgen de la Rosa* que se hallaba en la homónima capilla de la ciudad, y la copia de una obra de su maestro de una *Virgen con el*

4. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales de Sevilla (AHPSE, PNS), Leg. 6847P, folio 1117r (7903).

5. BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de. *Laboratorio de Arte Documentos para la Historia del Arte en Andalucía II*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1928, p. 43.

6. Archivo Parroquial de San Quirino, Correggio (APSQCo), Libro dei Battesimi 1530-1606, año 1568.

7. APSQCo, Libro dei Matrimoni 1564-1602, año 1567.

8. AHPSE, PNS, Leg. 6847P, folio 1117r (7903).

9. APSQCo, Libro dei Matrimoni 1564-1602, año 1567.

Niño y San Jorge, que se encuentra en la calle central del retablo mayor de la Iglesia de San Jorge de Rio Saliceto, a seis kilómetros de Correggio.¹⁰

Del matrimonio nacerán al menos otros dos hijos, Francesco (1571-antes de 1612) y Giovanni (noticias: 1612). El primero, en 1599, contrae matrimonio con Veronica Galassini,¹¹ emparentando con «Ambrogio Galassini alias Lucenti» (h. 1586-1656),¹² también natural de Correggio, que por entonces trabajaba como fundidor en Roma con otro paisano suyo, Gian Maria Piemontesi (n. 1576). Ambos colaboraron en la realización del célebre *Baldaquín* de Bernini (1598-1680). Ambrogio fue padre del célebre escultor romano Giolamo Lucenti (1627-1698), discípulo de Gian Lorenzo. Del hermano menor Giovanni se sabe que en 1612 residía en Roma junto a su primo Paolo Cigalia (n. 1577), dedicándose ambos, probablemente, al sector artístico.¹³

Desde la partida de bautismo hasta los 30 años de edad no disponemos de ninguna referencia documental acerca de Lucenti. Reaparece el 16 de octubre de 1597, aún soltero, en la firma de un contrato conservado en el archivo de la Biblioteca Estense de Módena por el que toma como aprendiz por un periodo de tres años a su compatriota Paolo Gianotti (h. 1585-1630).¹⁴ El maestro, recibirá el salario estipulado por enseñarle el oficio, más dos ducados por acompañarlo a Roma, el centro artístico más destacado de la cristiandad.¹⁵ El joven aprendiz es hombre precavido y así, el 18 de octubre, consciente de los peligros que le aguardan en el viaje a la Ciudad Eterna, hace testamento a favor del tío paterno Giovanni al ser huérfano de padre.

Un año después, en los *Status animarum* de 1598 de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte en Roma, Lucenti resulta residente en dicha feligresía con su discípulo. El sacerdote que redacta el documento informa, sin embargo, de que ambos «se han ido» y no se encuentran, de momento, en la ciudad.¹⁶ Se deduce así una prolongada estancia en Roma y alrededores de maestro y discípulo donde, probablemente en 1600, prorrogarían el primer contrato por dos años más.

Ambos reaparecen en Correggio el 21 de julio de 1602, en la firma de un segundo contrato conservado igualmente en Módena. Lucenti se compromete con Gianotti a

10. Biblioteca Comunal de Correggio, Archivio Memorie Patrie (BCCo, AMP), Rollo 116, Fascículo *Pin-tores*. Véase la revista: «Per il nostro Pastore Foglio commemorativo delle Nozze d'Argento Sacerdotali del Prevosto M. R. Don Antonio Tondelli Missionario Diocesano», número único, Rio Saliceto, 23 de abril de 1926.

11. APSQCo, Libro dei Matrimoni 1564-1602, año 1599.

12. BIGI, Quirino. *Notizie di Antonio Allegri di Antonio Bartolotti suo Maestro e di altri pittori ed artisti correghesi*. Modéna: Tipografia C. Vincenzi, 1873, p. 114.

13. AHPSE, PNS, Leg. 6847P, folio 1117r (7903).

14. Biblioteca Comunal de Correggio, Archivio memorie Patrie (BCCo, AMP), Rollo 106.

15. Biblioteca Estense de Módena, Raccolta Manoscritti Campori (BEMo, RMC), Rollo 16r.

16. Transcripción de Friedrich Noack en *Schedarium der Künstler in Rom*, conservada en la *Bibliotheca Her-tziana* de Roma, Instituto Max Planck de Historia del Arte, publicado en: VODRET, Rossella. *Alla ricerca di Ghiongrat. Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011. p. 393.

acompañarlo durante los siguientes cuatro años a «aquellos lugares del mundo donde lo requiera el oficio».¹⁷

Unos días antes de la firma, el 2 de julio, el siempre prudente Gianotti, todavía menor de edad, hace un nuevo testamento, esta vez, a favor de su tutor, Pellegrino Sagacini y su esposa.

Lucenti y Gianotti son hombres honrados y al día siguiente de la firma del segundo contrato saldrán, en presencia del tutor, las cuentas todavía pendientes del anterior. A pesar de la fórmula genérica del contrato por la que se establece «cualquier parte del mundo» como destino, es muy probable que el maestro hubiera planificado tiempo atrás su viaje a Sevilla.

Otro documento firmado por Lucenti en Correggio el 24 de diciembre de 1602 nos indica que debió desembarcar en la capital andaluza después de dicha fecha.¹⁸ Una vez afincado en ciudad, el 1 de junio de 1604, recibe el primer encargo del que tenemos noticia. Llama la atención que el Padre Prepósito de la Compañía de Jesús sevillana, don Ignacio Yáñez, confíe a un recién llegado la realización de los seis grandes lienzos del retablo mayor de la iglesia de la Anunciación, anexa a la Casa de Probación recién inaugurada por la poderosa orden.¹⁹ En este caso, la amistad con don Juan de la Sal, protector de los jesuitas sevillanos que sufragó los gastos del retablo, jugó un papel importante.

La posible presencia en España de Gianotti, un simple aprendiz, no es recogida en los archivos de la época. Tal como preveía el contrato de 1602 firmado por su tutor, el menor seguiría vinculado a su maestro al menos hasta 1606. Por ese motivo, podría ser uno de los dos «criados» anónimos citados en la escritura de 1 de junio 1604, a los que la Orden Jesuita garantizará alimento y alojamiento «dentro de la dicha casa profesa» así como lavarle «la ropa blanca todo a su costa». Entretanto, la presencia de Gianotti se diluye durante más de diez años, tanto que en su patria será largo tiempo «creditus mortuus».²⁰ Sucesivos cronistas justificarán tal vacío de información con una nueva estancia del joven en Roma, hasta que alrededor de 1613 reaparece en Correggio. En enero de 1614, el artista contrae finalmente matrimonio con un buen partido local, la joven y desafortunada Cornelia Donati (1594-1614) que fallece en el diciembre del mismo año, probablemente de parto. Solo y con un hijo recién nacido, Gianotti se casará, en abril de 1615, con Lucrezia Silvestri de la cual tendrá al menos otros diez. Todos morirán durante la terrible epidemia de peste de 1630.

17. BEMo, RMC, Rollo 22r y v.

18. BEMo, RMC, *Memoriale al vescovo di Reggio Emilia*, BCCo, AMP, Rollo 106.

19. AHPSE, PNS, Leg. 6847P, folios 1-3r y v, cod. 079031-079036.

20. BEMo, RCM, folio 64 v.



FIG. 1. *Adoración de los Reyes Magos*. Florencia. Gabinetto delle stampe degli Uffizi. Módena, h. 1585. Atribuido a Ercole Setti. Dibujo a lápiz, plumilla y acuarela sobre papel

De Gianotti nos queda tan solo un lienzo firmado y fechado en 1614: la *Predicación de San Juan Bautista*, hoy en día en la colegiata de San Quirino de Correggio, donde se autorretrata junto a su primera esposa y a su pequeño.²¹

De las obras de juventud y primeros años de madurez de Lucenti en Emilia Romagna (1588-1597), así como de su estancia romana (1597-h. 1601), no queda ningún rastro.

Girolamo debió recibir una primera formación en el oficio en el seno de su familia, de larga tradición artística. Una segunda etapa de su aprendizaje debió transcurrir en las cercanas localidades de Módena y Novellara, centros artísticos de cultura tardomanierista de la época. Ejemplo de dicha cultura provincial es un delicado dibujo que representa la *Adoración de los Reyes Magos* (FIG. 1) actualmente conservado en el *Gabinetto dei Disegni* de los Uffizi de Florencia, obra atribuida al modenés Ercole Setti (1530-1617). El boceto, cuadriculado en previsión de una sucesiva transposición

21. APSQCo, Libro dei Matrimoni 1607-1697, año 1614, Libro dei Defunti 1592-1630, año 1630. PERRET, Patrik, ob. cit. 2014, p. 45.

pictórica, se puede superponer al primer trabajo de Lucenti en Sevilla, la *Adoración* de la Iglesia Jesuita de la Anunciación (FIG. 2). El *correggese* se limita a añadir a la composición de Setti, en la parte superior, un amanerado ángel que, a su vez, toma prestado de la figura del *Redentor* de la *Conversión de San Pablo* de 1566 de Taddeo Zuccari, que debió admirar en la iglesia de San Marcello de Roma. Para el bello rostro del mensajero divino, enmarcado por abundantes rizos, Lucenti se inspirará en el *Ganimedes* realizado por Lelio Orsi cincuenta años atrás para la Rocca Gonzaga, palacio de los condes de Novellara, situado apenas a 13 km de su ciudad natal.

Aunque el esquema compositivo usado es muy repetido en el mundo artístico emiliano de la época, el asombroso paralelismo sugiere una hipotética colaboración entre el joven Lucenti y Setti, el cual, perteneciente a una generación anterior fue, probablemente, maestro suyo. Era éste un *petit maître* provincial de formación tardo-manierista, émulo de sus más exitosos coetáneos Pellegrino Tibaldi (1527-1596), Lelio Orsi (h. 1508-1587) y Orazio Samacchini (1532-1577). Como Lucenti en España, Setti será un *factótum* en el ambiente artístico modenés: dibujante, grabador, pintor, escultor, experto en aparatos efímeros. Ninguno de los dos desarrollará un estilo propio, sino que, por el contrario, lo adecuarán en cada ocasión por exigencias del oficio.²²

En la primera obra conocida de Lucenti, la Virgen da la espalda a los ilustres recién llegados: probablemente un homenaje a la *Adoración* (h. 1515) de su célebre paisano, *Il Correggio*, hoy en día en la Pinacoteca de Brera de Milán. María sonríe serena al Niño con acentuado prognatismo, rasgo fisonómico característico de otra estirpe regia, los miembros de la Casa de Austria. La comitiva que acompaña a los Reyes Magos parece provenir, más que del fabuloso Oriente, de la corte emiliana de los endeudados señores de Correggio.

Los Reyes Magos portan consigo sus dones. Así, Baltasar, de estirpe mora, como tantos sevillanos de la época, ofrece mirra en una espléndida concha de *Nautilus*, digna *Mirabilia* de una *Wunderkammer* de los Habsburgo de Austria. Mientras que el anciano Melchor se arrodilla ante el Niño Dios obsequiándole oro, un joven y amanerado Gaspar nos mira de soslayo. La actitud del mago desempeña una clara función demiúrgica: su mirada capta nuestra atención y nos acompaña dentro del cuadro donde, con su mano izquierda, señala al Niño, el protagonista de la escena. Un artificio característico de los manieristas de la época que se repite en numerosas composiciones como, por ejemplo, en otra *Adoración* del boloñés Prospero Fontana, hoy en la Pinacoteca Nacional de Boloña. Escondido tras dos dignatarios del séquito de los Reyes

22. DI GIAMPAOLO, Mario. «Ercole Setti (Modena 1530-1617): appunti per un catalogo dei disegni». BENTINI, Jadranka (coord.). *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo: atti del convegno internazionale di studi Reggio Emilia*. Bologna: Nuova Alfa Editore, 1990, pp. 65-67. GUANDALINI Gabriella, MARTINELLI BRAGLIA Graziella. «Note per Ercole Setti, pittore modenese (1530-1616)». BENTINI, Jadranka (coord.). *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo atti del convegno internazionale di studi Reggio Emilia*. Bologna: Nuova Alfa Editore, 1990, pp. 173-174.



FIG. 2. *Adoración de los Reyes Magos*. Sevilla. Parroquia de la Anunciación. Retablo Mayor, primer cuerpo, calle izquierda. Sevilla, 1604. Óleo sobre lienzo. 210 x 480 cm.

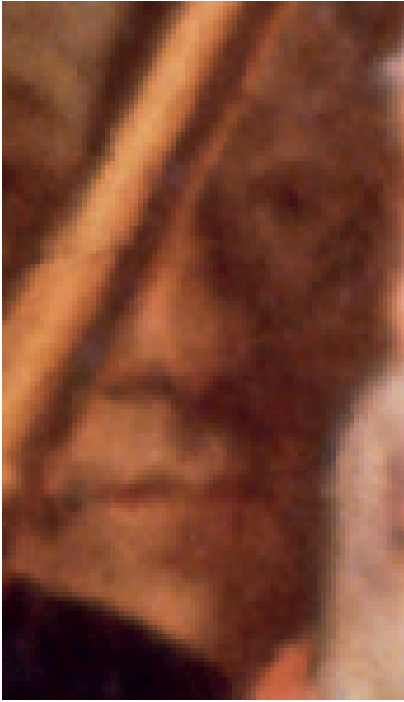


FIG. 3. *Adoración de los Reyes Magos*, detalle del autorretrato de Girolamo Lucenti (1604).



FIG. 4. *Adoración de los Reyes Magos*, detalle del autorretrato de Girolamo Lucenti (h. 1620).

Magos y oculto parcialmente por el cetro de Gaspar, distinguimos un misterioso rostro que –*unicum* en toda la composición– nos observa atentamente (FIG. 3). Los marcados rasgos fisonómicos, muy alejados de aquéllos áulicos e idealizados del resto del cortejo, apuntan a un retrato de Girolamo Lucenti a la edad de 37 años. El artista se retratará de nuevo –*vanitas vanitatum*– en otra *Adoración* (FIG. 4) alrededor de 1620 y en un grabado de estilo zuccaresco entre los miembros más destacados de la comitiva del arzobispo Pedro Vaca de Castro y Quiñones a las afueras de Granada (FIG. 5A, 5B), rumbo al Sacromonte (1624).

Dado que su primer cliente conocido fue la exigente y prestigiosa orden jesuita, cabe suponer que Lucenti desembarcó en Sevilla con óptimas credenciales, quizás proporcionadas por algún miembro influyente de la Compañía, bien de la sede de Módena o del célebre *Conventone* de Novellara. Éste último, uno de los más prestigiosos del norte Italia, gozó de la protección de los condes de Novellara y de san Carlo Borromeo (1538-1584).

Nótese que en el contrato del retablo Lucenti «presentó por testigos de su conocimiyento [...] a Su Señoría de don Juan de la Sal, obispo de Bona, y a un hombre



FIGS. 5A, 5B. *El arzobispo Pedro de Castro sube por primera vez al Sacromonte*, detalles de los autorretratos de Girolamo Lucenti (h. 1624).

que se nonbró Jusepe Tasón, criado del dicho obispo, residentes en Sevilla».²³ El 5 de diciembre de 1604 «Joseph Tazón, vezino a Sant Bartolomé» estará presente en la boda oficiada por don Juan de la Sal entre Girolamo y la hija de Andrés de Ocampo.²⁴

Juan de la Sal y Aguiar (1550-1630), apreciado clérigo y poeta, nacido en Sevilla el 1 de noviembre de 1550, estudió en Salamanca y ofició de canónigo de la Catedral de Cartagena. Entre 1596 y marzo de 1600 residió en Roma, donde probablemente conoció a Girolamo Lucenti y, quizás, al que sería su criado «Giuseppe Tassoni». En efecto, «Tasón/Tazón» es un apellido poco español: no sería descabellado suponer que en realidad se llamara «Tassoni», todavía hoy entre los nombres más frecuentes de Lombardía, Emilia Romagna y, especialmente, Correggio. Además, en esa época (finales del siglo XVI-principios del XVII), existía una importante y activa comunidad correggesa en Roma, que contaba con la protección de un prestigioso paisano: el cardinal Girolamo Bernieri (1540-1611).

De vuelta a España, de la Sal rechazó la silla episcopal malagueña y aceptó el obispado auxiliar de su ciudad natal (1603). Será también obispo *in partibus* de Bona, la diócesis argelina que ostentó San Agustín. Literato y amigo de literatos, mantuvo relaciones epistolares con los más destacados intelectuales de la época: Francisco de Quevedo le dedicó *Los cuatro animales* y *Las cuatro aves fabulosas*, Francisco de Medrano algunas de sus odas y el poeta Juan de Salinas lo llamó: «Doctor de ingenio divino / sal y luz por excelencia / en la iglesia y la eminencia / gran sucesor de agustino».²⁵ Murió el

23. AHPSE, PNS, Leg. 6847P, folios 1-3r y v, cod. 079031-079036.

24. Archivo Parroquial de San Vicente, Sevilla (APSVSe), Libro 5º de matrimonios 1596-1605, fol. 208.

25. ASTRANA MARÍN, Luis. *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo-Villegas* [ed. de Luis Astrana Marín]. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1946, pp. 123-125.

30 octubre de 1630 y fue «sepultado en una capilla retirada en que los novicios tienen sus ejercicios espirituales»²⁶ del Noviciado jesuita de San Luis de los franceses de Sevilla, a cuya construcción contribuyó.²⁷ Fue Juan de la Sal, estrechamente vinculado a los jesuitas, quien favoreció el traslado de Lucenti a Sevilla y le escogió para llevar a cabo el que sería su primer y prestigioso encargo en la iglesia jesuita de la Anunciación, de la cual el monseñor era protector.

El *correggese*, con el apoyo del monseñor protector de las artes y casado con la hija de un importante imaginero, se aseguraba un porvenir prometedor en el ambiente artístico sevillano.²⁸ Como señala Jesús Miguel Palomero Páramo, «lo normal en el período fueron los matrimonios entre miembros de una misma profesión, siendo frecuentes dentro del mundillo gremial sevillano las bodas de los oficiales con las hijas del maestro en cuyo taller habían cursado el aprendizaje artístico». El autor no duda en definir dicha práctica como un «sistema matrimonial basado en la endogamia», a través de la cual «los artistas así vinculados se buscaron para apoyarse mutuamente».²⁹

El 21 de febrero de 1605, el matrimonio Lucenti recibe las bendiciones nupciales, esta vez de Juan Martel Dorta.³⁰ El 20 de junio del año siguiente, Gaspar de Salvatierra, nuevo párroco de San Vicente, bautizará a Quirino († antes de 1616), su primer hijo, que se llama así en recuerdo de su abuelo paterno y al santo protector de Correggio. Padrinos del recién nacido serán el arquitecto milanés Vermondo Resta y su mujer Ana de Ojeda, la cual falleció ese mismo año.³¹ El compatriota Resta, personaje muy influyente en la Sevilla de la época, procedía del Milanésado español, en torno al cual gravitaba el Principado de Correggio. Llegado joven a Andalucía en el séquito del cardenal Rodrigo de Castro como arquitecto del Arzobispado, conseguiría el favor de los condes de Olivares, Alcaldes de los Reales Alcázares, que le concederían la maestría mayor del gran palacio sevillano.

En su testamento de 1616, Andrés de Ocampo manifiesta que el matrimonio Lucenti, en tal fecha, tiene una hija, Barbola, llamada así en recuerdo a su abuela paterna.³²

26. ORTIZ DE ZUÑIGA, Diego. *Anales eclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246 hasta el de 1671*. Madrid: en la Imprenta Real, 1677, p. 59.

27. ROS, Carlos. *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Editorial Castillejo, 1992, pp. 840-841.

28. El 23 de noviembre de 1604 Lucenti otorga en Sevilla una escritura de arras con Andrés de Ocampo (AHPSE, PNS, Leg. 6847P, carta 1r, cod. 079037) y el 5 de diciembre contraerá matrimonio en la parroquia de San Vicente con su hija Francisca Catalina Ponce de Ocampo. Celebró la ceremonia don Juan de la Sal en presencia del bachiller Juan Martel Dorta, el cura titular. Fueron testigos dos parroquianos de la catedral: Juan Bautista Guzmán y Pedro de Mora. Presenció también la ceremonia José Tazón, el criado de De la Sal (APSVSe, Libro 5º de Matrimonios 1596-1605, fol. 208).

29. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: analysis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983, p. 30.

30. APSVSe, Libro 5º de Matrimonios 1596-1605, fol. 208.

31. APSVSe, Libro de Bautismos 1604-1611, fol. 110.

32. BAGO Y QUINTANILLA, Míguel de., ob. cit., p. 37.

En dicho documento no se nombra al pequeño Quirino que, probablemente, habría muerto.

A pesar del empeño de Lucenti, Juan de la Sal e Ignacio Yáñez, invocando una precisa e inusual cláusula del contrato, no le confirmarán, a principios de 1605, los cinco lienzos restantes.³³ No obstante, la amistad entre ellos y la protección de Andrés de Ocampo que, tras pocos meses, se convertiría en su suegro, el collage de esquemas tardomanieristas de Lucenti se topó con la desaprobación del padre Yáñez. El contrato con Lucenti fue rescindido y parte del encargo confiado al modesto Antonio Mohedano (1563-1626) el cual, en torno a 1605, concluye la *Anunciación*. Los restantes cuatro episodios son encomendados, finalmente, al pintor de origen flamenco Juan de Roelas (1570?-1625), que tras varios años en Valladolid y una probable estancia en Italia, se traslada a la localidad de Olivares y más tarde a Sevilla. Protegido del Conde Duque de Olivares, será el genial innovador del ambiente artístico sevillano, favoreciendo la transición entre el artificio del último manierismo –típico de Lucenti en su *Adoración*– y la realidad naturalista del primer barroco español.

En 1928, José Hernández Díaz intuía que «algo sin embargo debió ocurrir en la ejecución, pues los cronistas de la orden y con ellos los subsecuentes se han afanado en transmitirnos noticias de estos lienzos sin que el nombre del italiano aparezca por ningún sitio».³⁴ De todas formas, De la Sal, amigo y fiador de Lucenti, le facilitó pronto otro encargo, que consistió en la realización de parte del programa iconográfico del techo del salón principal del Palacio Arzobispal de Sevilla³⁵ con su discípulo Paolo Gianotti (vinculado a su maestro hasta 1606). Los dos trabajaron al menos en quince de las sesenta pinturas del conjunto, que nos transmiten complejos mensajes moralizantes, subrayando lo ineludible del triunfo católico.

Entre ellas destaca el episodio de la *Conversión de san Pablo* (FIG. 6) donde se lee: «Durum est tibi contra stimulum calcitrare», es decir, «Te resulta duro seguir dando coces contra los agujijones» (Hechos de los Apóstoles, 26:14).³⁶ Se trata de un fragmento de la frase de Jesús a san Pablo: «Saulo, Saulo, ¿por qué me estás persiguiendo?». Para el santo, Lucenti utiliza el mismo modelo e indumentaria del Mago Gaspar de la *Adoración* de 1604. Su caballo blanco y las divisas de los soldados romanos son similares a los que utilizará para san Martín en el retablo de la iglesia de San Martín de 1606. El 6 de ju-

33. El contrato preveía que cada pintura sería evaluada antes de confirmar la siguiente: es probable que Yáñez no se fiara del protegido de don Juan de la Sal. AHPSE, PNS, Leg. 6847P, cartas 1-3r y v, cod. 079031-079036.

34. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Arte y artistas de la primera mitad del XVII», *ABC de Sevilla*, 31 de octubre 1928, n.º. 8011, p. 2.

35. VALDIVIESO, Enrique. «Girolamo Lucenti y las pinturas para el Palacio Arzobispal de Sevilla». *Ars Magazine*, 38, 2018, pp. 108-116. En dicho artículo no se citan mis publicaciones precedentes dedicadas al pintor, fundamentales para el desarrollo del estudio del profesor Valdivieso.

36. Un agujijón es un palo agudo, a veces con una punta de metal, que se usa para hacer que el ganado camine o que se mueva un animal que se usa para arar. Se utiliza la locución cuando alguien pretende oponerse obstinadamente a una fuerza muy superior con medios alarmantemente escasos.



FIG. 6. *Conversión de san Pablo*, Sevilla. Techo del Salón de Honor del Arzobispado. Sevilla, h. 1605. Foto: Daniel Salvador-Almeida González.

lio, casi dos años después de las desavenencias con los jesuitas, Lucenti recibe un nuevo encargo gracias, esta vez, a la intermediación de Andrés de Ocampo: «el señor probisor de la santa yglesia» le comisiona «la pintura del retablo de la yglesia de san martin».

Los lienzos solicitados «an de ser zinco tableros», «conforme a la trasa y condiciones del maestro mayor» Vermondo Resta (padrino de su hijo) «por precio de quatrocientos ducados».³⁷ Bajo la atenta mirada de su compatriota y su suegro, el cual se ocupará de la parte escultórica, Lucenti, que aparece en dicha escritura, por primera y única vez, bajo la denominación de «dorador», deberá realizar el retablo en «tiempo de dos años».

Los lienzos que pueden admirarse actualmente en la iglesia de San Martín son solo «los quatro colaterales», pues «el uno del medio» previsto no llegó a realizarse. Hoy en día, su lugar está ocupado por una escultura anónima de la *Virgen con el Niño* de 1725. El pago a plazos de la obra no se completó hasta el 5 de marzo de 1615 cuando Lucenti, «pintor de ymaxineria», en ese momento residente en la Parroquia de San Gil, recibe «fiento y quinze ducados». Dicha suma, declara, es «a cumplimiento a los quatrocientos i quinfe ducados [...] por la pintura y escultura que yo hize en el retablo del altar mayor».³⁸ Cabe suponer que los 115 ducados extra que recibe correspondan al pago

37. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Notas para la historia del arte: Retablos y Esculturas de Traza Sevillana*. Sevilla: Tipografía Rodríguez, Giménez y Cía, 1928, p. 101.

38. El contrato prevé que «el dho maestro e de poner a su costa el lienzo que fuere menester para todos zinco tableros y todos los aparejos y colores y los a de dar acabados y asentados los lienzos en los tableros con mucha perficion en tiempo de dos años y precio de 400 ducados.» Dicha suma es «de resto y a cumplimiento a los quatrocientos i quinfe ducados que por mandamiento del señor dotor geronimo de leyba probisor que fue de este arfobispado se me mandaron pagar por la pintura y escultura que yo hize en el retablo del altar mayor que esta en la dha yglefia de san martin». Así pues, Lucenti nos informa de algunos cambios respecto al contrato de 1606 que preveía «zinco tableros [...] por precio de quatrocientos ducados». LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Notas para la historia del arte: Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Tipografía Rodríguez, Giménez y Cía, 1932, p. 101. Sabemos, sin embargo, que en 1615 recibe en pago «quatrocientos i quinfe ducados», es decir, quince ducados más respecto al contrato inicial «por la pintura y escultura que yo hize en el retablo del altar mayor». Teniendo en cuenta que por cada lienzo se habían pactado ochenta ducados, a su misteriosa «escultura» de talla indefinida le habrían correspondido noventa y cinco. A modo comparativo, Ocampo recibe, en 1611, setecientos ducados por realizar el conjunto escultórico, el cual constaba de cinco esculturas de bulto redondo junto a un monumental crucificado, es decir, 116 ducados cada una. Lucenti realizó las cuatro «figuras de las Virtudes y ángeles sedentes, de marcado sabor manierista» que lo coronan, radicalmente opuestas al estilo de Ocampo pero muy cercana a una escultura *lucentina* que se conserva en el Jardín de las Damas de los Reales Alcázares. ESCUDERO MARCHANTE, José María. *La Iglesia de San Martín de Sevilla Historia y Descripción Artística*. Sevilla: Imperial Archicofradía Sacramental de la Sagrada Lanza, pp. 30-33. MARÍN FIDALGO, Ana. *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla: Guadalquivir S. L. Ediciones, 1990, pp. 18 e 10. El texto continúa: «en la qual dha cantidad fue tasado y moderado como parece por el dho mandamiento su fecha en 31 agosto del año passado de 1613 que originalmente le entrego con esta carta de pago y finiquito por la qual doi por libre de toda la dho contia a la dha fabrica y a el dho antonio hortis fu mayordomo en fu nombre». LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino., ob. cit., 1928, pp. 31, 32. José Gestoso y Pérez definía correctamente Lucenti «escultor y pintor», indicando que en 1800 «Ceán lo considera sólo como pintor»: GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive I*. Sevilla: El Conservado, 1899, p. 56.

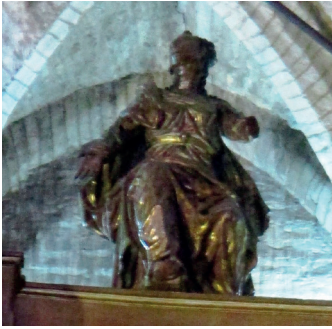


FIG. 7. *Virtud*, Sevilla. Parroquia de San Martín. Retablo Mayor. Sevilla, 1606-1615. Madera tallada 80 cm.

por la realización de las cuatro figuras de la *Virtudes* y *Ángeles sedentes* de marcado sabor manierista que coronan el retablo, no previstas en el contrato inicial. Dicha cantidad –alrededor de 28 ducados por cada escultura– es acorde al caché como escultor de Lucenti. De hecho, en 1611 cobra 30 ducados por cada una de las 11 esculturas en barro cocido que realiza para el Jardín de las Damas de los Reales Alcázares de Sevilla, de las cuales hoy solo queda un *Niño*, su única escultura documentada. Esta última presenta evidentes paralelismos con las *Virtudes* y *Ángeles sedentes* (FIG. 7) que, sin embargo, son radicalmente opuestas al estilo renacentista imperante en el retablo de San Martín.

No es de extrañar que Lucenti colaborase con Ocampo también como escultor; como señala Francisco Morales Padrón, «muchos de estos artistas no se limitaban al lienzo o tabla con pretensiones duraderas, sino que ponían su habilidad y arte al servicio de expresiones más efímeras. Pintaban banderas, escudos, cirios, sargas, arcos, camas, grutescos». ³⁹ A modo comparativo, por realizar el conjunto escultórico de San Martín que constaba de cinco esculturas de bulto redondo junto a un monumental crucificado, Ocampo recibirá 700 ducados, es decir, 116 por cada una de ellas.

Las cuatro pinturas del ciclo de la *Vida de San Martín*, completamente ennegrecidas y en un estado de conservación lamentable, se distribuyen de dos en dos en cada cuerpo del altar. En el primero, en la calle izquierda, se puede intuir la *Caridad de San Martín* (FIG. 8), muy similar al homónimo lienzo del artista romano Fabrizio Chiari (h. 1615-1695), realizado cuarenta años más tarde en Roma para la iglesia de

224. Véase también: CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín [1800 (2001)], *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Akal, p. 53. En el *Allgemeines Lexikon* se dice que el *corregese* en «1611 elf Terrakottafiguren für den Felsenbrunnen des Jardín de las Damas». VOLLMER, Hans (coord.). *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXIII*. Lipsia: E. A. Seemann 1929, p.436. En 1965, Pérez Sánchez lo definía «escultor también». PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, ob. cit., 1965, p. 40. Ana Marín Fidalgo escribe en 1990 que «nosotros, como Gestoso, creemos que también fue escultor». MARÍN FIDALGO, Ana, ob. cit., p. 785. En el *Dictionnaire* dirigido por Jacques Busse *Lucenti Girolamo* es definido «peintre d'histoire religieuses, paysages» y es «à rapprocher al Geronimo Luzente sculpteur et peintre che fit onze statues pour la fontaine du Pernasco qui se trouve dans le jardin de Las Damas». BUSSE, Jacques (coord.). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers N. É. VIII*. Paris: Éditions Gründ, XIV, 1999, pp. 848 e 889. Véase también: GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla Monumental y Artística Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad*, III. Sevilla: El Conservado, 1889, p. 666.

39. MORALES PADRÓN, Francisco. *Historia de Sevilla La ciudad del Quinientos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 1989, pp. 299-300.

San Martino al Monte. Ambos debieron servirse de un mismo y reiterado patrón, si bien uno es la imagen especular del otro. San Martín monta al trote un caballo similar al que Santiago lanza al galope en *La batalla de Clavijo* de Pedro de Campaña en el Retablo de la Purificación de la Catedral (1555). Otra gran semejanza la encontramos entre la figura del mendigo con muleta en primer plano y otra, de la misma época, presente en el cuadro de *San León IX* atribuido a Jacopo Palma el Joven (1544-1628), en la iglesia de San Lio en Venecia.

En la calle derecha, de las mismas dimensiones del lienzo precedente, se sitúa el *Sueño de San Martín* (FIG. 9). En la parte superior de la composición, Jesús muestra a los ángeles la capa partida que le donó el santo. Podemos observar algunos detalles, tales como la postura de Jesús o las alas de los ángeles, similares a los que encontramos en el cuadro *Cristo da la comunión a Santa Caterina de Siena* (1613-14) del boloñés Francesco Brizio (h. 1574-1623), conservada en la iglesia de San Domenico de su ciudad natal. Ambos maestros utilizaron los mismos modelos que circulaban en el ambiente artístico emiliano de la época. En la vaina de la espada del santo, en primer plano junto al yelmo y la coraza, John Seymour Thacher distinguió en 1937 «the signature G.L.». Dichas iniciales superpuestas serán reproducidas en un grabado en el que Lucenti en 1624 se autorretrata por segunda vez. La foto del lienzo que acompaña al artículo del autor estadounidense demuestra claramente cómo, a finales de los años treinta del siglo pasado, éste presentase un estado de conservación considerablemente mejor respecto a las desastrosas condiciones actuales.

El dorado del retablo es confiado a Gaspar Ragis (1561-1610),⁴⁰ hermano del pintor y estofador Pedro Raxis, *el Joven*, (1555-1626),⁴¹ y colaborador de Juan Martínez Montañés (1568-1649). Como el célebre imaginero, Ragis era oriundo de Alcalá la Real, en Jaén, y miembro «de una extensa y dilatada familia de artistas que tuvo origen en el sardo, natural de Cagliari, Pedro Raxis, el Viejo, establecido hacia 1528 en esta localidad jiennense, sede a su vez de una importante Abadía de Patronato real que a todos los efectos funcionó como un pequeño, pero rico y apetecible obispado».⁴² Gaspar, hijo de Melchor y nieto de Pedro *el Viejo*, «nació en 1561 y se estableció en Sevilla, tras un periodo de formación en Granada, triunfando como pintor de imaginería»,⁴³ trabajando activamente con Martínez Montañés, ambos «vecinos de la madalena»⁴⁴ en

40. Gaspar Ragis ya se había ocupado del dorado de «todas las piezas de madera» del retablo de la Iglesia de la Anunciación, según demuestra un documento fechado el 18 de marzo de 1605. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, ob. cit., 1932, pp. 97, 100.

41. GILA MEDINA, Lázaro. «Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcaíno-granadino Pedro Raxis». *Archivo Español de Arte* (AEA) LXXVI. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2003, p. 390.

42. GILA MEDINA, Lázaro. «En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del Siglo XVI». *Atrio: revista de historia del arte*, n. 4, 1992, p. 35.

43. *Ibíd.*, p. 36.

44. Ragis colaboró con Martínez Montañés al menos en 1604, 1605, 1606 y 1607. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, ob. cit., 1932, pp. 97, 100, 101, 190. BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, ob. cit., pp. 161,

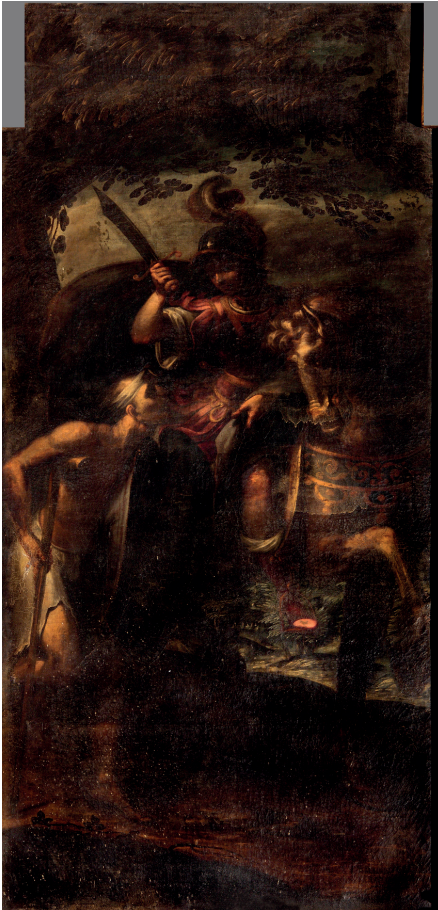


FIG. 8. *Caridad de San Martín*. Sevilla. Parroquia de San Martín. Retablo Mayor, primer cuerpo, calle izquierda. Sevilla, 1606 - 1608. Óleo sobre lienzo. 120 x 245cm.



FIG. 9. *Sueño de San Martín*. Sevilla. Parroquia de San Martín. Retablo Mayor, primer cuerpo, calle derecha. Sevilla, 1606-1608. Óleo sobre lienzo. 120 x 245 cm.

Sevilla. El afamado artista, a su vez, fue discípulo de Pablo de Riojas (1549-1611), hijo de Pedro *el Viejo* (1506-1581)⁴⁵ y tío de Gaspar de los Reyes, tal como era conocido en Sevilla. Este ni siquiera comenzará el trabajo en San Martín, muriendo en 1610, tal

162, 246-248. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, ob. cit., 1928, pp. 43. Por ejemplo, el 21 de marzo de 1605, el «pintor de imaginería» se había comprometido con Juan Martínez Montañés a «dorar y incarnar y estofar una ymagen de bulto del glorioso sant Joseph con un niño de la mano para este efecto me aveis entregado fecho e acavado de madera en blanco» antes de «el viernes santo de esta quaresma.» BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, ob. cit., p. 162.

45. GILA MEDINA, Lázaro, ob. cit., 1992, p. 41.

como asegura su esposa María de los Reyes en un documento fechado el 11 de enero de 1612.⁴⁶ Por ese motivo, el 24 de diciembre de 1611, el encargo es encomendado a Juan de Salcedo, con el cual Lucenti colabora en octubre de ese mismo año en la realización de un Túmulo en honor a la difunta Reina Margarita.

El trabajo de Lucenti en San Martín se atribuirá a la etapa juvenil de Francisco Herrera el Viejo⁴⁷ hasta 1937, cuando John Seymour Thacher publicará los contratos de 1606 y 1615, así como las iniciales superpuestas «G.L.» en la vaina de la espada del Santo.⁴⁸ Dichas iniciales serán reproducidas en un grabado de 1624 que debía ilustrar la *Historia Eclesiástica de Granada*, que nunca llegó a imprimirse.

Según Alfonso Emilio Pérez Sánchez, el Lucenti pintor de San Martín es «un adocenado pos-manierista, a quien la tradición naturalista de Lombardía hace moverse a gusto entre tímidos avances de realismo», víctima «de los sevillanos más jóvenes que desbordan bien pronto la mediocridad del italiano».⁴⁹ Tal como señala Thacher, Lucenti debía rendir cuentas de la andadura de las obras a «los beneficiados y mayordomo de la dha yglesia» y el trabajo debía ser «todo muy bien acabado en toda perfección conforme a *muy buena arte de pintura*». Esta última frase recuerda un pasaje del célebre texto de Francisco Pacheco el *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649) auténtica *summa* del *decoro* artístico de la Contrarreforma española. Pautas a las cuales Lucenti debió someterse, marcando un inesperado cambio de estilo con respecto a su amanerada *Adoración de los Reyes Magos*. El *corregese*, en un intento de naturalismo a la Roelas, resuelve una composición que finalmente responderá al gusto de sus promotores.⁵⁰

46. BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, ob. cit., p. 248. El mismo autor, en la página 161, indica: «3 de noviembre de 1604. Recibió por aprendiz a Gaspar de los Reyes, natural de Milan, por espacio de ocho años. Of. 11». Se trata pues de otro artista más joven, quizás su hijo o un homónimo, dado que Gaspar Ragis trabajaba ya en 1596 en un sagrario para el monasterio de San Pedro Martir de Ronda con el arquitecto Jacques Bancel. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, ob. cit., 1932, p. 25

47. PONZ, Antonio. *Viaje de España*, IX. Madrid: Viuda de Ibarra, 1780, p. 80. GESTOSO Y PÉREZ, José, ob. cit., 1899, p. 10.

48. THACHER, John Seymour. «The paintings of Francisco de Herrera, the Elder». *The Art Bulletin*, New York, Septiembre 1937, Vol. XIX, n. 3, p. 371. El autor escribe: «It is hard to understand the former attribution, as the paintings have few points in common with the documented works of Herrera. The angel in the *Death of St. Martin* bears the closest resemblance to Herrera. There is also a frequent use of blue-green.»

49. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, ob. cit., p. 40.

50. En la iglesia de San Martín, junto a Lucenti que realizaba los lienzos para el altar mayor (1606-1615) trabajará, contemporáneamente, «Juan Gui Romano» (¿Giovanni Guidi?), otro artista italiano «totalmente desconocido». PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, ob. cit., p. 287. Contratado por «Antonio de Chaves Ponce de León, mercader de paños» LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Descendientes de Cristóbal Colón y de Hernán Cortés en Sevilla y el Templo de Madre de Dios de la Piedad*. Sevilla: Imprenta Provincial, 1948, p. 19. En 1608 realizará, para la pequeña Capilla del Reposo, un *Descendimiento* y «cuatro pequeñas pinturas más». MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo. «Nuevas obras atribuibles a Guy Romano». *Archivo Hispalense*, LXXXV, n. 259-260, 2002, p. 321. Sólo se conserva una segunda obra de Juan Gui, el *Cristo crucificado*, que pertenece actualmente al Ayuntamiento de Sevilla, firmado y fechado en 1611. Para el artista romano, 1608 fue un *annus mirabilis*: firmó un contrato «a favor de un tal Juan Pérez de Zubiarre» para la realización de un retablo con el tema de *Pentecostés* para la Capilla

En 1608, Lucenti firma dos predelas, obras que no se conservan, para el altar de la capilla sevillana de Los Flamencos del Colegio de Santo Tomás de Aquino. El prestigioso edificio estaba situado en el barrio del Arenal y era lugar de encuentro de la próspera comunidad flamenca. En 1810, el edificio sufrió graves daños como consecuencia de la ocupación francesa, teniendo que ser demolido a principios del siglo XX. En 1780, Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, refiriéndose a la sacristía de la capilla, escribe que hay un «Llamamiento de Christo á los Apóstoles, firmado: Gerolamo Lucenti da Correggio 1608; pero de mérito muy mediano».⁵¹ Veinte años después, en su *Diccionario Histórico*, Juan Agustín Cean Bermúdez especifica que son «dos cuadros apaisados con figuras medianas que representan la vocación de san Andrés y vocación de san Pedro al apostolado, para el sotobanco del retablo mayor [...]: parece que no agradaron, pues que Roelas pintó los mismos asuntos para el propio sitio, y los de Lucenti aún existen en la sacristía. Aunque no tienen tan buen gusto como los de Roelas, tienen corrección y están pintados con maestría».⁵² Las dos obras del flamenco, hoy conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, son la *Vocación de San Pedro y San Pablo* y la *Predicación de San Andrés* y sustituyeron a las de Lucenti entre 1610 y 1615. Con un dibujo suelto y un colorido cálido, dichas obras resultaron más del gusto de sus compatriotas. El espectacular altar formado por ambos cuadros y el *Martirio de San Andrés* (h. 1610) del mismo autor, actualmente en el Museo de Bellas Artes, será unánimemente considerado una de las obras más destacadas de Roelas en Sevilla.

José Hernández Díaz, reflexionando sobre lo ocurrido entre Lucenti y los jesuitas en 1604, se planteaba si habría sucedido en aquella ocasión «algo semejante a lo que le ocurrió a Lucente con las pinturas del retablo de los flamencos del colegio de Santo

de los Vizcaínos del Convento de San Francisco de Sevilla, que no se ha conservado. Asimismo, realizó un *San Onofre*, un «Crucifijo a manera de Ecce Homo con las figuras de Pilatos y de un fariseo que lo señala al pueblo», un *San Diego*, un *San Antonio de Padua*, un *San Francisco de Asís* y un *Santo Domingo de Guzmán*, cuyo paradero desconocemos. López Martínez nos asegura además que Gui fue «vecino de Sevilla, en las collaciones de San Vicente y Santa María Magdalena, durante el primer tercio del siglo dieciséis». Véase: DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio. *El pintor Juan Gui Romano en Sevilla*, Archivo Hispalense, Año 1970, n. 159-164, Sevilla, p. 175, 176. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 45 y 287). De hecho, Celestino López Martínez escribe que Gui estaba «especializado en la interpretación de la escena del Descendimiento de la Cruz y Santo Entierro del Salvado del Mundo». Los numerosos parecidos estilísticos entre su *Descendimiento* en San Martín y dos obras anónimas (*Cristo atado a la Columna* y el *Entierro de Cristo*), conservadas en el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, SÁNCHEZ DE LAS HERAS, Carlos (coord.). *San Isidoro del Campo 1301-2002 Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder* [cat. exp.]. Sevilla: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 2002, pp. 202- 207, me animan a pensar, como a Benito Navarrete Prieto, en una clara autoría del maestro romano. PERÉZ SANCHÉZ, Alfonso Emilio, NAVARRETE PRIETO Benito (com.). *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Focus-Abengoa, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, pp. 126-128.

51. PONZ, Antonio, ob. cit., p. 92.

52. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Akal, 1800 (2001), p. 53.

Tomás donde, según Céan, no habiendo gustado se las encargaron a Roelas».⁵³ Así pues, por segunda vez en diez años, Juan de Roelas desplazó al artista italiano y a un estilo que, para la exigente clientela sevillana, pertenecía al pasado.

Con toda probabilidad, las predelas de Lucenti fueron expoliadas por las tropas napoleónicas durante la ocupación de la ciudad (1810-1812), así como su delicada *Anunciación*, hoy en día en el Museo del Hermitage. Aunque ni siquiera debieron verlas, en 1848 el británico Sir William Stirling Maxwell las definía como «a pair of pleasing landscapes»⁵⁴ y doce años más tarde, Friedrich Müller también destaca el valor de las mismas: «dieselbe correcte Zeichnung und einen meisterhaften Pinsel zeigen».⁵⁵

LA SEGUNDA DÉCADA DEL SIGLO XVII

Emilia Romagna, tierra natal de Lucenti, gozaba a principios del siglo XVII de una larga tradición escultórica en barro cocido que el modenés Antonio Begarelli (1499-1565), así como sus numerosos seguidores, entre ellos el propio Girolamo, dignificaron. Así, en 1889, José Gestoso y Pérez señalaba que en 1611 fueron entregados «a geronimo luzente 37.400 mrs por cuenta de las onze figuras de barro cozido para la fuente del peñasco del jardín de las damas que se concertan en 30 ducados cada una».⁵⁶

El aspecto actual de la fuente difiere del que presentaría a principios del siglo XVII debido a las numerosas intervenciones que sufrirá en el transcurso de los años, a través de los cuales diez de las once esculturas *lucentinas* desaparecerán. De su diseño, así como del proyecto del inmenso parque, se ocupará el ya citado Vermondo Resta.⁵⁷ De la estatuaría primitiva de la fuente se conservan, tan sólo, un *Efebo de plomo* tocando la trompeta de la fama de autor anónimo y el único superviviente de las once esculturas que Lucenti realizó: un *Niño* (FIG. 10) en barro cocido que portaba, originariamente, un cestillo de flores sobre su cabeza. Un pequeño tubo metálico que sobresale de la boca de la estatua pone de manifiesto su antigua función en la fuente originaria que era conocida por sus espectaculares efectos hidráulicos. El *Niño*, digno heredero de la tradición *begarelliana*, presenta un estilo manierista muy similar a las citadas *Virtudes y Ángeles sedentes* de la Iglesia de San Martín de Tours de Sevilla y la *Virgen con el Niño* en barro cocido de la capilla de la Crocetta, en la periferia de Correggio, probablemente la única obra de Lucenti en Italia (FIG. 11).

53. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, ob. cit., p. 2.

54. STIRLING MAXWELL William, *Annals of the Artists of Spain I*. Londres: John Ollivier, 1848, p. 481.

55. MÜLLER, Friedrich (coord.). *Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen F-L*. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1860, p. 633.

56. GESTOSO Y PÉREZ, José, ob. cit., 1889, p. 666.

57. MARÍN FIDALGO, Ana, ob. cit., p. 404.



FIG. 10. *Niño*. Sevilla. Fuente del Peñasco, Jardín de las Damas de los Reales Alcázares. Sevilla. 1611. Barro cocido, 80 cm.



FIG. 11. *Virgen con el Niño*. Correggio. Capilla de la Crocetta. Correggio. h. 1602. Barro cocido, 80 cm.

En noviembre de 1610, Lucenti toma un nuevo aprendiz, «Francisco Lopez Guerrero pintor de ymagineria»⁵⁸ y en octubre de 1611, participa en la realización de doce lienzos para un túmulo (monumento funerario efímero), diseñado por el maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla Juan de Oviedo (1565-1625),⁵⁹ dedicado a Margarita de Austria-Estiria (1584-1611), la recién fallecida esposa de Felipe III (1578-1621).

En esa época, los lutos por la muerte de miembros de la Casa de Austria eran motivo habitual para la construcción de arcos, fachadas fingidas, túmulos, catafalcos y otras decoraciones efímeras en interiores y exteriores de iglesias, capillas reales y

58. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, ob. cit., 1932, p. 190.

59. BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, ob. cit., p. 242.

fundaciones religiosas. Para este importante encargo fueron escogidos, además de Lucenti, Juan de Saucedo (domiciliado en la collación del Salvador),⁶⁰ Diego Gómez y Francisco Pacheco. Éste último, además de la pintura, se ocupará también de la elaboración de los textos de carácter laudatorio y encomiástico que serían leídos durante las celebraciones. Ya en 1598, participó junto con otros artistas en el enorme túmulo que se levantó en Sevilla con motivo de la celebración de las honras fúnebres de Felipe II.

La colaboración temporal entre varios artistas en la realización de obras puntuales era una práctica habitual en la época y permitía atender un mayor volumen de trabajo, así como la distribución entre sus miembros tanto de los beneficios como de los costes de producción. Dicha práctica favorecía el intercambio y la flexibilidad en sucesivas colaboraciones y abría nuevas posibilidades de cooperación artística. Así, tan solo dos meses después, el 24 de diciembre de 1611, Juan de Saucedo firmará junto a Lucenti un contrato para el dorado del retablo mayor de la iglesia de San Martín.

Los cuatro artistas se comprometen a realizar una «pintura conbiniente para el dicho túmulo en pressio de mil ducados». El 29 de octubre el *correggese* aclara que «de la dicha obra yo aya de hazer dos ystorias de las dose que señalaron [...] por presio de quatrocientos reales» y confirma, a su vez, que «me obligo desde luego a pintar los dichos dos lienços de las ystorias que me cupieren». Lucenti explica que «ahora yo no puedo acudir a hazer la dicha pintura por causas que me mueben», a lo que añade que «vos los sosodichos la hagais y della me saquen en pax». Según el testimonio del Licenciado Francisco Gerónimo Collado, publicado en su *Historia de la muy noble y mas leal ciudad de Sevilla*,⁶¹ el proyecto del túmulo era de base cuadrangular y tres cuerpos en altura, con cada uno de sus lados ocupado por tres pinturas. Los tres temas correspondientes a un primer lado serían un *Ángel armado a lo romano*, una escena de la *Batalla naval entre moros y cristianos en Tolosa* y el *Matrimonio de Felipe III y Margarita de Austria*. En un segundo flanco, la *Batalla de Clavijo*, con *Santiago matando moros a caballo*, el *Milagro de la Cruz de Oviedo* y la *Entrada de los reyes en Valencia*. En un tercer lado, un *Cabildo de Caballeros del Toyson*, el *Emperador Rodolfo II* y el *Juramento del Príncipe*. Y en el cuarto flanco *San Felipe Apóstol*, la *Armada desbaratada* y *España como se pinta en las monedas antiguas*. La idea de fondo era que «se constituyera un túmulo de no menos magestad, pompa y costa que el pasado del catolico rey don Phelipe segundo».

Si bien no conocemos la fecha originariamente establecida para las celebraciones fúnebres, sí sabemos que éstas se anticiparon al 25 de noviembre de 1611, generando problemas de organización a la compañía. Dado el escaso tiempo del que disponían, el diseño original del túmulo se vio modificado tanto en sus dimensiones como en el número de pinturas, y así nos lo relata Collado: «fue cortado su primero pensamiento

60. HALCÓN, Fátima. «El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima». *Laboratorio de Arte*, n. 15, Sevilla 2002, p. 373.

61. BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, ob. cit., pp. 241, 244, 245.

y primera traza y assi se hizo con solas quatro historias que se pudieron acabar con la dicha brevedad de todas las doze dichas». Las cuatro historias que finalmente se llevaron a cabo, fueron: la *Expulsión de los moros de España*, el *Milagro de Oviedo*, la *Victoria naval de Tolosa* y la *Historia milagrosa de Rodolfo de Habsburgo*. No tenemos certeza de cuál de ellas realizará Lucenti finalmente.

El catálogo del Museo del Hermitage de San Petersburgo atribuye a Lucenti un óleo sobre cobre procedente de la colección Coeswelt que, por su estilo, «puede corresponder al decenio de 1610». ⁶² Se trata de una elegante e íntima *Anunciación* (FIG. 12) que toma como modelo la parte central de un grabado de Cornelis Cort (1533-1578) de hacia 1570, transposición, a su vez, de un célebre fresco de Federico Zuccari (1542-1609), que se encontraba en la iglesia jesuita de Santa Maria Annunziata al Collegio Romano (1565-1567), en Roma, hoy desaparecida como consecuencia del derribo del edificio en 1649. Probablemente, Lucenti tuvo la ocasión de admirar el fresco original durante su estancia romana (1597-1602).

La pequeña pintura desembarcó en las orillas del río Neva en 1814. Si bien en la actualidad no pueden distinguirse en el cuadro firma o rasgos estilísticos que puedan corroborar la atribución, Ludmila Kagané señala que el manuscrito *Catálogo de pinturas en la Galería Imperial del Ermitage, en los palacios de Taurida y de Mármol* de 1817 atribuye, por primera vez, la autoría a Lucenti. ⁶³ En 1827 Ferdinand Hand la corrobora asegurando que «la pintura es verdaderamente del atelier del maestro» ⁶⁴ y, diez años después, en 1838, es refrendada por el *Livret de la Galerie Impériale de l'Hermitage de Saint-Petersbourg* de François Xavier Labensky. En dicho libro se precisa que «est l'ouvrage d'un artiste italien, qu'un long séjour en Espagne a fait classer dans l'école de cette nation». ⁶⁵ Sin embargo, hasta la fecha no hay pruebas documentales en Sevilla y ningún *connesseur* local o extranjero, con anterioridad a 1817, cita la obra o se refiere al probable autor.

El color vivo y brillante, típico efecto del óleo sobre el cobre, caracteriza al cuadro. Dadas sus reducidas dimensiones, la composición debió ser concebida para una devoción privada. Probablemente, sea éste el motivo por el que no haya llegado hasta nosotros ninguna documentación, como sí ocurre en el caso de encargos oficiales de conventos, iglesias o entes públicos. La autoría *lucentana* habría sido certificada,

62. KAGANÉ, Ludmila, DUQUE Aquilino (coord.). *La pintura española del museo del Ermitage Siglos XV a comienzos del XIX* [cat. exp.]. Sevilla: Fundación El Monte, 2005, p. 140.

63. KAGANÉ, Ludmila, ob. cit., 2005, p. 446.

64. HAND, Ferdinand. *Kunst und Alterthum in St. Pietersburg*. Weimar: Landes-Industrie-Comptoirs 1827, p. 359.

65. LABENSKY, François Xavier. *Livret de la Galerie Impériale de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, contenant l'explication des tableaux qui la composent, avec de courtes notices sur les autres objets d'art ou de curiosité qui y sont exposés*. San Petersburgo: de l'Imprimerie d'Édouard Pratz & Cie, 1838, p. 403.



FIG. 12. *Anunciación*. San Petersburgo. Museo del Hermitage. Sevilla, h. 1610, Óleo sobre cobre. 67 x 51 cm.

quizás, por los últimos propietarios de la obra quienes debieron cederla, *obtorto collo*, a los franceses en la época de la ocupación de Sevilla.⁶⁶

El evidente cambio estilístico con respecto a las obras precedentes se debe a la obligación de Lucenti de respetar la iconografía del grabado de Cornelis Cort, según el más que probable deseo del cliente.⁶⁷ En este sentido, considerando que «la atribución tradicional es digna de crédito»,⁶⁸ asistimos a «la sumisión plena del pintor a la voluntad del comitente»,⁶⁹ común a tantos otros pintores de aquel modesto pero activo «manierismo menor» en busca continua de encargos. El propio Ercole Setti, su probable maestro, adolece de un estilo propio y consolidado al encontrarse pues sometido a los dictámenes de la clientela artística.⁷⁰

Esta intimista *Anunciación* pone de manifiesto la evolución estilística de la producción de Lucenti, un tardomanierista emiliano reconvertido al naturalismo «a la Roelas». En este cuadro, el retorno a un estilo más «amanerado» se debe a la necesidad de Lucenti de respetar la iconografía del famoso grabado de Cornelis Cort. Esta senda mutante de Girolamo es común a tantos otros pintores de aquel activo «manierismo menor» en búsqueda continua de encargos. El propio Ercole Setti, su probable maestro, adolece de un estilo propio y consolidado al encontrarse sometido a los dictámenes de la clientela artística.

No sabemos con total certeza cómo, dónde y cuándo la obra entra a formar parte de la colección del banquero William Coeswelt.⁷¹ Probablemente, fue en la misma época en la que se perdieron las dos predelas del Convento de San Tomás de Aquino, durante los años de la *francesada*.⁷² En 1801, en calidad de representante de la Banca Hope & Co. de Amsterdam, Coeswelt conoce en Madrid al endeudado y aventurero pintor George Augustus Wallis, «peintre de scenes mythologiques, paysages, dessinateur».⁷³

66. PERÉZ SANCHÉZ, Alfonso Emilio, ob. cit., pp. 39, 40.

67. Encontramos una copia de Domenico Sacchetta conservada en la Pinacoteca Cívica de Fano, otra de Denijs Calvaert, otra atribuida a Hans Rottenhammer de 1605 y a Hendrick De Clerck (1570-1630) entre otros. En la Casa Museo Lope de Vega de Madrid, otra atribuida a Francisco Pacheco, que en 1611 trabaja con Lucenti. (Sotheby's London, 28/3/1979, lot, n, 136). ACIDINI LUCHINAT, Cristina. *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*. Milano-Roma: Jandi Sapi, 1998, pp. 255-258, figg. 58-62.

68. KAGANÉ, Ludmila, ob. cit., 2005, p. 140.

69. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, p. 101.

70. GUANDALINI, Gabriella, MARTINELLI BRAGLIA, Graziella, ob. cit., p. 173.

71. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1958, p. 17.

72. FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español, I*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, p. 222.

73. BUSSE, Jacques (coord.), ob. cit., p. 416.

Con su ayuda, el banquero se hizo con una notable colección de cuadros italianos y españoles que fueron enviados a su residencia de Amsterdam.⁷⁴

En el verano de 1814, desembarca en Holanda el Emperador Ruso Alejandro I (1777-1825): tras su visita a la Galería Coeswelt, decidió adquirir toda la colección. Una primera partida de cuadros llegó a San Petersburgo en noviembre de 1814, a la que siguieron otras dos expediciones, en marzo y noviembre de 1815, con un total de ochenta y cuatro obras.⁷⁵

En el inventario de uno de los tres lotes de la colección figuraba el nombre de Lucenti.⁷⁶ Dado que el objetivo final de Coeswelt era la venta de su colección al mejor postor, carece de sentido que atribuyera una obra a un maestro menor y totalmente desconocido en lugar de a un artista más famoso y, sobre todo, más rentable. No olvidemos que en aquella época (1800-1814) el nombre de Lucenti era víctima de una inexplicable *damnatio memoriae* –como ocurre todavía hoy en Italia– y en Sevilla, sus obras más importantes fueron atribuidas a otros artistas más conocidos. Su *Adoración de los Reyes Magos* de la iglesia jesuita fue, hasta los años noventa del siglo pasado,⁷⁷ considerada de Francisco Varela y, en 1892, José Gestoso y Pérez sentenciaba que los cuatro cuadros de San Martín «fueron los primeros que expuso al público Francisco Herrera el Viejo».⁷⁸

UN VIAJE INESPERADO (1613-1614)

En torno a 1613, Giovanni Siro I, último y endeudado señor de Correggio, encomienda a Paolo Gianotti, recién llegado a la ciudad tras varios años de ausencia, una delicada misión. El joven debía llevar a la corte de España «in compagnia del Lusenti», un valioso «quadro dell'Allegri» que formaba parte del *Tríptico de la Misericordia*.⁷⁹ Dicho tríptico ocupaba el altar mayor de la iglesia de Santa María de la Misericordia de la ciudad y estaba compuesto por tres lienzos de *Il Correggio: Dios Padre* (hoy en los Museos Vaticanos), un joven *San Juan Bautista* y un desaparecido *San Bartolomé*. El Principado se hallaba al borde de la quiebra debido a las deudas acumuladas por la obtención del título de Príncipe del Sacro Romano Imperio e intentaba ganarse el apoyo del poderoso rey de España a través del valioso regalo. Esta información se encuentra

74. GOMEZ ÍMAZ, Manuel. *Inventario de cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla* [Sevilla, 1896]. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2009, p. 191.

75. KAGANÉ, Ludmila. *La pittura spagnola del XVI e XVII secolo dalle collezioni dell'Ermitage*. KAGANÉ, Ludmila, ZATTI, Susanna, SAVVATEEV, Svyatoslav (com.). *Da Velázquez a Murillo Il Secolo d'oro della pittura spagnola nelle collezioni dell'Ermitage* [cat. exp.]. Milan: Skira, 2009, p. 28.

76. KAGANÉ, Ludmila, ob. cit., 2005, p. 140.

77. VV. AA. *Iconografía artística de San Ignacio de Loyola en Andalucía*. Sevilla: Compañía de Jesús, 1990, p. 11.

78. GESTOSO Y PÉREZ, José, ob. cit., 1899, p. 10.

79. SETTI, Ernesto. *Biografie di illustri correggesi II*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Comunal de Correggio, Archivio Memorie Patrie (B.C.C., A.M.P.), h. 1790, p. 630.

contenida en la obra *Noticias históricas de Correggio* (h. 1658) del canónico Francesco Zuccardi (1607-1668), hijo de Ubertino (1575-1655), diplomático, tutor y ministro del propio Siro. La estrecha relación entre el príncipe y su hombre de confianza avaría la fiabilidad de la noticia. Nótese que Gianotti entre enero y diciembre de 1614 estuvo casado con Cornelia Donati, bisnieta del notario Ercole Donati (1545-1615), Prior de la Cofradía de la Misericordia responsable de dicho Tríptico. El pintor debía llevar a cabo la misión «in compagna» de Girolamo Lucenti, el cual, afincado en Sevilla, sería el compañero ideal debido a sus contactos en el mundillo artístico español. La colección de pinturas de Carlos I Estuardo (1600-1649) constituye una de las más famosas de la historia del arte. Fue el favorito real, George Villiers, duque de Buckingham (1592-1628), quien despertó en él el interés por el coleccionismo cuando aún era príncipe de Gales. En 1623, ambos viajaron a Madrid con la intención de solicitar la mano de la infanta María Ana (1606-1646), hija menor del difunto Felipe III. Tras una estancia de casi seis meses, el entonces príncipe, volvió a Inglaterra frustrado en su empeño, pero inspirado por la gran colección de pintura de los monarcas españoles. De hecho, para resarcirle por el desplante recibido, Felipe IV (1605-1665) le entregó, entre muchas otras, dos obras de Tiziano: la *Venus de El Pardo* y *Carlos V con un perro*.

En los *Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-51* levantados en 1637 por Abraham Van der Doort (h. 1575-1640), conservador de Carlos I, y publicados en 1960, se detallan los riquísimos fondos acumulados por el monarca durante casi veinte años de *tableaumanie*. Entre las piezas registradas destaca un cuadro, hoy conservado en el Castillo de Windsor (Londres), de un joven y refinado «St. John Baptist» de «Anthonio Corrigo» idéntico a los grabados y copias que reproducen el *San Juan* del desaparecido *Tríptico de la Misericordia*. Van der Doort describe al santo «houlding in his left hand a Cane Cross and with right hand appoynt ing forwards [...] Intire figure almost soe bigg as the life». Y concluye: «which peece *ju M* [His Majesty] brought from Spaine», es decir, que el todavía príncipe Carlos lo trajo desde España en 1623 junto con otras obras de arte, como compensación por el fracaso de su efímero noviazgo con la Infanta María Ana de Austria (1606-1646).⁸⁰

En España, Lucenti no trabajó únicamente en Sevilla. Una prueba de ello la hallamos en 1613 en el *Libro de los gastos del Retablo* de los Padres Jerónimos del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. En él se detalla una serie de reembolsos a varios de los religiosos que se desplazaron a la capital andaluza para un primer encuentro con Lucenti, a quien habían elegido para la realización del nuevo Retablo Mayor de la basílica. En ese mismo año resultan ya varios pagos al *correggese* en los meses de marzo, abril y noviembre. El 21 de junio de 1614, el «arquitecto pintor y escultor» Girolamo Lucenti, con la presencia de su criado Pedro de Yslote, estipula finalmente en

80. MILLAR, Oliver. «Abraham Van der Doort's catalogue of the collections of Charles I». *Walpole Society XXXVII*. Londres: The Walpole Society, 1960, pp. 14,15.

Guadalupe el contrato por valor de 10.000 ducados, acordando la entrega de una traza «de su propia mano».

Como sucedió en 1604 con los jesuitas sevillanos, se trataba de una comisión de gran envergadura que hace suponer de nuevo amistades y contactos del *correggese* con miembros influyentes de la Orden. Como señala José Hernández Díaz, «muchacha debía ser su fama como artista»,⁸¹ la cual verificarían los frailes con la *Memoria de lo que se a de hazer en Seuilla para el contrato del retablo*. En la misma se indica que «En Córdoba y en Seuilla se a de informar la persona que fuere de la fama y opinión que se tiene en estas dos çiudades de la suficiencia de Gerónimo Lucente y de su trato y procurar ver algunas obras que dixeran que a hecho». Queda patente pues que Lucenti trabajó también en Córdoba, si bien hoy en día no queda rastro de su labor.⁸² El contrato prevé además que Juan de Arrojo, clérigo de confianza del Padre Prior fray Juan de Guadalcanal (†1635), acompañe a Lucenti a «comunicar esta traza con Juan Bautista Monegro, maestro de obra de Su Majestad y de la Santa Iglesia de Toledo». Arrojo se compromete además a traer «la respuesta entro de diez días o quinze para que el reverendissimo padre se resuelva de ello».⁸³

Pocos días después, el 28 de junio, Arrojo escribe una carta a su superior desde Toledo, asegurando que «hize puntualmente» las instrucciones recibidas. El religioso y el arquitecto Juan Bautista de Monegro (h. 1545-1621) examinaron otras «tres traças» de distintos autores «que no satisficieron». Dichos artistas «reconocían vasallaje al Jeronimo Lucente» si bien, «al principio como lo vieron etrajero», demostraron «despreciamiento y diciendo que abia tomado aquella traza de otro y dudaban si la abia hecho». El proyecto, revisado y corregido por el mismo Monegro «con algunas traças que allí tenía» fue, en principio, aceptado. Para apoyar la causa del *correggese*, Arrojo y el propio Lucenti acudieron al monasterio toledano de San Pedro Mártir «a ver un retablo que allí avia hecho la pintura un fraile ytaliano de aquella casa valiente pintor». Se trataba del célebre Retablo de las Cuatro Pascuas (1612-1614) de Juan Bautista Maíno (1581-1649), nacido en Pastrana, Guadalajara, hijo de un comerciante milanés del mismo nombre y de la lisboeta Ana de Figueredo. Arrojo y ambos artistas fueron recibidos por «los artífices de aquella facultad» y la «traza» de Lucenti «contentó mucho». Además, «el fraile pintor y el Jeronimo Lucente se conocían de allá de ytalía de que fue

81. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, ob. cit., p. 2.

82. ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Guadalupe un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Cáceres: Institución «El Brocense» Diputación Provincial, 2001, p. 290. Mi agradecimiento al profesor David García Cueto por indicarme el libro: DE LA CUADRA, Luis. *Catálogo-Inventario de los documentos del Monasterio de Guadalupe*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1973, p. 230; BUSTAMANTE, Agustín, MARÍAS FRANCO, Fernando. «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo». BUSTAMANTE, Agustín, MARÍAS FRANCO, Fernando (com.). *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Museo del Escorial* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, pp. 117-148, 171-175, 177-219.

83. Archivo Histórico de Madrid (A.H.N.), Clero Secular Regular, 1430, carta n. 29, recto.

gusto para los dos, y el fraile le abonó de valiente artífice de quien dudava como era etranjero». Así pues, con el apoyo de un amigo de juventud de Lucenti, Arrojo escribe que «enfin a dado gusto y contento la traça y el precio no es muy subido».

Maíno y Lucenti se conocieron en Roma más de diez años antes de dicho encuentro. Ambos vivían en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, en el barrio romano de Campo Marzio, cerca de Plaza de España, donde todavía hoy se encuentra la Embajada española ante la Santa Sede. Como señala Gabriele Finaldi, el barrio se caracterizaba por la presencia de un gran número de artistas y artesanos extranjeros.

Mucho se ha debatido sobre la fecha de llegada de Maíno a Roma. Gracias al testimonio de Arrojo se puede concluir que, como ya sospechaba Fernando Marías Franco, el joven Maíno se encontraba en Roma antes de 1602, fecha en la cual Lucenti parte y abandona, definitivamente, la Ciudad Eterna.⁸⁴ Arrojo menciona al pintor y dorador Gaspar Cerezo, a quien los jerónimos deseaban encargar el estofado y dorado del retablo, en su carta al Padre Prior advirtiéndole que: «en lo que toca a Cerezo no ay remedio» porque «es muy dificultoso de negociar». Unos meses antes, el 7 de abril, moría en la ciudad El Greco (1541-1614), artista y acontecimiento que pasaron, probablemente, inadvertidos para Lucenti.

Arrojo procura en su carta al padre prior «de abreviar» lo «más largo» de «lo que ha pasado». Asegura que volverá a Guadalupe con más detalles de todo lo ocurrido y «que sera mui presto que per no poder cobrar unas blancas *no me voy con el que ace que lo deseo*».

La queja del clérigo de no disponer de dinero suficiente para acompañar a Lucenti y su vuelta en solitario a Guadalupe, etapa lógica en el viaje de regreso a Sevilla, sugieren que el *correggese* no volvió a la capital andaluza. Lucenti debió emprender entonces otro viaje, quizás a Madrid, a tan sólo 75 km de Toledo, para hacer entrega en la corte del citado lienzo del *San Juan Bautista* de Antonio Allegri, tal como su antiguo aprendiz Gianotti le había encomendado.⁸⁵ De hecho, el nombre de Lucenti era conocido en Madrid: cuatro meses después, el 12 de octubre de 1614, Juan Andrés de la Roble, pintor y comerciante de pinturas vecino de la Villa, declara en su testamento poseer dos lienzos de mano de «Jéronimo Luchente, ytaliano». Se trata de una *Trinidad Humana y Divina*, valorado en diez ducados, y un *San Jeronimo*, siempre «de mano del sebillano», con valor de ocho ducados, ambos enmarcados en negro.⁸⁶

84. FINALDI, Gabriele. «Sobre Maíno e Italia». RUIZ GÓMEZ, Leticia (com.). *Juan Bautista Maíno (1581-1649)* [cat. exp.]. Madrid: El Viso, 2009, p. 41.

85. PERRET., ob. cit., 2014, p. 52.

86. AGULLÓ COBO, Mercedes. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada: Departamentos de Historia del Arte de las Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, 1979, pp. 136, 137. Cabe suponer en estas fechas una relación entre Lucenti y el madrileño Diego de Rómulo (1579-1625), hijo del florentino Rómulo Cincinato (1540 c.-1597) pintor de Felipe II, que contaba con importantes contactos en la corte. Diego, tras residir en El Escorial, Madrid, Valladolid y Zaragoza, era vecino de la collación de San Martín en Sevilla alrededor de 1610, cuando Lucenti realiza los cuatro

La intromisión del arquitecto real Juan Gómez de Mora (1586-1648), aprovechando la ausencia de Lucenti en Guadalupe, provocará la anulación del contrato de los jerónimos con el *correggese*. Alegando que el proyecto había sido financiado con un donativo del difunto Felipe II, Gómez de Mora exige que su realización sea confiada a artistas reales. A diferencia de él, maestro mayor de obras de Felipe III, Lucenti no cumplía tal requisito. El arquitecto madrileño contó además con el apoyo de dos amigos pintores de origen toscano: Eugenio Cajés (1575-1634) y Vicente Carducho (1576-1638) que, en un primer momento, se habían comprometido con Lucenti a pintar las telas de su retablo. Según Gómez de Mora, el resultado de su labor sería la «obra más grandiosa que se açe en nuestros tiempos». En realidad, el retablo final, tal como nos recuerda Fernando Marías Franco, es idéntico al trazado por su tío Francisco de Mora (h. 1553-1610) para la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, Valladolid. Pero, como recordaba el mismo arquitecto real, «esto es lo que manda Su Magestad que se cumpla, no obstante, otros cualquier conciertos y escrituras que el conbento tenga echas».

Una nueva contrariedad profesional para Lucenti que se sumaba a lo ocurrido en Sevilla con los Jesuitas en la Iglesia de la Anunciación y a la sustitución de sus predelas en el Retablo de los Flamencos.

Después de diez años de silencio documental, Juan Agustín Ceán Bermúdez señala que Girolamo Lucenti «pintó en Granada por los años de 1624 siete quadros pequeños de los descubrimientos de las reliquias del Sacromonte».⁸⁷ Se hubo de tratar de los dibujos que servirían de base a seis grabados que habrían debido acompañar a la monumental *Historia Ecclesiastica de Granada* de Justino Antolínez de Burgos (h. 1557-1637), abad del Sacromonte granadino y obispo de Tortosa. El autor nació en Valladolid, pero su destino estará ligado a la diócesis de Granada y a su arzobispo Pedro Vaca de Castro y Quiñones (1534-1623), bajo cuya protección desarrollará una brillante carrera eclesiástica acumulando cargos y beneficios. Antolínez, junto con su hermano presbítero Almerique, retratado en una estampa de Lucenti, serán testigos de los controvertidos hallazgos de las presuntas reliquias y los misteriosos «Libros Plúmbeos» que se producirán en Granada entre 1595 y 1599. En 1682, estas 223 planchas circulares de plomo con supuestas inscripciones «salomónicas» fueron declaradas fal-

lienios del Altar Mayor de dicha parroquia. VARELA MERINO, Lucía. «Diego Rómulo el pintor caballero». Symposium Internacional Velázquez. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, pp. 179-181.

87. CEÁN BERMÚDEZ, Celestino. Op. cit, p. 53. La misma información es referida en 1848 por sir William Stirling Maxwell, el cual, invirtiendo las dos últimas cifras de la fecha, sitúa en 1642 la actividad granadina de Lucenti: «He also visited the city of Granada, where he executed, in 1642, seven small works on the subject of the discovery of the manuscripts and reliques at Sacro Monte.» MAXWELL, William Stirling. ob. cit., 1848, p. 481. Dato erróneo que se repite en el *Dictionnaire* de BUSSE, Jacques (coord.), ob. cit., 1999, p. 848, y que Frederick Müller había ya rectificado en 1860, afirmando: «Im Jahr 1624 malte er auch zu Granada sieben Bilder über die Reliquienentdeckung von Sacromonte.» MÜLLER, Friedrich (coord.). ob. cit., p. 633.

sas y heréticas por el papa Inocencio XI.⁸⁸ Entretanto, Antolínez intentará demostrar la veracidad de dichos hallazgos en su *Historia*, la cual no se publicará hasta 1996, cuatro siglos después.⁸⁹ Para darlos a conocer y documentarlos gráficamente, en marzo de 1595 se contacta al grabador Alberto Fernández para que prepare unas planchas de cobre. Sin embargo, Moreno Garrido opina «que la labor de Fernández fue de urgencia y no debió satisfacer los deseos del arzobispo de Castro». Por dicho motivo, se elige a Francisco de Heylan (h. 1584-h. 1635), *belga antuerpianus* «ya que ser flamenco es sinónimo de calidad artística en la España del XVII». No sabemos a ciencia cierta cuándo desembarcó en España a «la búsqueda de trabajo y gloria en una tierra donde el grabado calcográfico estaba en sus albores».⁹⁰ Desde 1606 Heylan se encuentra en Sevilla,⁹¹ donde goza de cierta fama y frecuenta los círculos culturales más exclusivos, en particular el de Francisco Pacheco, *deus ex machina* del ambiente cultural sevillano. Como es sabido, este último compartía «ideas y asesoramiento con las autoridades religiosas de la época, principalmente con los jesuitas»,⁹² que serán los primeros clientes oficiales de Lucenti en tierra española.

En Amberes, su ciudad natal, fue discípulo en los prestigiosos ateliers de las familias de artistas grabadores Wierx y Collaert, «cuyo estilo sigue puntualmente y con maestría».⁹³ En dichos talleres, estando Flandes bajo dominio de los Austrias, Heylan tomaría contacto con afamados personajes e influyentes clérigos españoles que le habrían brindado la posibilidad de trasladarse a Sevilla y entrar en el selecto ambiente artístico-cultural jesuita hispalense.⁹⁴ Heylan coincidiría con Lucenti en Sevilla, quizás en el círculo de eruditos que don Fernando Enríquez de Ribera reunía en su lujosa residencia sevillana, la Casa de Pilatos, de la que Pacheco decoró el célebre techo de la *Apoteosis de Hércules*, finalizado en 1604.

En 1610, Pedro de Castro y Quiñones, arzobispo de Granada, aceptó su traslado a la cátedra sevillana con el fin de «percibir mejores rentas, que en gran parte se utilizaron en sus construcciones granadinas»,⁹⁵ es decir, «los embelesos del Sacromonte

88. PÉREZ GALDEANO, Ana María (com.). *La historia del Sacro Monte a través del grabado* [cat. exp.]. Granada: Centro Cultural Nuevo Inicio, 2011, pp. 4-44.

89. ANTOLÍNEZ DE BURGOS, Justino. *Historia eclesíastica de Granada* [ed. de Manuel Sotomayor]. Granada: Universidad de Granada, 1996.

90. MORENO GARRIDO, Antonio. «El grabado en el Sacromonte». HENARES CUÉLLAR, Ignacio y HAGERTY, Miguel (coord.). *La Abadía del Sacromonte: Exposición artístico-documental. Estudios sobre significación y orígenes* [cat. exp.]. Granada: Universidad, 1974, pp. 62-63.

91. MORENO GARRIDO, Antonio. «Contribución al estudio de la estampa sevillana de la primera mitad del siglo XVII: Francisco de Heylan en Sevilla (1606-1611)». *III Congreso Español de Historia del Arte*. Sevilla: Universidad, 1980, p. 40.

92. MORENO GARRIDO, Antonio, ob. cit., 1974, pp. 64, 73.

93. IZQUIERDO, Francisco. *Grabadores granadinos (Siglos XVI al XIX)*. Madrid: Editorial Marsiega, 1974, p. 28.

94. MORENO GARRIDO, Antonio, ob. cit., 1974, p. 65.

95. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, p. 23.

granadino, sus libros plúmbeos y otras supercherías». En la capital andaluza conoció a Francisco de Heylan y su obra, encargándole la serie de grabados que ilustrarían el libro de su protegido. El flamenco se traslada entonces a Granada, donde permanecerá hasta el final de su vida, dando origen a una reconocida estirpe de grabadores y ganándose el título de «fundador de la escuela granadina de grabado».⁹⁶ En virtud de su antigua amistad sevillana, Heylan propuso al italiano realizar una serie de modelos que sirvieran de base a los grabados que ilustrarían el libro de Antolínez, de los cuales siete se conservan en Granada, en la abadía del Sacromonte y en el Museo Casa de los Tiros, todos firmados por el propio Lucenti. De estos siete modelos, dos corresponden a dos versiones ligeramente diferentes de la portada y los cinco restantes ilustran distintos acontecimientos del libro. En este reto se revela «su habilidad para idear complejas composiciones de carácter narrativo»,⁹⁷ característica necesaria en un mercado enormemente competitivo para los maestros menores. Cualidad que ya poseía el *factótum* Ercole Setti, probable figura de referencia del joven Lucenti en Módena. Después de este encargo, se pierde para siempre la pista del *correggese*.

En la primera versión de la portada de la *Historia Ecclesiastica de Granada*, Antolínez es presentado como «dean de Sevilla»; en la segunda y definitiva (FIG. 13), es «provisor de Sevilla, Arcediano de Granada y Abbad del Sacromonte», títulos obtenidos entre 1609 y 1618. Lucenti se inspira en célebres modelos de Bernardo Castello (1590) y de Paolo Battista Dal Solaro (1615), impresos en Génova para la obra *Gerusalemme liberata*. Flanqueando la monumental estructura arquitectónica de la portada se sitúan, a la izquierda, Santiago el Mayor patrón de España y, a la derecha, Cecilio patrón de Granada, clon iconográfico del San Martín representado de perfil en el retablo sevillano años antes.

Se pueden distinguir las siguientes inscripciones: «MONS SACER ILLIPULITANUS»: Sacromonte Illipulitano (es decir, granadino). «*Gar al-nata*»: Granada en árabe y en letras supuestamente «árabes salomónicas». «*Hinc orta sedentibus in tenebris*»: «El pueblo asentado en tinieblas vio gran luz» (Mateo 4: 16). «*Hispania*» y «*América*» en el globo terráqueo. En la parte inferior, flanqueado por los escudos de Monseñor de Castro, se lee: «DIVIS IACOBO, ET CECILIO *Hispaniae tutellaribus, hanc Illipulitani mortis primariae eorum fedis effigiem dicauit*». Es decir, «A los Santos Jacobo y Cecilio, patronos de España, se les dedicó la sede de este Sacromonte Illipulitano». A ambos lados, «*Girolamo Lucēe invent*» y «*F. Heylan sculp*».

Los dos siguientes grabados nos transportan a un pasado muy lejano. En este caso, a Ugíjar, a unos 100 km de Granada, donde la población cristiana sufrió cruentos martirios a manos de los moros (FIG. 14). Los acontecimientos se narran a través de

96. MORENO GARRIDO, Antonio, ob. cit., 1974, pp. 64-65.

97. GARCÍA CUETO, David. «La pintura italiana en la Granada del barroco: artistas y coleccionistas, originales y copias». CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada: Universidad, 2014, p. 365.



FIG. 13. *Historia Ecclesiastica de Granada*. Granada. Abadía del Sacromonte. Sevilla-Granada, 1624. Grabado. 270 x 197 mm.

cinco viñetas y una letra remite cada episodio a un preciso capítulo del libro de Antolínez. Elegantemente enmarcados en estilo renacentista, están presididos en alto por un escudo con un pequeño crucifijo, similar al que colocara Francisco Pacheco en su perdido *San Sebastián asistido por santa Irene* (1616).

La «villa de Uxíjar, cabeza de la Alpuxarra» recuerda más una ciudad ideal renacentista que un recóndito poblado ibérico de las montañas de Sierra Nevada. Como nos indica Antolínez, asistimos al martirio del abad don Diego Pérez Guzmán, apreciado «maestro en sancta theología, hombre grave, docto y natural de la villa de Illescas» (A), de otros seis canónigos (B, D), de más de trescientos fieles (E, F, H) y de unos pobres e inocentes niños (G); todo bajo la mirada de sus desesperadas madres y esposas (C).

Encuadrado en la parte inferior, se distingue: «EXTINXERUNT IMPETUM IGNIS SECTI SUNT IN OCCASIONE GLADII MORTUI SUNT AD. HEB. 11.» La parte inicial del versículo original (Hebreos, 11, 37) es sustituida por «apagaron el gran incendio», haciendo referencia a los mártires calcinados. El resto de la inscripción es fiel al versículo,



FIG. 14. *Los Mártires del Ugijar*. Granada. Abadía del Sacromonte. Sevilla-Granada, 1624. Grabado. 277 x 183 mm.

«muertos a filo de espada», describiendo la muerte de los seis canónigos (D). A ambos lados, se lee también: «*Girola Lucenti fecit*» y «*Heylan sculp.*»

La segunda escena (FIG. 15) dedicada a los mártires de la Alpujarra Granadina y Almeriense narra el sacrificio del bachiller Joan Martínez Xáuregui «vizcaíno de nación y beneficiado del lugar de Mayrena» (A) y de los niños Gonçalo y Melchor (B). En esta ocasión, los acontecimientos transcurren a las afueras de la localidad de Mairena (actualmente perteneciente al municipio de Nevada), que puede distinguirse en segundo plano a la derecha. La composición tiene alguna semejanza con el célebre *Martirio de San Sebastián* (h. 1598), grabado de Jan Harmensz von Müller (1571-1628) según composición de Hans van Aachen (1552-1615). Modelo que utilizó también Francisco Pacheco en su perdido *San Sebastián asistido por Santa Irene*. En primer plano, dos moros usan fusiles, impropios de la época. En alto se distingue: «FACTVS PRO NOBIS MALEDICTUM AD GAL. 3.V. 13.» (Gálatas, 3, 13), «[Cristo nos redimió de la maldición de la ley], hecho por nosotros maldición [porque está escrito: Maldito todo el que es



FIG. 15. Mártires de Mairena. Granda. Abadía del Sacromonte. Sevilla-Granada, 1624. Grabado. 270 x 197 mm.

colgado en un madero]», que hace referencia al martirio de Joan Martínez Xáuregui atado a un árbol. Abajo leemos la réplica a dicha afirmación: «BENEDICTVM EST ENIM LIGNVM PER QVOD FIT IVSTITIA SAP. 14.V.7.» (Sabidurías, 14, 17) «Pues bendito es el leño por el que viene la justicia». A la izquierda: «*Girolamo Lucte invent*» y a la derecha: «*F. Heylan sculp*».

La documentación de que disponemos describe a un Lucenti a menudo alejado del seno familiar y con el constante apoyo económico de Andrés de Ocampo. Él mismo comenta dichas circunstancias en sus dos testamentos.

De la lectura del primero de ellos, con fecha de 20 de febrero de 1616, se desprende que, en más de una ocasión, el *correggese* estuvo «ausente desta dicha ciudad», tanto que el suegro tuvo que ayudar con «mucho dinero» a su hija Catalina. Así, el padre solicita en este primer testamento que a «mi hija se le descuenten todos los maravedis que yo e adelantado por ella e por el dicho su marido».

Ocampo se hizo cargo además de la renta de alquiler del matrimonio entre 1604 y 1606 de una vivienda situada en la collación de San Vicente, en cuya parroquia Girolamo y Catalina se casaron en 1604 y bautizaron a su primogénito Quirino en 1605. Según el escultor, el valor de dicha casa «monta de los dichos cinquenta ducados». El testador se refiere a los 50 ducados y 410 reales que «le he dado al dicho Geronimo Lucente» y que descontará de su herencia. En la misma collación en la calle de los Tiros, Ocampo estableció definitivamente su residencia y taller en 1606.

La segunda referencia a la residencia del matrimonio la encontramos en 1610 en la parroquia de San Gil. En 1616, el suegro les procura un ventajoso contrato de arrendamiento de por vida en los «Cuatro Cantillos», confluencia de calles en el entorno de la parroquia de Omnium Sanctorum. En su segundo testamento del 30 de diciembre de 1622, unos días antes de morir, recuerda que Lucenti no se hizo cargo de los gastos que originó la operación inmobiliaria y que cuando llegó el momento tuvo él sólo que pagar la fianza.⁹⁸

El afán de aventura y talante escurridizo de Lucenti se pondrán de manifiesto durante toda su trayectoria personal y profesional. La prueba documental que testimonia su estancia en Roma lo sitúa, justo en ese momento, fuera de la ciudad. Y cuando, finalmente, reside en Sevilla con su familia, su suegro se lamenta de sus continuas ausencias. En su región natal, a pesar de los documentos conservados en Correggio y Módena que lo mencionan, el artista continua siendo, a día de hoy, una incógnita.

Lucenti conoció algunos de los centros artísticos del norte de Italia: Correggio donde se crió y las cercanas Novellara e Módena. Trabajó en Roma y sus alrededores acompañado por su discípulo Paolo Gianotti antes de embarcarse hacia España, donde residió en Sevilla, y desde donde viajó a Granada, Guadalupe, Toledo, Córdoba y Madrid. No obstante, su estilo pictórico y escultórico no pareció enriquecerse de los estímulos y experiencias que dichos viajes le brindaron. El *correggese* no es partidario de usar esquemas compositivos innovadores sino que se sirve de dibujos y grabados de otros artistas.

Su etapa sevillana arranca con el estilo tardomanierista en el que se formó en su tierra natal, tanto en el campo pictórico (*Adoración de los Reyes Magos*, decoraciones del techo del Salón de Honor del Arzobispado) como escultórico (*Niño*, *Virtudes y Ángeles*).

Desafortunadamente, la irrupción de Juan de Roelas en 1606 en la sociedad hispalense trajo consigo la introducción de nuevos gustos estéticos totalmente ajenos a su formación. El *correggese* intentará adecuarse al naturalismo que impone el flamenco en la realización de los cuatro lienzos del retablo de la iglesia de San Martín.

Atrapado entre una formación provincial, los esquemas compositivos zuccarescos adquiridos en su etapa romana y el obvio deseo de complacer los gustos de sus clientes,

98. BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, ob. cit., p. 43.

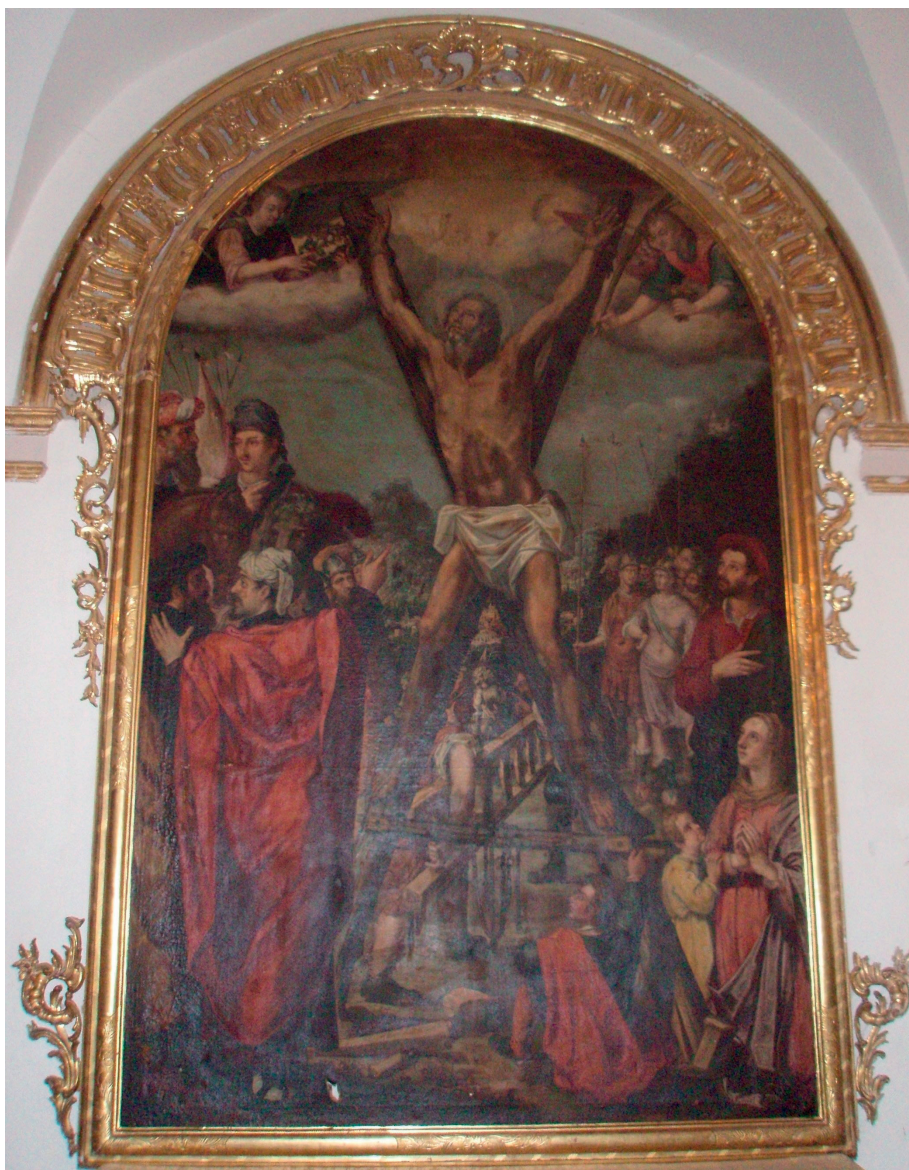


FIG. 16. *Martirio de San Andrés*. Granada. Abadía del Sacromonte. Granada, h. 1624. Óleo sobre lienzo.



FIG. 17. *Adoración de los Reyes Magos*. Colección particular. Sevilla, 1620. Óleo sobre tabla. 107,5 x 77 cm.



FIG. 18. *El arzobispo Pedro de Castro sube por primera vez al Sacromonte*. Granda. Abadía del Sacromonte. Sevilla - Granada, 1624. Grabado. 270 x 19 mm.

Lucenti no sabrá —o no quiso— desarrollar un estilo propio e inconfundible. No obstante, su amistad con personajes influyentes como Juan de la Sal, Juan Bautista Maíno, los frailes del monasterio Guadalupe, Lucenti nunca ocupará un lugar destacado entre los protagonistas del *Siglo de Oro* sevillano.

Por último, hay que mencionar dos obras recientemente atribuidas al maestro. El primero es el *Martirio de san Andrés* (FIG. 16), en la Abadía del Sacromonte de Granada, que presenta un estilo naturalista similar al del retablo de San Martín en Sevilla. Es interesante notar, además, cierto parecido estilístico con la *Predicación de san Juan* de su discípulo Gianotti y con el anónimo *Cristo Redentor entre dos santos*, los dos hoy en día en la colegiata de Correggio.⁹⁹ Lucenti se inspira claramente en el célebre *Martirio* de Juan de Roelas (el maestro de moda que lo había sustituido en dos ocasiones)

99. PERRET, Patrik, ob. cit., 2014, p. 43.

que presidía el altar de la desaparecida capilla de los flamencos del colegio de Santo Tomás de Aquino de Sevilla (h. 1610). Al igual que Roelas, utiliza el *escamotage* de la escalera en perspectiva para dar profundidad a la composición y satura la parte central del cuadro de personajes (más de veinte) que señalan con movimientos y gestos –característica de los italianos– el cruento martirio. Como en la *Adoración de los Reyes Magos* sevillana, Lucenti utiliza el recurso, recomendado por los tratadistas clásicos, de introducir un personaje que llama la atención del espectador sobre el protagonista de la escena. Es el caso del personaje del manto arrugado situado a la izquierda, que nos da la espalda.

El segundo (FIG. 17), es una *Adoración de los Reyes Magos* (h. 1620) muy parecida a su otra *Adoración* sevillana (1604): las dos Vírgenes presentan el mismo rostro y expresión absorta (inspiradas en el mismo modelo, su mujer Catalina quizás). Este y otros detalles «morellianos» (la semejanza en la forma de las orejas, la empuñadura de la espada, el gusto por los detalles preciosos de los cofres de los Magos) confirman la mano lucentina. No está firmada, pero tenemos un claro indicio de su autoría: el autorretrato del autor en fondo a la derecha. Un perfil claramente diferente de los otros personajes de la composición más idealizados, y muy parecido a sus otros dos autorretratos conocidos, si bien aquí tenga barba al estilo de los actuales *hipster*: en la citada *Adoración* y en el grabado (FIG. 18) de *El arzobispo Pedro de Castro sube por primera vez al Sacromonte* (1624) publicado en la *Historia Ecclesiastica de Granada*. Su vanidad traspasa los siglos y certifica una nueva obra a incluir en el repertorio del artista.¹⁰⁰

100. PERRET, Patrik. *Catalogo subasta*, mayo de 2018. Madrid: Subastas Segre, 2018, p. 31.