

PIETRO DEL PO, PINTOR DE PALERMO

por Alfonso E. Pérez Sánchez

La exposición Poussin, celebrada en el Museo del Louvre en 1960, y los Coloquios que la precedieron en 1958¹ han puesto de manifiesto la necesidad de estudiar los muchos discípulos, imitadores y admiradores del maestro que se citan a su alrededor en las antiguas biografías y documentaciones, pero que apenas son hoy otra cosa que un nombre desprovisto casi siempre de la más mínima entidad individual. Magníficos a este respecto son los estudios que al círculo poussiniano viene dedicando Sir Anthony Blunt en las páginas del Burlington Magazine.

Precisamente en uno de los artículos de esta serie² y al ocuparse del grupo, ciertamente coherente, que forman dos cuadritos de la Alte Pinakothek de Munich, uno de su colección particular y otro del Museo del Prado, se refiere a la figura, casi enteramente desconocida, de Pietro del Po, autor de las estampas que reproducen dichos cuadros. Y llega, muy cautamente y con todas las reservas de su prudencia, a sugerirlo como posible autor de los cuadros, que no serían — y los grabados tampoco, naturalmente — composiciones de Poussin, sino „variaciones“ en su estilo. „Desdichadamente (son sus palabras) se conoce demasiado poco de sus modos de pintar“ para que la atribución sea algo más que una mera hipótesis.

Por el interés que esta relativa actualidad le confiere y para contribuir así de algún modo al conocimiento de este contorno casi artesano del gran pintor, quiero reunir aquí cuanto se sabe hoy de Pietro del Po, presentando los 19 cuadros que de su mano se conservan „ab origine“ en la Catedral de Toledo (lam. 1-16, 18-20) y que, pese a ser citados de antiguo en las guías, no han sido tomados nunca en cuenta y jamás se han reproducido. Creo que así se dotará de algún cuerpo a este modesto artista que, como veremos, no está tampoco tan cerca de Poussin como pudiera creerse por los viejos testimonios.

Si el nombre de Pietro del Po, „pittore palermitano“, se conoce y se cita alguna vez es sobre todo por su actividad de grabador. Se conservan bastantes estampas suyas sobre composiciones de Domenichino, Poussin, Anibal Carracci e incluso algunas de Rafael y de Julio Romano, repetidas veces catalogadas en los repertorios³ y que no faltan en ninguna colección importante.

Se recuerda siempre su actividad como pintor, pero no pasan de la docena los cuadros suyos que se dan como existentes en las fuentes antiguas, y modernamente, nunca han sido reproducidos ni presentados en exposición alguna.

¹ Exposition Nicolas Poussin. Catalogue, París 1960². — Nicolas Poussin. Dos volúmenes, París 1960; son las actas y textos de los „Colloques“, editados por el Centre National de la Recherche Scientifique, bajo la Dirección de *André Chastel*.

² Poussin Studies IX: Some Addenda to the Poussin Number, en: Burlington Magazine CII, Setiembre 1960, p. 400-402.

³ La primera catalogación en: *Giov. Gori Gandellini*, Notizie istoriche degl'Intagliatori, Siena 1771, T. III, p. 64-66; comprende 22 grabados. — Luego, *M. Huber*, Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler, T. III, Zurich 1799, p. 339-341. — *A. Bartsch*, Le Peintre Graveur, Viena 1803-21, T. XX, p. 147-153. — *G. K. Nagler*, Neues allgemeines Künstler-Lexicon, T. XI, Munich 1841, p. 424-427 (con 33 estampas catalogadas). — *Ch. Le Blanc*, Manuel de l'amateur d'estampes, T. III, París 1888, p. 218-219. — Para los relacionados con Poussin: *G. Wildenstein*, Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle, en: Gazette des Beaux-Arts 6/XLVI, 1955, p. 73-371.



1 Nacimiento de la Virgen. Toledo, Catedral.

La principal fuente biográfica a que puede acudir es su „Vida“ escrita por Leone Pascoli e incluida en su „Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni“.⁴ Sabemos por él de su nacimiento en Palermo en 1610, de su primera formación local, de sus primeros éxitos y de su viaje a Roma con escala en Nápoles. Las palabras de Pascoli tienen una cierta resonancia novelesca al ocuparse del viaje :

Ma mentre si stava mettendo in ordine, e tutto disponeva alla partenza s'ammalò certo vecchio suo stretto amico, da cui teneramente era amato, e non parendogli dovere l'abbandonarlo la differì finché fu guarito. Rimase così soddisfatto dell'amorosa sua assistenza, e tanto crebbe in lui l'amore,

⁴ Roma 1730-1736. Dos tomos. La Vida de Pietro en el 2º, p. 91-102.



2 Presentación en el Templo.
Toledo, Catedral.



3 Desposorios de la Virgen.
Toledo, Catedral.

che non lo volle in conto alcuno lasciar partire dicendogli che partito lui egli sarebbe morto. Rimisesi perciò a lavorare, e allegramente per la patria non meno, che per altre cittadi del regno, seguitando sempre ad avanzare colla primiera intenzione di dover presto partire. E sebben più volte del suo consenso lo richiedesse non poté averlo mai finché visse. Ricaduto poi indi a qualch'anno in altro grave male non gli giovarono né le medicine che gli diedero i fisici, né l'assistenza che gli fe Pietro per liberarnelo, e gli convenne in pochi giorni morire. Suppongo che a lui rimanesse la roba; ma non so veramente, se fosse molta, ed in che consistesse.

Este tono novelesco y la contradicción entre la frase de Pascoli que le hace detenerse en Nápoles solo de tránsito (*tanto, quanto gli bastò per vedere il più raro, e magnifico, e quello massimamente alla professione spettante*) y la documentación napolitana exhumada por Prota-Giurleo⁵, hacen desconfiar bastante de la veracidad del biógrafo, al menos en lo relativo a estos primeros años, ya remotos cuando escribía. Según investigaciones del erudito napolitano Ulisse Prota-Giurleo, nuestro artista llega a Nápoles en 1644. Esta fecha hace imposible el discipulaje directo con Domenichino, muerto en 1641, a que aluden luego todas las referencias de su biógrafo. No obstante, la evidencia de la relación estilística, visible incluso en la educación que transmite luego a sus hijos, y el que en esa fecha de 1644 el pintor tenga 34 años, no siendo ya de ningún modo un joven aprendiz, nos hacen pensar en una estancia anterior en Nápoles (donde Domenichino ha estado en 1631-33, y, después, desde 1638 hasta su muerte en 1641) o quizás en que el viaje a Roma que Pascoli señala en su período de formación, fuese anterior a la estancia napolitana que conocemos por los documentos.⁶

⁵ Notizie sui pittori Del Po, en: Fuidoro II, Nápoles 1955, p. 259-263.

⁶ Pascoli, p. 92. — Prota-Giurleo, obra cit.

En Nápoles, a quien si hubo de conocer es a Lanfranco, de quien, según Prota-Giurleo, fue el más importante ayudante entre 1644-46⁷, y a los artistas napolitanos del momento: Ribera ante todo y también a los más jóvenes Stanzione y Vaccaro. Ya hablaremos también de su posible relación con el francés Charles Mellin, activo en Nápoles por esa década.

En 1645⁸ se casa en Nápoles con una viuda, madre de un niño, Andrea, que también será pintor y adoptará el apellido del padrastro. En 1647 se traslada a Roma con toda la familia. Prota-Giurleo señala como ese año es también el de la marcha de Lanfranco y sugiere la hipótesis de que la marcha sea en seguimiento del maestro.

En Roma lo encontramos en 1651-52 habitando en vía Margutta, en el barrio de los pintores y en la casa que habitó antes Claudio Lorena.⁹ Está en relación con los Dughet y graba para ellos obras de Poussin. Quizás las vecindades (Nicolás vive en la inmediata via Paolina) y esta especie de dependencia artesana de su labor de grabador le hiciese establecer contacto personal y más directo con el maestro francés como se viene diciendo. Es muy probable, pero nada documental permite sin embargo afirmarlo.

En el año 1650 ha sido ya admitido en la Academia de San Lucas, donde pronto ejerce de profesor de Anatomía y Perspectiva¹⁰ y también, al decir de Pascoli, de Arquitectura en la que llegaría a ser muy docto. A la Academia de Virtuosi al Pantheon tiene acceso también en 1652. En estas fechas debió de nacer su hijo Giacomo, aunque, según se desprende de unas declaraciones previas a su matrimonio en las que, en 1688, se dice del 29 años, Prota-Giurleo la fije la fecha de su nacimiento en 1659.¹¹ Pascoli afirma (y reproduce el diploma de la Academia en que consta el nombramiento) que en Julio de 1678 Giacomo es nombrado miembro de la Academia y profesor de Anatomía poco después. Mucha precocidad había de mostrar el muchacho para ser hecho académico a los 19 años.

También por estos años hay que situar las estrechas relaciones de Pietro con los embajadores de España. En la década de los 50 los embajadores fueron el Duque del Infantado (1649) el Cardenal Tribulzio (1652) el Duque de Terranova (1653) Don Gaspar de Sobremonte (1657) Don Luis Guzmán de León (1658) y en 1662 el Cardenal de Aragón que como veremos le encarga obras con toda seguridad. Pascoli relata muy detalladamente la historia de los encargos hechos por un embajador, su generosidad y su admiración por el artista y como al cesar en su cargo lo recomienda vivamente a su sucesor, que, recién llegado, le llama enseguida y le hace encargos abundantes, incluso unas trazas de arquitectura: *Meditava allora di fare certa fabbrica in Ispagna, e discorsone seco, e manifestatogliene minutamente il pensiero, giacché sapeva, ch'era anche d'ingegneria, e d'architettura assai intelligente gli ordinò il disegno, e fattolo, e vedutolo, e rivedutolo non vi trovò cosa, che non gli piacesse, tanto l'aveva ben secondo l'intenzion sua condotto, e diviso... Se poi si mettesse in opera io no lo sò.* Podría pensarse, ante esta intención de hacer obra arquitectónica, en el Cardenal de Aragón que apenas vuelto de Roma, funda en Toledo el Convento de las Capuchinas, cuya obra se inicia en 1666. Pero el estilo de la obra es demasiado diferente de lo romano y además sabemos de la actuación de Bartolomé Zumbigo¹² para que pueda pensarse en trazas de Pietro del Po.

⁷ Pittori napoletani del Seicento, Nápoles 1952, p. 79-80, y artículo citado. Ya Luigi Lanzi en La Storia pittorica (1ª ed., Florencia 1792, p. 468) aludía a un discípulado con Lanfranco, que no confirma el estilo de las obras.

⁸ Prota-Giurleo, obra cit. p. 68.

⁹ J. Bousquet en: „Colloques Nicolas Poussin“, T. I, p. 9.

¹⁰ Noticia de Pascoli (p. 100) confirmada por Fr. Noack en el Diccionario Thieme-Becker (T. XXVII, p. 165), del mismo modo que la referente a la Academia de Virtuosi al Pantheon.

¹¹ Artículo cit. (v. nota 5), p. 260.

¹² Elisa Bermejo, Bartolomé Zumbigo, arquitecto del siglo XVII, en: Archivo Español de Arte XXVII, 1954, p. 299.



4 Anunciación. Toledo, Catedral.

Desde 1654 era agente de preces del Rey de España en Roma el famoso bibliófilo y bibliógrafo Nicolás Antonio¹³ que también se mantuvo en contacto con nuestro pintor como acreditan la estampa de una Natividad de la Virgen „inventada y grabada“ por Pietro y dedicada al erudito español en 1666.¹⁴ También Lanzi insiste en sus relaciones con España y los españoles al decir que lo mejor de su obra son *le non grandi tele, che istoriò per ornamento di Gallerie, e n'ebbe anche la Spagna*.¹⁵

¹³ M. Menéndez Pelayo, *La ciencia española*, Madrid 1888. – Elias Tormo, *Monumentos de españoles en Roma*, Madrid 1942, T. II, p. 209.

¹⁴ Nagler, núm. 1. – Bartsch, núm. 1.

¹⁵ Lanzi, *Storia pittorica*, 3ª ed., Bassano 1809, T. II, p. 335-336.

En 1669 encontramos a su hijastro Andrea citado como testigo en un feo y embrollado asunto de faldas promovido por unos pintores de Palermo amigos suyos: Pietro d'Amico y Marcan-tonio Bellavia.¹⁶ Esto nos atestigua la afirmación de Pascoli de su deseo de mantenerse siempre en contacto con sus paisanos sicilianos, deseo que le lleva a pintar para la Iglesia de Santa María de Constantinopla, nacional de los sicilianos, un San León de gran tamaño, unánimemente citado en las guías y no demasiado acertado al parecer, según los comentarios.¹⁷

Su hijo Giacomo — como antes su hijastro Andrea — trabaja también como pintor de cierto prestigio y precocidad. Ya hemos dicho que en 1678 es admitido en la Academia, a los 26 años si se acepta para su nacimiento la fecha tradicional (1652) o a los 19 si aceptamos la de Prota-Giurleo de 1659.¹⁸ La fantasía novelesca de De Dominici pretende que la vanidad del joven artista provocase algunos incidentes que obligasen al padre a marchar a Nápoles en 1679.¹⁹ El traslado, según se desprende de las Actas de la Academia y de los documentos napolitanos, no se verificó hasta 1683. Antes hay que situar el largo viaje que describe minuciosamente Pascoli, en compañía de Carlo Cesi: *Videro primieramente le più vicine... Tivoli, Frascati e Genzano*. La finalidad del viaje era ver y dibujar las más famosas villas, pero el biógrafo nos dá un detalle de verdadero y refinadísimo esteta: no contento con verlas en la belleza primavera-veral, quiso verlas a otra luz, en otoño. En este nuevo viaje quizás: *che disordinasse in mangiare ogni sorta di frutti o che dormisse, como si levava la mattina di buonissim'ora senza finire il sonno, nelle campagne non ben purgate dall'intemperie dell'aria* enfermó de fiebre maligna llegando a considerársele sin remedio. Pero casi prodigiosamente recuperado, continuó aún *colla solita compagnia*, es decir con Cessi, el recorrido de palacios y villas dibujando estampas. Este su último itinerario comprende Caprarola, Ronciglione, Viterbo, Orvieto, Foligno, Colfiorito, Tolentino, Macerata, Loreto, Osimo, Jesi y Ancona (con la indicación, que seguramente se debe al biógrafo, de que *veder vollero la patria di Carlo Maratti, ed il nido, dove nacque, e s'allevò questo grand'uomo*).²⁰ No hay que dudar de esta relación, tan detallada y tan próxima a los años en que escribe el biógrafo.

Desde 1683, hasta su muerte en 1692 *a di 22. di luglio... a ore sedici* reside en Nápoles, después de una fugaz estancia en Palermo cuyo extraño e inesperado retorno a Nápoles refiere Pascoli: *inaspettatamente risolvè di partire, e giunse a tutti assai strano, e nuovo, e tanto più quanto che niuno ne seppe, e non ne ha potuto saper mai la cagione*. En esos años napolitanos viven con él sus hijos Giacomo, ya casado, y Teresa, la hija mayor, que había nacido en 1646, y que era pintora también y grabadora.

De su arte, hasta ahora apenas ha habido otras referencias que sus grabados, y algunas muy escasas menciones literarias. Unánimes elogios desde Malvasia²¹, Lanzi²² y Bartsch²³ a su actividad de grabador. En efecto se muestra en sus estampas como dibujante seguro y correcto, imitador fiel del clasicismo domenichinesco, un tanto amanerado a veces, pero con una técnica muy hábil que mezcla el trabajo del buril y el aguafuerte y concluye con punteados de punta

¹⁶ A. Bertolotti, *Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna 1885, p. 177.

¹⁷ Pascoli y Lanzi, obras citadas.

¹⁸ Pascoli (p. 99) dá la fecha de 1678 y transcribe un documento de la Academia. — De Dominici le supone maestro de Anatomía en 1674, fecha esta absolutamente inadmisibile.

¹⁹ *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Nápoles 1743, T. III, p. 512.

²⁰ Pascoli, p. 96-98. No se han conservado las láminas grabadas o preparadas durante el viaje, que tendrían un gran interés para la historia de la arquitectura del manierismo y del barroco.

²¹ Felsina Pittrice, *Bologna 1678*, T. I, p. 105 y ss.

²² Ob. cit.

²³ Ob. cit.



5 Visitación. Toledo, Catedral.



6 Nacimiento y adoración de los Angeles. Toledo, Catedral.

seca.²⁴ Una excepción a los elogios es el severo juicio del conocido diccionario de Bénézit que dice textualmente que sus estampas son „de dibujo menos correcto de lo que se podía esperar de él dada la escuela a que pertenece“.²⁵ Un apartado interesante en su obra de grabador lo constituyen algunas estampas de cuadros de Ribera, de las cuales ya dan cuenta De Dominici y Gori Gandellini²⁶, pero que Bartsch, que no las conocía, creyó falsas. Las pruebas conservadas en Viena y Madrid²⁷ atestiguan esta curiosa faceta de su arte, tan en contraste con su académica formación. Quizás haya que considerarlas fruto de su período de juventud, recién llegado a Nápoles, cuando nadie allí podía sustraerse a la avasalladora influencia de Ribera.

Las referencias a su pintura repiten elogios a su buen dibujo y a su habilidad de acabado casi miniaturística, insistiéndose mucho en ello con unanimidad manifiesta. El relativo fracaso de su San León, en Santa María de Constantinopla de Roma, se señala siempre en contraste con el éxito en las cosas menudas, cuadritos de „gabinete“ o de galería. Una referencia más moderna²⁸ alude a su pobreza de colorido, pero salvando siempre su cuidadoso dibujo.

La temática, en lo que llegamos a conocer, es típicamente romano-boloñesa juntando la mitología pagana, la historia clásica y el cuadro religioso. La mayor abundancia de este último género — siempre dentro de las pocas referencias que podemos reunir — podría explicarse por las mejores posibilidades de venta, en el mundo de su tiempo, un pintor menor.

²⁴ Los detalles de tipo técnico los detalla *Bartsch*.

²⁵ *Dictionnaire Critique et Documentaire* etc. T. III, París 1913, p. 505.

²⁶ *De Dominici, Vite* etc. T. III, p. 17. — *Gori Gandellini*, ob. cit.

²⁷ *Eliz. Du Gué Trapier*, Ribera, New York 1952, p. 263.

²⁸ *Costanza Lorenzetti*, La pittura napoletana del secolo XVIII, en el Catálogo de la „Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX“, Nápoles 1938, p. 155.



7 Adoración de los Reyes. Toledo, Catedral.



8 Presentación del Niño en el Templo. Toledo, Catedral.

Capítulo importante de su actividad lo hubo de constituir el puro dibujo, bien de estudio independiente, bien de preparación de sus grabados. De Dominici²⁹ — y en esto es muy creíble por la proximidad en el tiempo y por su propia actividad de coleccionista — cuenta como Giacomo del Po poseía de la herencia de su padre una buena colección de dibujos de Domenichino y cómo quiso vender junto a ella, y haciéndolos pasar por originales, bastantes más de los hechos por su padre Pietro, y añade: *e veramente erano egregiamente disegnati da valentuomo e forse non inferiori di bontà ad'ogn'altro*. Sin embargo no aparecen el nombre de Pietro del Po en los grandes catálogos de colecciones de dibujos antiguos o modernos. Sólo en 1776, en la venta Mariette³⁰ se vendió como suyo uno a tinta china con Josué deteniendo el sol, que seguramente estaría firmado. Lo que subsista de su producción (y no es lógico pensar que sea poco) habrá que buscarlo bajo otras atribuciones más brillantes: Domenichino, Reni, Poussin o Anibal Carracci.

Previo a todo estudio posterior y a cualquier rebusca en este sentido debe ser la formación de un catálogo de las obras de que se tienen noticia para facilitar así la identificación de las obras perdidas y de los dibujos con ellas relacionados. He aquí un primer intento de ordenación temática de las menciones bibliográficas:

²⁹ T. III, p. 513.

³⁰ *Hippolyte Mireur*, Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^{me} et XIX^{me} siècles, T. VI, París 1912, p. 9.



9 Descanso en la huida a Egipto.
Toledo, Catedral.



10 Jesús entre los doctores. Toledo, Catedral.

TEMAS RELIGIOSOS :

Bíblicos :

„Judit con la cabeza de Holofernes“. Obra juvenil pintada en Palermo y vendida allí mismo en sus primeros años.³¹

Evangélicos :

„La huida a Egipto“ y

„Descanso en la huida a Egipto“. Dos telas de siete palmos por cinco, pintados para monseñor Farsetti, en Roma.³²

„Las bodas de Canaa“ y

„La cena del Señor con los apóstoles“. Son las primeras obras pintadas para el Embajador de España. Eran cuadros grandes que fueron embalados y enviados a la Península, desde Roma.³³

„12 cuadros con escenas de la Vida y Pasión de Jesús“. Colocados sobre la cornisa de la iglesia de Santa Bárbara en el Castilnovo de Nápoles.³⁴

³¹ *Pascoli*, p. 91.

³² Id. Refiere las circunstancias de su encargo y la admiración de que fueron objeto (p. 96).

³³ A partir de este encargo, Pietro pasa a ser, según *Pascoli*, asesor inmediato del embajador en todas sus compras de arte.

³⁴ *G. A. Galante*, *Guida Sacra della Città di Napoli*, Nápoles 1872, p. 341. — *L. de la Ville sur-Yllon*, *La Chiesa di S. Barbara in Castelnuovo*, en: *Napoli Nobilissima II*, 1893, p. 118. Son estas las únicas obras citadas por *Lorenzetti* en 1938. Hoy no están visibles en la iglesia.

„Resurrección, Pentecostés y Asunción“ en la bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa Bárbara en el Castilnovo. Se trataba, sin duda, de frescos hoy destruidos.³⁵

„Asunción de la Virgen“ en la catedral de Benevento. Destruído.³⁶

Santos :

„Los cuatro doctores de la Iglesia“. Pechinas al fresco en la cúpula de la iglesia de Regina Coeli de Nápoles.³⁷

„San León“. Cuadro grande de altar para la iglesia de Santa María de Constantinopla en Roma.³⁸

„San Cayetano con algunos ángeles“. Obra de vejez pintada a su regreso a Palermo y comprada allí por un padre teatino.³⁹

„Degollación de San Juan“ y

„San Pedro crucificado“. Dos cuadros pequeños, firmados, vistos por Lanzi en el Convento de la Misión, en Piacenza.⁴⁰

„Dos Angeles“. Cuadro pequeño encima de otro grande de su hijo Giacomo en la iglesia de los Gerolamini de Nápoles.⁴¹

TEMAS PROFANOS :

Mitológicos :

„Baño de Diana“. Inventariado en 1801 en la Colección de los Príncipes de Avelino en Nápoles. Medía dos palmos y medio por tres.⁴²

Históricos :

„Alejandro entrega Campaspe a Apeles“ y

„Escipión devuelve a sus padres la prisionera“. Cuadros pintados para el Embajador de España, sucesor del que encargó los cuadros evangélicos, y como ellos, enviados a España.⁴³

Alegóricos :

„Las cuatro estaciones“. Cuatro cuadros de a cuatro palmos cada uno pintados en Roma para el Cardenal Cibo.⁴⁴

³⁵ Citados por *Galante*, ob. cit. p. 341, no hay alusión a ellos en el artículo de „Napoli Nobilissima“ de 1893 que se refiere a la misma iglesia.

³⁶ *M. Rotili*, *L'Arte nel Sannio*, Benevento 1952, p. 123. Desaparecida en la última guerra.

³⁷ *L. Catalani*, *Le Chiese di Napoli*, Nápoles 1845, p. 146. – *Galante*, ob. cit., p. 90-91. Se conservan, muy repintados.

³⁸ *Pascoli* cuenta las circunstancias de su encargo. El abate *Filippo Titi* en su *Studio di Pittura, Scultura e Architettura nelle Chiese di Roma*, Roma 1675, lo cita ya (p. 203), y después todas las guías setecentescas, *Orlandi* y *Lanzi*. No se conserva.

³⁹ Los detalles, muy pormenorizados, de la venta que dá *Pascoli* hacen pensar que puede ser cierta la breve estancia en Palermo antes de la última y definitiva estancia en Nápoles a la vuelta de Roma en 1683.

⁴⁰ De la mención de *Lanzi* (2ª ed., T. I, Bassano 1795-96, p. 623) han pasado a todas las enciclopedias. Ignoro si se conservan.

⁴¹ Citado en algunas guías otocentescas. – *Catalani*, ob. cit. p. 71. – *Galante*, ob. cit. p. 191.

⁴² El Catálogo inventario de la Colección se publicó en „Napoli Nobilissima“, XI, 1902, p. 159.

⁴³ *Pascoli*, p. 94-95.

⁴⁴ *Pascoli*, p. 96.



11 Pentecostés. Toledo, Catedral.

A todo esto hay que añadir los diecinueve cuadros que pertenecen a la Catedral de Toledo (lam. 1-16, 18-20) desde que fueron pintados por encargo del Cardenal Don Pascual de Aragón que figura representado orante en uno de ellos (lam. 20). El Cardenal, hermano del duque de Segorbe y Cardona, personaje importante en el reinado de Felipe IV, hombre culto, viajero con cargos diplomáticos en Roma y persona de gusto artístico refinado y un tanto eclectico, fué como hemos dicho embajador en Roma desde 1662 a 1664. Coleccionista notable, a su vuelta, aparte los lienzos de Jacinto Brandi y de Giminiani que donó a su fundación de las capuchinas de Toledo, donó también a la Catedral buena parte de los cuadros que hoy se ven en la Sacristía y Sala de Vestuario, como Ponz recuerda.⁴⁵

⁴⁵ Antonio Ponz, *Viaje de España*, T. I (1774), carta 2ª (p. 54 de la edición de 1947).



12 Muerte de la Virgen. Toledo, Catedral.

13 Traslación del cuerpo de la Virgen.
Toledo, Catedral.

La serie de cuadros de Pietro del Po es también Ponz el primero en recordarlos en el Camarín del Sagrario diciendo *quince láminas, o pinturas de cobre, de Pedro del Po, palermitano*. Parro, en el mismo lugar (el Camarín) cita 16 de la vida de la Virgen, dos de Santos Toledanos (Santa Leocadia y San Ildefonso) y otro lienzo sin conexión con la serie.⁴⁶ El Vizconde de Palazuelos dice *14 buenos cobres de Pietro del Po, el Palermitano en que se representan pasajes varios de la vida de la Virgen*.⁴⁷ Tormo, el último en citarlos, menciona 21 en la capilla de San Pedro.⁴⁸

Hoy no se hallan visibles. Parte de ellos se guardan en una dependencia de paso al archivo capitular, y otros, amontonados en un almacén interior. Son hoy (haciendo caso omiso de la discrepancia en el número de las citas anteriores, debidas seguramente a errores de cuenta) 19 láminas de cobre, de tamaño pequeño (0,75 × 0,61 m) de las cuales 16 representan episodios de la Vida de la Virgen (lam. 1-16), excluyendo curiosamente cualquier alusión a la Pasión de Cristo, a saber: Nacimiento de la Virgen; Presentación en el Templo; Desposorios; Anunciación; Visitación; Nacimiento y adoración de los Angeles; Adoración de los Reyes; Presentación del Niño en el Templo; Descanso en la huida a Egipto; Jesús entre los doctores; Pentecostés; Muerte de la Virgen; Traslación del cuerpo de la Virgen; Asunción; Coronación de la Virgen; Inmaculada Concepción. De los tres restantes, dos son los santos toledanos Santa Leocadia y San Ildefonso (lam. 18 y 19) representados en su martirio y el del milagro

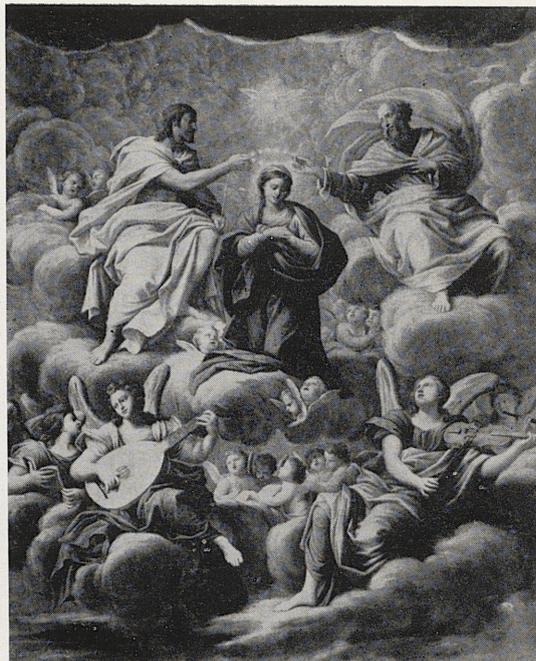
⁴⁶ Toledo en la mano, 1845, T. I, p. 619.

⁴⁷ Toledo, 1890, p. 449.

⁴⁸ Toledo. Los Museos, s.a., T. I, p. 35.



14 Asunción. Toledo, Catedral.



15 Coronación de la Virgen. Toledo, Catedral.

de la descensión, y el último una Apoteosis de la Virgen (lam. 20), a cuyos pies se postran Felipe IV y su mujer Doña Mariana de Austria, un principito (el futuro Carlos II, sin duda) y el Cardenal D. Pascual de Aragón, entre las figuras alegóricas de las Cuatro partes del Mundo, donde todavía se extendía el dominio español. Este último cuadro se expuso en Sevilla en la Exposición Ibero Americana de 1929, pabellón de Bellas Artes sala XV, núm. 4.

El efecto general de la serie es de inmediato recuerdo boloñés, en tipos, composición y efecto general. El color, un tanto desmayado y agrio, con amarillos estridentes, azules crudos y dominante pardo amarillento, se enlaza, desde luego muy empobrecidamente, con los modos poussinescos de un Jacques Stella por ejemplo. La dependencia del Domenichino en tipos femeninos, detalles de tocado y ritmo general de la composición, es evidente hasta el extremo de obligar a pensar, como ya indiqué al principio, en la relación directa de discipulaje que las fuentes señalaban y que podría discutirse por razones cronológicas. De todos modos, el hecho de que grabase en Roma las obras de Domenichino, es más que suficiente para fundamentar su seguro conocimiento de su técnica y modelos. Se advierte a veces también como un cierto deseo de dar una mayor movilidad expresiva — no conseguida nunca — que no hace sino descomponer un poco los cuidadísimos esquemas de que se sirve. Evidente a este respecto es la figura, crispada y torpe, de la vieja Ana en la escena de la Purificación (lam. 8). Nada hay en la serie que nos hable de Lanfranco, de quien hubo de ser discípulo según Lanzi⁴⁹ y Protagiurleo, y cuyo estilo es mucho más avanzado de barroquismo. Poco hay también de Poussin, salvo el recuerdo del color y la composición de algunas escenas como la de la Huida a Egipto (lam 9), cuya Virgen sentada deriva de modelos evidentemente poussinianos, o la complacencia en fondos arquitectónicos de solemne disposición horizontal.

⁴⁹ Storia pittorica, Florencia 1792, p. 468.



16 Inmaculada Concepción. Toledo, Catedral.

Pero en toda la serie hay, desde luego sin la pureza intelectual de Poussin, algo que le aproxima mucho a lo francés, congelando gestos y expresiones en una artificiosa dignidad, lejana de la sentimentalidad boloñesa, más efusiva generalmente y servida con una mayor sensualidad.

A este respecto creo importante señalar la presencia de un par de elementos que aproximan bastante nuestro artista a Charles Mellin el Lorenés, que como indiqué al principio, anduvo por Nápoles en la década de los 40.⁵⁰ Jacques Bousquet ha señalado y reconstruido la figura

⁵⁰ Sobre Charles Mellin vease el capital artículo de *Jacques Bousquet*, Un rival inconnu de Poussin : Charles Mellin dit Le Lorrain (1597-1649), en : *Annales de l'Est* 1955, p. 12-13, y el de *Boris Lossky*, Le peintre Charles Mellin et les musées de Tours, en: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1956, p. 50-58.



17 Charles Mellin, Inmaculada Concepción. Nápoles, Santa María Donna Regina Nueva.

de este artista olvidado, nada mediocre sin embargo, que fué antepuesto al propio Poussin en una ocasión por un jurado integrado por José de Arpino y Domenichino, a quien tanta fidelidad demuestra nuestro Pietro del Po y con el cual estuvo en relación de discipulaje en sus primeros años romanos Mellin. Ya ha quedado demostrado por Thuillier⁵¹ como la Presentación en el Templo, grabada seguramente por Pietro y atribuido su dibujo a Poussin por Le Blanc, es obra de Mellin, precisamente el cuadro que en 1643 tasan Ribera, Lanfranco y Stanzione en 600 escudos. En esa fecha Pietro está ya en Nápoles o a punto de llegar. No hay que precisar el cuidado y atención que pone en la estampa y en el estudio del cuadro de tan reciente éxito. En 1646, es decir, en el mismo año que Pietro abandona Nápoles, entrega Charles Mellin a la Iglesia de Santa María Donna Regina Nueva los dos cuadros aún conservados⁵² de la Anunciación y la Inmaculada (lam. 17). Dentro de su obra estos dos cuadros representan quizás su máximo abarrocamiento a la napolitana, advirtiéndose un cierto influjo de Stanzione. En su Inmaculada de la serie de Toledo (lam. 16), recoge Pietro del Po la composición de Mellin, copiando literalmente la figura de Lucifer vencido, pero dotando a las figuras de un aire más clásico, de acuerdo con sus preferencias, paradójicamente más arcaicas. También en Roma (a la que vuelve Charles luego, para morir en 1649) encuentra Pietro en la Capilla de la Inmaculada de San Luis de los Franceses la Anunciación pintada por el Lorenés, en „gara“ con Poussin. Su Anunciación en Toledo (lam. 4) repite, aunque invertida y con muchas variantes, la composición de Charles. De ella proceden indudablemente el paño cuadrado que enmarca a la Virgen y los ángeles que tras él aparecen.

Dispersas por la serie hay ecos de otros boloñeses. Guido Reni por ejemplo en figuras aisladas (la última figura de la izquierda en la Presentación del Niño al templo, lam. 8; los ángeles de la Coronación de la Virgen, lam. 15), o los Carraccis en los esquemas de composición (la Asunción, o el Entierro de la Virgen, lam. 13 y 14).

Los cuadros de iconografía más genuinamente española (toledana) de Santa Leocadia y San Ildefonso (lam. 18 y 19), están tratados también al modo romano boloñés. La Santa moribunda en su prisión, está muy cerca de la Santa Cecilia de Domenichino, y la escena de la casulla de San Ildefonso, tiene una frialdad en los ángeles directamente entroncada con Albani.

El último cuadro de la serie (lam. 20) presenta los retratos de D. Felipe IV, doña Mariana, el príncipe Carlos, y D. Pascual de Aragón, rostro éste inconfundible y nada grato. Ni que decir tiene que los retratos reales están hechos de segunda mano sirviéndose de alguno de los retratos oficiales, salidos, en esas fechas, como se sabe, del taller de Velázquez. La presencia del principito es factor decisivo para fechar provisionalmente los cuadros en tanto no aparezca algún documento que los sitúe definitivamente. Nacido el futuro Carlos II en 1661, habrá que fechar la serie entre 1664 ya que el príncipe no parece tener menos de tres años, y 1666, fecha del nombramiento del Prelado para la Sede Toledana. Puede pensarse incluso — pues la presencia de los santos toledanos lo autoriza — que el encargo de la serie sea contemporáneo del nombramiento del cardenal para la sede Primada, en 1666, por lo tanto.

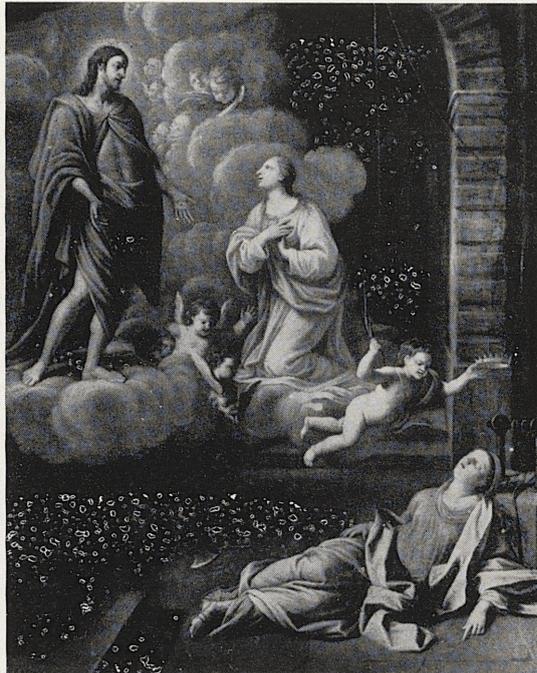
Si pensamos que por entonces hacía más de veinte años que murió Domenichino, que hace más de veinticinco que Cortona pintó el techo de Palacio Barberini, que Giordano ha creado ya su personal estilo; que a Rembrandt le quedan tres años de vida y que Velázquez hace seis

⁵¹ Colloques Poussin T. I, p. 82.

⁵² Exposición „La Madonna nella pittura del '600 a Napoli“, Nápoles 1954. Catálogo números 29 y 30 y lam. 34 y 35. Por confusión inexplicable el núm. 30 se expuso como „Asunción“. Es evidentemente una Inmaculada, y su tipo iconográfico hizo fortuna en Nápoles hasta tiempos de Luca Giordano.



18 San Ildefonso. Toledo, Catedral.



19 Santa Leocadia. Toledo, Catedral.

que murió en Madrid, se nos aparece Pietro del Po como un rezagado, como un artista de modestísima capacidad, todo aplicación artesana, incapaz de evolución o movimiento, fiel a los esquemas aprendidos que además — es lógico pensarlo dada su actividad académica — se anquilosan, prestigiados e intangibles, en lo teórico.

Su hijo Giacomo, muchísimo más artista, evoluciona rápidamente desde el clasicismo de formación paterna, visible todavía en las telas de la Iglesia de San Antonino de Sorrento, de 1685⁵³ hacia formas extremas, de un barroquismo prerococó de una exquisita delicadeza casi manierística, hasta su muerte en 1726. Su hija Teresa, a juzgar por las escasísimas obras conservadas se mueve dentro de una modestia aún mayor que la de su padre.⁵⁴

Del *intelligentissimo Pietro del Po* (Malvasia), del *egregio disegnatore* (De Dominici), del artista de la *exquisita diligenza* (Lanzi) apenas pueden hoy hilvanarse unas frases de modesto elogio a su probidad de dibujante y a su sencillez que, a lo que parece, no pretendió más de lo que tuvo. Quizás un elogio mejor pueda hacerse un día cuando sus dibujos consigan separarse de las atribuciones más ilustres y llamativas, que sin duda deben ostentar hoy.

⁵³ Sobre Giacomo hay un excelente artículo de *Marina Picone*, *Per la conoscenza del pittore Giacomo del Po*, en: *Bollettino d'Arte* XLII, 1957, p. 163-172 y 309-316, con abundante bibliografía.

⁵⁴ Sólo conozco de Teresa del Po un pequeño retrato de caballero, firmado en 1708 con el título de *Accademia Romana*. Se conserva en los depósitos de la Pinacoteca de Capodimonte.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Pariser Poussin-Ausstellung von 1960 und die ihr vorausgegangenen Kolloquien haben die Notwendigkeit erwiesen, auch dem weiteren Umkreis dieses Meisters mehr Beachtung zu schenken. Sir Anthony Blunt hat in einem seiner den Ergebnissen der Ausstellung gewidmeten Aufsätze eine Gruppe von Bildern zusammengestellt, als deren Stecher der bisher wenig bekannte Pietro del Po genannt wird. Die Lebensgeschichte und das Werk dieses 1610 in Palermo geborenen Malers und Stechers zu rekonstruieren, ist die Absicht des vorliegenden Aufsatzes. Den unmittelbaren Anlass dazu gibt die Veröffentlichung einer Serie von 19 Bildern des Malers, die sich seit ihrer Entstehungszeit in der Kathedrale von Toledo befinden und bislang so gut wie unbeachtet geblieben sind.

Man kennt den Künstler vor allem als Stecher: nach Domenichino, Poussin, Annibale Carracci, auch nach Raffael, Giulio Romano u. a. Das graphische Werk ist zuerst von Gori Gandellini, danach von Huber, Bartsch, Nagler, Le Blanc zusammengestellt worden; die Stiche für Poussin hat Wildenstein behandelt. Als Quelle für die Vita dient vor allem Leone Pascoli (1730-36). Archivalische Nachforschungen von Prota-Giurleo haben Pascolis Angaben in einigen Punkten richtigstellen können.

Nach anfänglichen Studien in der Heimat begab sich Pietro 1644 nach Neapel. Dies Datum schliesst eine — von allen älteren Biographen angeführte — direkte Schülerschaft Pietros bei Domenichino zunächst aus, weil dieser schon 1641 gestorben ist. Die stilistische Nähe zu diesem Meister aber und die Tatsache, dass Pietro 1644 nicht mehr ein lernender Jüngling sein konnte, lassen wohl die Vermutung eines früheren napoletanischen oder römischen Aufenthalts bei Domenichino, auf den die Biographen anspielen könnten, zu. In den vierziger Jahren stand Pietro in Neapel in Verbindung mit Lanfranco (wenngleich er kaum sein wichtigster Gehilfe in den Jahren 1644-46 gewesen sein kann, wie es Prota-Giurleo aus den Quellen herausliest), ferner mit Ribera und den jüngeren Stanzione und Vaccaro; von Beziehungen zu Mellin wird noch die Rede sein. 1645 heiratet er in Neapel eine Witwe mit einem Sohn Andrea, der später ebenfalls Maler wurde und den Namen des Stiefvaters annahm. 1647 zog Pietro mit der Familie nach Rom, wo er in der Via Margutta wohnte und 1650 an der Akademie von S. Luca als Lehrer der Anatomie und Perspektive sowie — nach Pascoli — auch der Architektur zugelassen wurde. Er stand in Beziehungen zu den beiden Dughet, für die er Werke von Poussin stach. Möglich, aber nicht zu beweisen, ist, dass er auch persönlichen Kontakt mit Poussin hatte, der in der nahegelegenen Via Paolina wohnte. Um 1652 wurde Pietro ein Sohn Giacomo geboren, der nach Pascolis Zeugnis schon 1678 zum Mitglied der Akademie und bald darauf zum Professor der Anatomie ernannt wurde.

In die fünfziger Jahre fällt der Beginn von Pietros Beziehungen zu den spanischen Botschaftern in Rom, die bis 1666 nachweisbar sind, als der Kardinal von Aragon Botschafter war und in seiner Heimat Toledo das Kapuzinerkloster gründete; von ihm erhielt Pietro den Auftrag für den genannten Toledaner Bilderzyklus. Ebenso arbeitete Pietro für den Bibliographen Nicolas Antonio, der damals Agent des spanischen Königs in Rom war. — Nach einigen Reisen in die nähere und weitere Umgebung Roms ist Pietro 1683 (nach De Dominicis schon 1679, gezwungen durch anmassendes Benehmen seines Sohnes Giacomo an der Akademie) nach Neapel verzogen, von wo aus er noch einen kurzen Abstecher in seine Heimatstadt Palermo gemacht hat. Am 22. Juli 1692 ist er in Neapel gestorben.

Pietros künstlerischer Ruhm bezieht sich fast ausschliesslich auf das stecherische Werk. In seiner Malerei werden besonders die Fähigkeiten als Miniaturist, die Arbeiten im kleinen Format gelobt. Die Thematik entspricht, soweit wir seine Werke kennen, der der römisch-bolognesischen Schule und umfasst Mythologisches, klassische Geschichte und religiöse Themen,



20 Apoteosis de la Virgen. Toledo, Catedral.

wobei die letzteren allerdings weit überwiegen. Die Zeichnung muss als unabhängige Studie wie zur Vorbereitung der Stiche eine grosse Rolle gespielt haben. De Dominici berichtet, dass Giacomo eine grosse Sammlung von Zeichnungen aus dem Besitz seines Vaters, von Domenichino und anderen Künstlern, aber auch vom Vater selbst, besessen habe. Doch sind bisher nur wenige Zeichnungen von Pietro del Po bekannt geworden.

Der Verf. gibt dann, in thematischer Anordnung, einen Katalog des malerischen Werkes, welcher einschliesslich der Fresken etwa 36 Arbeiten enthält; das wenigste davon ist allerdings erhalten. Er fügt diesen in den Quellen genannten Werken die 19 hier publizierten, um 1664-66 entstandenen Bilder in der Kathedrale von Toledo an. Sie sind verhältnismässig klein (75 × 61 cm) und auf Kupfer gemalt. 16 von ihnen stellen Szenen aus dem Marienleben dar, zwei die Toledaner Heiligen Ildefonso und Leocadia. Das letzte Bild der Reihe ist die Glorifikation der Jungfrau; zu ihren Füssen knien die betenden Gestalten Philipps IV. und seiner Gemahlin Maria Anna von Österreich, des Infanten Carlos (des nachmaligen Karl II.) und des Kardinals Don Pascual de Aragon; zur Seite stehen Personifikationen der vier Erdteile. Der Eindruck der Gemälde ist unmittelbar bolognesisch, die Farbe glanzlos und spröde. Evident ist der Einfluss Domenichinos in den Frauentypen, in Einzelheiten der Aufmachung und im ganzen Rhythmus der Bildkomposition. Nichts dagegen spricht von einer Abhängigkeit von Lanfranco. Wenig auch deutet auf Poussin, ausgenommen vielleicht gewisse Farberinnerungen, die Komposition der „Flucht nach Ägypten“ und etwa die Vorliebe für architektonische, in feierlicher Horizontalität angelegte Hintergründe. Am nächsten vergleichbar sind den Gemälden Pietros einige Bilder von Charles Mellin, genannt Carlo di Lorena, der in den vierziger Jahren ebenfalls zeitweise in Neapel war. Zwei Bilder in S. Maria di Donna Regina dortselbst, 1954 in der Neapolitaner Madonnen-Ausstellung gezeigt, haben Pietro zweifellos beeinflusst. Einzelne Züge in einigen Bildern des Zyklus lassen sich von Guido Reni, den Carracci, Domenichino oder Albani herleiten.

Zieht man die zeitgenössische Malerei zum Vergleich heran, so muss uns Pietro als ein Nachzügler und als Maler von bescheidenen Fähigkeiten erscheinen, ganz erfüllt von künstlerischer Beflissenheit, aber unfähig zu eigener Entwicklung und Bewegung, treu den erlernten Schemata, die allmählich steif, berühmt und unantastbar geworden sind. Vielleicht kann dieses Urteil revidiert werden, wenn einmal Pietros Zeichnungen gesichtet sind.

Während sich Pietros Tochter Teresa als Malerin in noch bescheideneren Grenzen als ihr Vater bewegte, entwickelte der Sohn Giacomo, mehr Künstler als der Vater, den Klassizismus väterlicher Prägung weiter zu einem Barock von erlesener, fast manieristischer Zartheit; ausser an seinen zahlreichen Werken in Neapel kann man dies an den Gemälden von 1685 in S. Antonino zu Sorrent beobachten. Er starb 1726 in Neapel.