

Con la construcción de la Vía Alessandrina se enlazaron otras trasformaciones de aquellos sitios, que al principio afectaron la parte del castillo de Sant Angelo opuesta al puente.

Los trabajos que Alejandro VI hizo practicar en esta fortaleza, en el decurso de su reinado, fueron muy extensos; todo aquel monumento se transformó en una fortificación de grandes proporciones, rodeada de muros, torres, zanjas y fosos de agua (1). Los trabajos comenzaron en seguida después de la ascensión al trono de este Papa, y se aceleraron con ocasión de la venida de los franceses; y luego se continuaron con empeño y método, como lo prueban, tanto las inscripciones como los datos numéricos; siendo arquitecto y director de las obras Antonio de Sangallo, hermano de Juliano. Estas obras cambiaron de una manera muy substancial, así el interior como el exterior de aquel monumento; la antigua Porta Aenea de los muros del castillo de Sant Angelo, fué cerrada, por considerarse demasiado angosta, y se edificó una puerta nueva. Destruyéronse las casas y viñas que estaban en este sitio delante de esta puerta, y se ensanchó y enlosó la plaza, por desembocar aquí la Vía Alessandrina. Para dominar el puente de Sant Angelo, hizo Sangallo levantar una poderosa torre con sillares de piedra de Tívoli, la cual duró hasta los tiempos de Urbano VIII. Las obras exteriores se fortificaron considerablemente, y se rodeó el castillo de un foso ancho y profundo, para llenar el cual se pensó que sería menester derramar en él una gran parte de la corriente del Tíber. Como refiere Sanuto, en Enero de 1496, se conjeturaba que esta obra costaría unos 80,000 escudos de oro. Con frecuencia el Papa mismo inspeccionaba los trabajos y, por medio de un contrato, se aseguró la propiedad de todos los hallazgos que se hicieran en aquellas excavaciones (2).

Esta precaución, que da testimonio del creciente interés que se despertaba en Roma por los restos de la Antigüedad, resultó haber sido muy justificada; pues en aquellos trabajos de excavación se encontró el busto colosal de Adriano, que adorna actualmente la rotonda del Vaticano. En el interior del edificio se construye-

(1) Cf. Borgati 100 s., cuya narración no aclara ciertamente todas las dudas; Guglielmotti, Fortificazioni 100, y los importantes datos que trae Müntz, Antiquités 59 s., 62. Borgati no ha conocido á Müntz, y por eso ha dejado pasar en su libro diversas faltas. Cf. también Lange, Papstesel 28-29, y la excelente obra de Müntz, Les arts sous Innocent VIII, Alexandre VI, 208 s.

(2) Müntz, Antiquités 64 s. Los datos de Borgati 207 s. son inexactos.

ron, una nueva escalera de suave ascenso, almacenes militares, cisternas y cinco cárceles subterráneas; y se acuñaron medallas que eternizaran la memoria de aquella construcción (1). Después de la explosión del polvorín, en 1497, se edificaron de nuevo los aposentos superiores, y Pinturicchio los adornó con pinturas decorativas de aquel nuevo estilo, imitación del antiguo, que llamaron *grotesco*. Según Vasari, el mismo maestro pintó en una torre inferior (verosímilmente en la del puente), asuntos de los primeros años del reinado de Alejandro, con muchos retratos de personajes contemporáneos. Por desgracia no ha quedado vestigio alguno de aquel ciclo de cuadros históricos, cual no creó otro el arte del Renacimiento (2). Las únicas noticias nos las dan las inscripciones de los frescos, que copió el alemán Lorenzo Behaim; el cual ejerció durante veintidós años el oficio de trinchante de Rodrigo de Borja, y Hartmann Schedel las incluyó en su colección. Entre otros cuadros, estaba allí representado el encuentro de Alejandro VI con Carlos VIII, y la prestación de obediencia y partida de este monarca (3).

Lo propio que el castillo de Sant Angelo fué provista de nuevas fortificaciones la prisión de la Torre di Nona, situada en la ribera izquierda del Tíber (4); ambas fortificaciones cerraban del todo el río, y dominaban con su artillería una gran parte de la Ciudad.

El pasadizo de arcadas, entonces descubierto, que conducía desde el castillo de Sant-Angelo al Vaticano, no fué construido, como muchas veces se ha supuesto, por Alejandro VI, sino existía ya anteriormente; pero los muchos escudos del papa Borja que en él se descubren, muestran haberse hecho allí extensas reparaciones. Uno de estos escudos de armas, colocado sobre la puerta del cuartel de la guardia suiza, lleva la fecha de 1492, y muestra á donde se dirigieron las primeras solicitudes de aquel Pontífice (5). De una relación del embajador de Ferrara, de 8 de

(1) Armand, Médailleurs II, 63. Müntz l. c.

(2) Steinmann, Rom 113.

(3) Alvisi 14. Schmarsow, Pinturicchio in Rom 63 s. En Steinmann, Pinturicchio 82, se halla un estudio sobre los frescos del castillo de Santángelo (colección del Louvre).

(4) Borgati 100.

(5) Burchardi Diarium II, 220. Adinolfi, Portica 219 s. Müntz, Les arts III (1882), 172; Antiquités 59, y Les arts sous Innocent VIII, Alexandre VI 199 s. Schmarsow, Pinturicchio 34.

Abril de 1499 se **colige** que todavía entonces seguía trabajando en el pasadizo (1).

Una bula de 1500 **concede** privilegios á aquellos que edificaran casas en la *Via Alesandrina* (2).

La *Porta Settimana*, que cierra la *vía della Lungara*, se construyó entonces de **nuevo**, y ha conservado hasta hoy su primitiva forma. Por encargo del Papa, el cardenal Juan López de Valencia, su antiguo **secretario** particular, adornó con una fuente la *Piazza de Santa María in Trastevere*; y la fontana de Inocencio VIII, en la plaza de San Pedro nuevamente enlosada, recibió como adorno cuatro toros de bronce dorado, símbolo heráldico de los Borja. Otros **adornos** se pusieron también en los alrededores del Vaticano y en **este** mismo; en San Pedro se terminó la logia de la bendición, **en la** forma que se la ve en el fresco de Rafael «El incendio del *Borgo*»; se puso en la basílica un nuevo y grande órgano, y el palacio pontificio vió levantarse nuevas y grandiosas obras (3). Se **terminaron** las construcciones de Nicolao V, y se cometi6 á Pinturicchio, que ya antes había trabajado en Roma, el encargo de **adornar** con pinturas las habitaciones destinadas para aposentos **particulares** del Papa. Estos aposentos han servido hasta hace **poco tiempo** para guardar los libros impresos de la biblioteca Vaticana, y sólo eran accesibles á las personas privilegiadas (4). León XIII dispuso, en 1889, la restauración de esta parte del Vaticano, **que** se ha de transformar en un museo de objetos de arte de la *Edad Media* y del Renacimiento (5).

(1) El original se **halla** en el *Archivo público de Módena*.

(2) Bull. V, 337 sq. Cf. Marini I, 317, nota.

(3) Reumont III, 1, 416. Gori, Arch. st. IV, 141. Ferri, L'Architettura in Roma II, 31. Müntz, *Les arts* 194 s. 196 s.

(4) Yo los vi por **primera** vez en la primavera de 1883, gracias á la amable intervención del P. Bollig, fallecido después, y de nuevo por Abril de 1893. En tiempo de Gregorio XVI fué cuando se emplearon estos aposentos para departamentos de la biblioteca; este destino no fué en manera alguna favorable á la conservación del **apartamento** Borja.

(5) La perfecta restauración ejecutada por el prof. L. Seitz, llegó á su término en 1897, y dió **ocasión** á la docta y espléndida publicación de Ehrle-Stevenson, *Gli affreschi del Pinturicchio* etc., que satisfizo las más grandes esperanzas, y á su vez **motivó** una porción de descripciones, entre las cuales ocupan el primer lugar las de Steinmann (*Allg. Zeitung* 1896, n.º 73-75. *Kunstchronik*, N. F. VIII (1897), 355 s., 385 s. *Repert. f. Kunstwissenschaft* XX, 318 s. *Rom* 99 s. *Pinturicchio* 38 s.) V. además Venturi en la *Nuova Antologia* LXVIII (1887), 393 s. Beissel en las *Stimmen aus Maria-Laach* II, 536 ss. «*Kirchenschmuck*» 1898, Nr. 1. Recientemente se ha originado una controversia

Las habitaciones de Alejandro VI (*Appartamento Borja*) están situadas en el primer piso bajo de la parte del palacio Vaticano construída por Nicolao III y renovada y ampliada por Nicolao V, entre el patio del Belvedere y el pequeño Cortile del Pappagallo. Una larga serie de salones de ceremonias semipúblicos, conducían desde la Capilla Sixtina á los aposentos privados, en otro tiempo solamente accesibles á la mas próxima servidumbre del Papa. Dirigiéndose allá desde la capilla pontificia, se halla en primer lugar el salón donde se recibían los embajadores imperiales y reales (*aula prima; sala regia*), y luego dos aposentos para recibir á los otros embajadores (*aula secunda et tertia; sala ducale*). Sigue el cuarto de los *paramentos*, donde los cardenales aguardaban al Papa, que solía ponerse los ornamentos en la contigua Cámara del Pappagallo. Una reducida sala de audiencia (*Camera dell' Udienza*) conducía á los aposentos ahora cerrados, donde transcurría la vida cotidiana de los Borja. Son en total seis habitaciones. Primero se llega á una gran sala, junto á la cual se hallan tres aposentos casi cuadrados y de alta techumbre, los cuales pertenecen todavía al antiguo edificio, y vienen á caer precisamente debajo de *las estancias* universalmente celebradas por los frescos de Rafael. A continuación se halla el nuevo edificio de Alejandro VI, que forma una torre cuadrangular (*Torre Borja*), la cual, en la parte superior, donde están ahora los frescos de la apoteosis de Pío IX, contenía la capilla privada de los Borja, debajo de la que se hallan dos pequeños aposentos que comunican con las habitaciones antiguas, por medio de algunas gradas, y terminan el **Appartamento Borja** (1).

Luego que fué elevado al trono pontificio, mandó Alejan-

entre Venturi y Frizzoni sobre siete dibujos, que en parte se han utilizado en la Disputa de Sta. Catalina y en el S. Sebastián del departamento Borja. Venturi (*L'arte* 1898, p. 32 s.) quiere atribuir los diseños á Pinturicchio, á causa del empleo que de ellos se hizo. En cambio, Frizzoni defiende con razón la opinión, de que los dibujos tienen por autor á G. Bellini, y que los que hay en el museo británico son los originales, los demás son copias de originales desconocidos de G. Bellini. Frizzoni (*Repert. f. Kunstwissenschaft* 1898, p. 284 s.) reconoce que Pinturicchio hizo uso de estos dibujos para pintar los frescos-Borja. Con esto podría ser que se hubiese acertado lo verdadero.

(1) Además de Schmarsow, *Pinturicchio in Rom* 34 s.; Woodhouse en la revista *The Builder* 1887, January; Yriarte, *Autour des Borgia* 33 s. (con planos); Volpini, *L'appartamento Borgia nel Vaticano*. Roma 1887, cf. ahora sobre todo Ehrle-Stevenson, *Gli affreschi* etc. y Steinmann loc. cit.

dro VI, renovar estas habitaciones del antiguo palacio, y comenzar la construcción de la torre. A fines de 1492 empezó Pinturicchio á adornarlas con pinturas, y en Diciembre de 1495 quedaron concluidos los frescos de la morada papal (1). La celeridad con que Pinturicchio desempeñó su cometido, no puede explicarse sino considerando que se valió de muchos ayudantes; pero en gran parte, las pinturas le pertenecen sin duda alguna cuanto al dibujo, y todavía más cuanto á la composición (2). La impresión total ofrece aquella rara mezcla de las dos cualidades que parecen inseparablemente enlazadas con el nombre de los Borja: un esplendor magnífico, á par de cierto tinte desapaciblemente sombrío, debido esto ante todo, á la escasez de luz de aquellos aposentos orientados hacia el Norte.

El primer gran salón, que servía para las fiestas y ceremonias, se llamó, verosímilmente por las imágenes en él representadas, Salón del Papa; y allí fué donde, en el verano de 1500, estuvo Alejandro VI en peligro de perecer, por el derrumbamiento de la techumbre (3). El género de adorno de esta sala, sobre la cual se extendía originariamente un techo plano de madera, no se conoce de cierto, porque León X mandó á dos discípulos de Rafael, Perino del Vaga y Juan da Udine, renovar toda la decoración de ella, conforme á los antiguos modelos de las llamadas Termas de Tito (4).

Los tres pequeños aposentos contiguos á la gran sala papal, formaban propiamente las habitaciones privadas del Papa, y se han conservado, en lo esencial, de la misma manera que estaban en tiempo de Alejandro VI. Cada uno de estos cuartos recibe luz por una ventana que da al patio del Belvedere; la techumbre formada de dos prolongadas bóvedas de arista, está dividida en sentido longitudinal por un fuerte arco apoyado en dos medios pilares, de suerte que en ambas paredes laterales se forman dos arcos apuntados, y en la pared del fondo y la de la ventana una luneta de doble amplitud. Estas superficies fueron cubiertas de

(1) Ehrle-Stevenson 49, 51 s.

(2) V. Schmarsow, Pinturicchio in Rom 61, y especialmente Steinmann, Pinturicchio 41 s.

(3) Cf. arriba p. 23.

(4) Plattner II, 1, 298 s. En resolución Pinturicchio no pintó nada en la sala de Papa, como ha demostrado Ehrle. También Steinmann, Pinturicchio 46, es de esta opinión.

pinturas, bajo la dirección de Pinturicchio, y todo el resto, de una riquísima decoración de estuco y oro. En esta decoración accesoria se repite, como perpetuo motivo ornamental, el heráldico toro de los Borja.

El primero de los aposentos contiguos á la sala papal, contiene exclusivamente pinturas religiosas de la vida de Cristo y la Santísima Virgen (*Sala dei Misteri*). No cabe dudar que el estilo de estas pinturas es el de la escuela de Umbría: las figuras que toman parte en los misterios representados, están llenas de apacible devoción, y pintadas sobre hermosos paisajes (donde se ven los montes de empinadas rocas, característicos de Pinturicchio) ó delante de airoas loggias. En el techo se ven, en marcos circulares, las figuras de medio cuerpo de los reyes David y Salomón, y de los profetas Isaías, Jeremías, Malaquías, Sofonías, Miqueas y Joel, cuyos vaticinios se refieren á los misterios pintados debajo de ellos (1). Entre las pinturas murales, llama principalmente la atención del espectador la Resurrección de Cristo, delante del cual está de rodillas, orando, Alejandro VI, con todos los ornamentos pontificios, la cabeza desnuda, y cabe sí la tiara adornada de perlas. Este excelente retrato, así como el de un prelado que se halla en el cuadro de la Asunción de María, revela á primera vista la mano ejercitada de Pinturicchio, mientras que las demás pinturas fueron, en general, pintadas por sus ayudantes (2).

El mencionado cuadro es de grandísimo interés, no sólo por el retrato del Papa, que se muestra aquí con todo su físico vigor, cual nos le describen sus contemporáneos; sino por cuanto destruye una fábula que se ha venido repitiendo desde Vasari hasta los últimos tiempos. Refiere el mencionado escritor: «que Pinturicchio pintó, sobre la puerta de un aposento del palacio, á la Virgen María con el rostro de la señora Julia Farnese, y en el mismo cuadro, la cabeza del Papa Alejandro, en actitud de adorarla». En lugar de esto, se halla con efecto á Alejandro VI delante del Salvador resucitado; y aunque es verdad que hay una Madonna pintada sobre la puerta de ingreso del aposento próximo, no se ve allí la figura del Papa. Tampoco en los demás aposentos

(1) Plattner II, 1, 300. Schmarsow 51 s. Yriarte 53 s. Steinmann, Rom 102. Una buena copia de las pinturas del techo de los aposentos-Borja se halla en Dolmetsch, Der Ornamentalschatz (Stuttgart 1881) cuaderno 49, n. 5. Cf. también Nohl, Tagebuch 303 s.

(2) Schmarsow 53 s.

se encuentra ninguna pintura á que pueda convenir la descripción de Vasari, el cual, por ventura **no** entró nunca en el Appartamento Borja (1).

La próxima sala (*Sala dei Santi*), contiene pinturas de la vida de Santa Catalina de Alejandría, del santo abad Antonio, de San Sebastián y Santa Bárbara, la Visitación de la Virgen á Santa Isabel y la historia de Susana. Principalmente cautivan al espectador, la disputa de Santa Catalina y el martirio de San Sebastián, obras ambas del mismo Pinturicchio. El primero de estos cuadros tiene un fondo arquitectónico cerrado, en el cual está pintado el arco de Constantino. Casi en medio se ve, ricamente vestida de azul y rojo, colores heráldicos de los Borja, á la hija del monarca, en cuyos finos rasgos se ha querido reconocer á Lucrecia Borja, delante del Emperador, sentado en un trono de riquísimo ornato; al lado de éste se halla, vestido con el traje nacional griego, el déspota de Morea Andrés Paleólogo, y en el ángulo eternizó el artista su propia figura y la del arquitecto de la Corte. En el lado derecho,

(1) Yriarte 53, 72.—Huber en el *Hist. Taschenbuch* 1875, p. 53, y el mismo Gregorovius VII, 669 (4 edición 685), han repetido sin crítica alguna, la fábula de Vasari, (á quien Gregorovius hace además decir, ¡que el Papa adora á la Madonnal), la cual ha sido ya refutada por Alvisi 14 s. Es evidente que nunca han visto este cuadro. Para la crítica de Vasari, cf. en general Frey, *Vita di Michelangelo* (Berlín 1887) XXI s. Plattner II, 1, 301, se esfuerza por salvar la narración de Vasari, proponiendo la siguiente conjetura: «La testa del Papa, que actualmente ya no existe, probablemente fué borrada por causas muy comprensibles y bien fundadas». El actual prefecto de la biblioteca vaticana, mi respetable amigo el P. Ehrle tuvo la grande amabilidad de hacer investigaciones sobre eso en el cuadro de la Madonna, por Julio de 1895. Acompañáronle el profesor Seitz y el pintor Fringuelli, custodio del museo de Letrán, que estaban encargados de la restauración del departamento Borja, y levantaron, donde parecía conveniente, los revoques de épocas posteriores. He aquí el resultado de este exámen: *Es absolutamente imposible que al principio se haya añadido al cuadro de la Madonna, una figura de Alejandro VI. Hablan en contra la postura y mirada de la Madonna y del divino Niño, y principalmente también el marco redondo de cartón de piedra: los adornos y líneas que le rodean excluyen absolutamente semejante suposición.* Esperamos que ahora la fábula de Vasari desaparecerá definitivamente de los libros de Historia. Así escribía yo en 1895. Desde entonces, Steinmann (*Repert. s. Kunstwissensch.* XIX, 301), Burckhardt (*Beitrage* 228) y Ehrle, el editor de la magnífica obra arriba mencionada, se han adherido á mi opinión. En su artículo, *Die Kunst der Renaissance in Pastors Geschichte der Päpste*, (*Allg. Zeitung* 1896, Beil. Nr. 42), emite Steinmann la opinión, de que Vasari en la narración arriba mencionada, **no** hace más que repetir una de las innumerables leyendas, que corrían en Roma sobre el Papa y los que le rodeaban, y hace notar después, que en el atractivo rostro de Ntra. Señora, no pudo descubrir absolutamente las facciones del retrato de Julia Farnesio.

están los filósofos, con trajes orientales, estudiando y discutiendo; y en el extremo se ve al príncipe turco Hixem en un caballo de nivea blancura con arreos de caza. El cuadro de San Sebastián, pintado en la pared frontera con muy hábil distribución de las partes, muestra en el centro al mártir, que mira al cielo con la expresión de una resignación perfecta, elevada sobre el dolor y el tormento; á derecha é izquierda los despiadados verdugos excitados por un turco, disparan sus saetas contra la inocente víctima. La acción está colocada sobre un paisaje de la Campagna, triste y poblado de ruinas, en cuyo fondo se divisa el Colosseo y la iglesia de San Juan y San Pablo (1). En este cuadro, de altísimo valor artístico, domina un tono melancólico, que sólo se comprende perfectamente, recordando que San Sebastián era el patrón contra la peste, la cual afligía con tanta frecuencia á la Roma de entonces. Formando contraste con esta entonación melancólica, la disputa de Santa Catalina, por sus numerosas figuras y su encantadora magnificencia de colorido, encarna la vida fastuosa de la Corte que, sin preocuparse por la gravedad de los tiempos, se desarrolló en estas habitaciones en el reinado del sensual Papa Borja. En el techo están representadas, con exquisita gracia, si bien con poca congruencia con las historias de Santos, escenas del mito de Osiris é Ío, alusiones á los Borja y á su toro heráldico, sobre las cuales pudieran derramar mucha luz los poemas de los humanistas de la Corte de Alejandro VI. Esta decoración está excesivamente recargada de pequeñas figuras y múltiples ornamentos plásticos de estuco dorado; pero en los pormenores, abundan las figuras de sorprendente belleza. La estudiada magnificencia y riqueza de las pinturas, casi todas las cuales, exceptuando sólo las figuras del techo, ejecutó aquí el mismo Pinturicchio, dan á conocer que esta habitación media era la sala principal. La tercera es, lo propio que la primera, de más sencillo ornato. En las lunetas de las paredes se ven, en tronos regios, alegóricas figuras de mujer, que representan las siete Artes liberales (Gramática, Dialéctica, Retórica, Geometría, Aritmética, Música y Astrología), por donde se llamó ésta la *Sala delle Arti Liberali*. La rica techumbre de estuco de esta habitación, que parece haber sido el cuarto de estudio de Alejandro VI, muestra en el medio de la bóveda las armas de los Borja sobre fondo azul intenso, rodeadas

(1) Steinmann, Rom 104 s.

de una corona de llamas; en los espacios laterales se ve repetidas veces el toro de los Borja, que designaba con propiedad la fuerza, sensualidad y malicia de aquel linaje. Después de la muerte del Papa, se encontró aquí, debajo de una alfombra verde, la caja que contenía su tesoro (1).

Del cuarto de estudio se subía, por unas gradas de mármol, á los aposentos pertenecientes á la torre Borja. No se conocen con certidumbre los nombres de los pintores que los decoraron. En el primer aposento (*Sala del Credo*), están representados los doce Apóstoles y doce Profetas, que tienen en las manos rollos con textos del Credo y de las profecías. El último aposento, casi cuadrado (*Sala delle Sibille*), fué, según parece, el cuarto donde César hizo matar al marido de Lucrecia, por lo cual Julio II lo destinó más tarde para prisión del matador (2). El techo está decorado con pinturas mitológicas, imágenes de los planetas, y en las doce lunetas están opuestos un profeta y una sibila, cuyas figuras sostienen, de una manera semejante á las del aposento contiguo, cintas con sentencias proféticas referentes al Cristianismo (3).

A pesar de cuantos reparos se oponen sobre el valor artístico de cada una de estas pinturas, el adorno total del Appartamento Borja ha de considerarse como una obra sobresaliente y harmónica de decoración interior (4).

Las turbaciones que acarreó la expedición de Carlos VIII á Italia, fueron causa de que Pinturicchio saliera de Roma, á donde regresó, sin embargo, más adelante, para pintar el ciclo de cuadros históricos de la vida del Papa en el castillo de Sant-Ángelo,

(1) V. Burchardi Diarium, III, 242.

(2) Cf. más abajo.

(3) Pertenecen también á los aposentos privados de Alejandro VI las dos cámaras del ala que separan el patio del Portoncín di Ferro del patio del Pappagallo (hoy son una parte del cuartel de las Guardie Nobili). En la primera cámara de esta ala, cuya puerta de comunicación con la sala de las Artes Liberales está ahora tapiada, murió Alejandro VI; v. Steinmann en el Repert. f. Kunstwissensch. XX, 322.

(4) Juicio de Schmarsow, 95. H. Grimm (15 ensayos, 4.^a serie. Gütersloh, 1890) p. 274 hace notar la impresión extraordinariamente honda que producen estas pinturas, y emite este parecer: «Es lo más hermoso que hizo Pinturicchio». Cf. también el juicio de Beissel en la Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 69, quien con todo va demasiado lejos en su apreciación del departamento Borja, y especialmente Steinmann, Pinturicchio, 44 s., 78. Sobre la paga que se dió á Pinturicchio, v. Gori, Arch. st. IV, 18 s.

del que arriba hicimos mención (1). A éstos se añadieron las asimismo citadas decoraciones grotescas en el castillo de Sant-Ángelo, con lo cual se introdujo en Roma esta nueva forma del arte decorativo (2), cuya ligereza y carácter alegre y fantástico respondían bien al gusto de la época de Alejandro VI. El género serio y monumental de pintura decorativa, contrariaba al temperamento de los Borja y de sus cortesanos, amigos de gozar de la vida, y entre los cuales desempeñaba gran papel la frivolidad, principalmente en materia de arte. Si se hubiera continuado en este camino, hubieran las artes corrido muy grave riesgo (3); por lo cual fué una gran fortuna que el violento Julio II encomendara de nuevo á los artistas empresas monumentales.

En la Ciudad propiamente dicha, ordenó el Papa que se terminara la techumbre de Santa María la Mayor, comenzada por su tío Calixto III, y según la tradición, el primer oro que vino de América se empleó en adornar los artesones, que se distinguen por la riqueza de su ornato entre todas las obras de este género de Roma. En Abril de 1498 se dirigió el Papa á la nombrada Basílica para contemplar esta obra, ya terminada (4).

También hizo Alejandro VI emprender trabajos de restauración en San Pedro, en su antigua iglesia titular de San Nicolao in Carcere, y en SS. Apostoli (5), en Letrán y Santa María della Pietà en el Camposanto de los alemanes (6); y asimismo en las murallas y puentes de la Ciudad (7). Fueron dignas de agradecerse la nueva edificación de la Universidad (8), ordenada por

(1) V. arriba p. 111. Cf. Vermiglioli, App. XII. Schmarsow, 63. Pinturicchio pintó también para César Borja; cf. Kunstblatt 1850, p. 374. Sobre la construcción de la iglesia de la Madonna del Piratello, junto á Ímola, ejecutada bajo los auspicios de César Borja, v. Graus' Kirchenschmuck, XXI (1890), 114 s.

(2) Sobre las pinturas grotescas, cf. Cian, Cortegiano, 111, y Schneegans, 29.

(3) Schmarsow, Pinturicchio, 87. Aquí, p. 78 s., hay también datos particulares sobre Pinturicchio y sus trabajos en Sena para el cardenal Piccolomini. Cf. el escrito del mismo autor intitulado: Raffael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart, 1880.

(4) Burchardi Diarium, II, 459. Reumont, III, 1, 416. Armellini, 387. Puede verse la copia en Müntz, L'Art, II, 333. Müntz, Les arts, 163, 206.

(5) Armellini, 476. Arch. st. ital. 3. Serie VI, 1, 178. Reumont, III, 1, 416.

(6) Müntz, Les arts, 205.

(7) Rev. archéol. VII, 132. Nibby, Le Mura, 290, 374. Müntz, Les arts, 187 ss.

(8) Cf. arriba p. 99.