

Un cuadro vivo de la primera solemnidad con que se inauguró el magnífico patio de este «atrio del placer» el lunes de carnaval de 1565, lo da el grabado hecho por Esteban Perac con su acostumbrada exactitud, el cual representa el espléndido torneo con apiñado concurso de espectadores, que se celebró aquel día en honor de la boda del conde Aníbal de Hohenems con Hortensia Borromeo, y al que asistió toda la nobleza romana (1).

Pío IV había tomado el más vivo interés en las construcciones del Belvedere. Según las relaciones del agente de Mantua, Tonina, visitó repetidas veces los trabajos por octubre de 1563 y por enero de 1564 (2).

En 1563 llegó a su término en el Vaticano otra obra que se había emprendido en 1560: la galería de la Cosmografía. El ala oeste del tercer piso de las galerías había estado hasta entonces sin ornato. Pío IV hizo adornar riquísimamente los techos y paredes con estuco y pinturas, especialmente con mapas murales. Según Vasari, este trabajo fué confiado a Juan de Udine, que había ido a Roma con Cosme I en 1560 (3). Una mirada a esta obra, todavía bien conservada, muestra claramente cuán envejecido estaba el maestro y cuánto había decaído todo este género de arte. El impulso que había dado la antigüedad, está casi extinguido. El cambio de gusto y una erudición mal empleada han introducido en la decoración materias y relaciones de las que no puede resultar belleza y que recargan demasiado los cuadros (4). En abigarrada mezcla aparecen representaciones espirituales y alegóricas, paisajes de fantasía y mapas geográficos; estos últimos

(1) Cf. arriba p. 326. También se pasó revista a las tropas en el patio del Belvedere; v. el escrito ya muy raro, ilustrado con grabados en madera, *Descrittione della mostra generale fatta dalli Caporioni di Roma, alle 3 di giugno 1565 in Belvedere, innanzi alla Santità di N. S. Papa Pio IV*, s. l. (Roma, 1565).

(2) V. las *relaciones de Fr. Tonina, fechadas en Roma a 6 y 27 de octubre de 1563, y 19 de enero de 1564, en las cuales por desgracia sólo en general se habla de las fabriche del Belvedere. *Archivo Gonzaga de Mantua*.

(3) Vasari, VI, 563. Cf. Chattard, II, 33; Arch. d. Soc. Rom., XXXI, 412; Anuario de la Colección Prusiana de obras de arte, XXX (1909), cuaderno suplementario, p. 161. Según las cuentas, los trabajos no se terminaron hasta 1564; v. Lanciani, III, 214. Sobre el adorno del pavimento con mayólica cf. Bertolotti, Art. Lómb., I, 115 s. y Art. subalp., 148; Ehrle, *Appartam. Borghia*, Roma, 1897, 41.

(4) Cf. Burckhardt, *Hist. del Renacimiento*, Esslingen, 1912, 357. Que «la incipiente contrarreforma» es culpable de la decadencia de este género de arte, es una suposición no demostrada.

los trazó Pirro Ligorio. El nombre y el escudo del Papa están colocados con fatigosa repetición en todas partes donde se puede. Además una larga serie de inscripciones anuncia aún todas las hazañas de Pío IV. Aquí es elogiado como restaurador de la paz, administrador de justicia, ayuda de los pobres, fomentador de la ciencia y renovador de la disciplina eclesiástica. El concilio de Trento, del cual está representada una sesión, se encomia varias veces con razón como su obra de mejor éxito; asimismo la protección a los católicos de Francia. También se exhibe en particular la múltiple actividad arquitectónica del Papa en Roma y en los Estados pontificios. No carecen de interés las inscripciones que explican los mapas geográficos. En cada país se hacen resaltar sus especiales cualidades. Es notable que ni en Inglaterra ni en Alemania se hace mención de la apostasía religiosa; según las inscripciones se debería creer que nada se había mudado en las relaciones de estos países con Roma. Acerca de España se advierte que produce los hijos más adictos a la religión católica, que propagaban la fe en lejanas tierras. En Grecia se menciona con palabras llenas de dolor la subyugación de ella por los turcos. De Italia se dice que es el más hermoso, más salubre y más fértil de todos los países, insigne por sus letras, valor y riqueza de metales, y en general, por todas las cosas necesarias para la vida; que en otro tiempo fué la reina de los pueblos, y ahora posee en la Santa Sede el centro de la religión cristiana y es casi el único lugar de refugio para la virtud (1).

Bien conservada como el tercer piso de las galerías está asimismo la Sala del Consistorio Secreto, nuevamente arreglada por Pío IV. En medio del suntuoso artesonado resplandece el dorado escudo del constructor con la inscripción: «El Papa Pío IV en el cuarto año de su reinado, 1563» (2).

(1) V. Taja, 232-253. Cf. B. Podestà en la Riv. Europ., VIII, 2 (1877), 34 ss.; F. Porena en el Bollet. d. Soc. geogr. Ital., 1888; Mél. d'archéol., XX, 290 s.; E. Schmidt en la Revista Geogr. de Hettner, XVII (1911), 503. Las inscripciones fueron más tarde copiadas con frecuencia; cf. N. Chytraeus, *Variorum in Europa itinerum deliciae*, Herborn, 1594. En Lanciani, III, 214, pueden verse datos, tomados de los *registros de gastos (*Archivo público de Roma*), respecto a la Loggia bella delle Cosmografie. Cf. Arch. d. Soc. Rom., XXXI, 412. En Bertolotti, Art. subalp., 149, puede verse la cantidad pagada por las baldosas de mayólica para el pavimento, que fueron traídas de Génova.

(2) V. Taja, 79. Esta sala se llama ahora La prima camera de' paramenti.

Cuán extensos fueron los trabajos que el Papa hizo emprender en el Vaticano, manifiéstalo además el embellecimiento de la Sala de los Papas, de la Sala Regia y de la Sala Ducal. En la Sala de los Papas brilla todavía el escudo de armas de Pío IV en las cuatro paredes. Las pinturas allí colocadas se han deteriorado tanto por desgracia, que sólo con dificultad se puede restablecer su antigua forma. Fornidas cariátides pintadas de un color pardusco con canastas de frutas en la cabeza, a iguales distancias una de otra, parecen apoyar la bóveda dividida en muchos coordinados compartimientos; a lo menos en sus contornos están todavía tolerablemente conservadas. Las vistas de Roma que hay en los amplios espacios intermedios, entre ellas la nueva Puerta Pía, están casi enteramente borradas (1). La Sala Ducal se adornó con un friso, en el que alternan paisajes con las figuras de las virtudes. Del blanco estuco de la bóveda resaltan finos arabescos (2).

En la Sala Regia el escudo de armas y las inscripciones atestiguan los trabajos ejecutados bajo la dirección del cardenal Mula. Como allí eran recibidos los embajadores, en las paredes habíanse de representar principalmente aquellos sucesos de la Historia de los Papas, que se referían a las donaciones de los príncipes seculares a la Santa Sede, y a las relaciones de ésta con los emperadores. Largas inscripciones explican estas representaciones históricas. Su ejecución se confió a una serie de pintores, entre ellos Tadeo Zúccaro, Daniel de Volterra, Jerónimo Siciolante de Sermoneta, Livio Agresti y Francisco Salviati (3).

El coronamiento de los trabajos del Vaticano formó la célebre casa de campo llamada *Casino de Pío IV* o *Villa Pia*. Este edificio levantado frente al patio del Belvedere, en la parte sur de los jardines del Vaticano, junto a un bosquecillo (4), ha conservado vivo el nombre de Pío IV hasta nuestros tiempos entre todos los amigos del arte.

(1) Cf. Steinmann, El Departamento Borja en el Vaticano, en la Revista General, 1896, suplemento, n.º 74. V. también Taja, 88.

(2) El escudo que hay en el techo de la Sala Ducal, muestra sólo el nombre «Pius III», sin fecha de año.

(3) Cf. Vasari, VII, 39, 573; Bertolotti, Art. Lomb., I, 118, Art. Bolog., 44 s.; Anuario de la Colección Prusiana de obras de arte, XXX (1909), cuaderno suplementario, p. 166; Lanciani, III, 228.

(4) De ahí que en las cuentas y en algunas cartas (v. el n.º 17 del apéndice) se le llame la fabbrica del boschetto o bosco di Belvedere. También Vasari (VII, 257) habla del palazzetto del bosco di Belvedere.

Su constructor, Pirro Ligorio, nacido probablemente antes de 1510 en Nápoles y muerto en 1583, fué hombre de muchos conocimientos y gran fantasía, pero inconstante y caprichoso. Arquitecto, ingeniero, pintor, escritor y anticuario a un tiempo, tiene mala fama entre los arqueólogos por sus innumerables falsificaciones de inscripciones (1). Los extensos conocimientos que poseía, de la antigüedad, así como su gran talento, mostrólos de un modo brillante como arquitecto de la Villa Pía. La noticia de un escritor del siglo XVIII, de que le sirvió de modelo para ella una antigua villa romana, situada junto al lago de Gabii (2), sólo es verdadera en sentido limitado. Es cierto que Ligorio como en la construcción de la villa de Este, así también en la erección de la quinta de Pío IV supo utilizar con extrema habilidad sus extensos estudios de los monumentos romanos; pero no se puede hablar de una inmediata imitación de obra arquitectónica alguna determinada de la antigüedad, pues las formas de ornamentación y construcción tomadas de la misma, que abundan grandemente en todas las partes de la Villa Pía, están imitadas de antiguos originales romanos enteramente diversos. Ciertamente es que resplandece el gusto de la antigüedad en este elegante edificio, que atrae extraordinariamente por su encantadora belleza, pero él mismo es una creación de todo en todo original (3).

Paulo IV había comenzado en mayo de 1558 la construcción de esta quinta, «la más hermosa mansión para pasar la tarde que ha producido la arquitectura moderna» (4), pero ya a fines del año los trabajos se habían estancado (5). En mayo de 1560 Pío IV los

(1) Cf. Henzen en los Comment. phil. in honorem Th. Mommsen, Berlín, 1877, 627 ss.; Dessau en las Relaciones de sesiones de la Academia de Berlín, 1883, II, 1077 s.; Henzen en el Corpus Inscript. lat., VI, 1, 41 s.; Hülsen en las Comunicaciones del Institut. Arqueol. Alemán, sección romana, XVI (1901), 123 s.; Atti Mod., III, 110 s.; Friedländer, 10 s., 14; Nolhac, P. Ligorio, París, 1886; Plon, Leoni, 176 s.; Bonacci, Note intorno a P. Ligorio, Napoli, 1905; Porena en los Atti d. Accad. d. Arch. di Napoli, N. S., I (1912). Sobre la casa de Ligorio en Roma v. N. Antologia, CXXXVI (1908), 416 s. En 2 de diciembre de 1560 fué nombrado P. Ligorio ciudadano honorario de Roma; v. Gregorovio, Breves escritos, I, 315.

(2) Venuti, Descriz. di Roma, 501.

(3) V. Müntz, III, 344; Friedländer, 15 s. Cf. Quatremère de Quincy, Historia de los arquitectos célebres, I (1831), 293; Bergner, La Roma barroca, Leipzig, 1914, 11 s.

(4) Burckhardt, Cicerón, 208.

(5) Cf. Ancel, Le Vatican, 63 ss.

hizo reanudar y adelantar tan de prisa, que ya al año siguiente se hallaba acabada en conjunto toda aquella edificación sumamente pintoresca. Por el otoño de 1562 estaba también terminado el ornato interior y exterior, entre otras cosas la colocación de las antiguas figuras vestidas, y el casino se podía habitar (1). Para la construcción se habían empleado muchas veces materiales antiguos, como todavía por largo tiempo continuó siendo esto usual (2).

La Villa Pía responde muy admirablemente a su fin de servir al Papa de lugar fácilmente accesible de descanso y recreación, adonde solo o con algunos de su mayor intimidad pudiese retirarse del ruido y fausto de la corte. En la historia de la arquitectura tiene la Villa Pía una importancia especial, porque es la única construcción profana que se ha conservado casi entera, del tiempo por extremo interesante de la transición del Renacimiento al estilo barroco. La arquitectura, la decoración y la pintura concurren aquí con hermosísima armonía.

La Villa consta de dos pequeños edificios: la casa de campo propiamente dicha (casino) y la logia. Al casino medio oculto en la oscuridad del bosque, edificio rigurosamente simétrico, está añadida detrás a la izquierda una torrecita, «como si se hubiese necesitado todavía una última nota para extender sobre el conjunto la impresión de graciosa lindeza» (3). La logia se eleva como una especie de fuente en un pilón alimentado por mascarones.

(1) V. Friedländer, *El casino de Pío IV*, 5-8. Esta obra, escrita con grande empeño y aplicación, que forma la base de la siguiente exposición, supera a todos los trabajos publicados hasta ahora, de los cuales merecen nombrarse: Taja, 499 ss.; Chattard, III (1762), 232 s.; Bouchet, *La Villa Pía des jardins du Vatican*, París, 1837; Letarouilly-Simil, II: *Villa Pía*; Bartolini en el *Giorn. Arcadico*, VIII (1901), 85 ss.; Lanciani, III, 217 ss., 229 ss. Para la crítica de Friedländer y de la obra de Krommes, citada más abajo, p. 353, nota 2, cf. H. Voss en los Cuadernos mensuales sobre la ciencia del arte, V, 381 s. V. también la ingeniosa memoria de Schmarsow: *La quinta de Pío IV*, en la *Revista Literaria Alemana*, 1912, n.º 15. El acabamiento de la parte exterior del edificio lo pone Friedländer (p. 8) acertadamente hacia fines de 1561, fundado en las cuentas e inscripciones (v. Forcella, VI, 72 s.). Una fecha más exacta da la *carta de Caligari, de 11 de octubre de 1561, citada en el n.º 17 del apéndice, *Archivo secreto pontificio*.

(2) Cf. Lanciani, III, 212, 217. Un hallazgo importante se hizo en 1562 junto a la iglesia de los SS. Cosme y Damián, donde se descubrieron los fragmentos de la Forma Urbis Romae. Cf. Dorez en las *Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, 1910, 499 s. y Hülsen, *Dei lavori archeol. di Giovanantonio Dosio*, Roma, 1913, 3.

(3) Burckhardt, *Historia del Renacimiento* 4, 250.

Delante de la logia se halla un jardín, adornado con cuadros regulares de flores (1).

El casino y la logia están separados por un patio oval, que está rodeado de un antepecho en el que corre un banco para descansar, mientras que en medio murmura una linda fuente. Dos figuras de mármol, representativas de genios que cabalغان sobre un delfín, obra del escultor Casignola, animan la fuente, cuya planta oval se acomoda a la forma del patio. El suelo del mismo está embaldosado con losas de piedra de diferentes colores, del claro travertino y el oscuro peperino, de tal manera que se forman figuras regulares que acrecientan la impresión festiva. En los lados estrechos se hallan portales ricamente adornados en forma de vestíbulos, cuyo término exterior por los lados que miran al casino, forma el principio y el fin del gran muro que rodea toda la parte noroeste, sobre todo el principal edificio propiamente dicho, y lo aísla como fianza de absoluta separación (2).

Es característico de toda esta construcción, que había de representar más que nada una brillante pieza de ornato, el entero predominio del elemento decorativo sobre el puramente arquitectónico. Las fachadas del casino y de la logia presentan de arriba abajo una profusa abundancia de preciosos adornos. Casi toda la superficie disponible está cubierta de ornamentaciones de estuco, de suerte que las líneas arquitectónicas casi pasan enteramente a segundo término. Es notable y significativo de la dirección más mundana de Pío IV el papel que desempeña el elemento antiguo en los relieves y esculturas. En la fachada de la logia abierta a ambos lados se ven relieves de estuco: Apolo con las nueve Musas y dos figuras báquicas. El frontón en medio del cual flota la Aurora sobre las nubes, está coronado de una antigua estatua de mujer. En el lado estrecho del nordeste un relieve muestra a la ninfa Amaltea con la cabra que amamanta al pequeño Júpiter.

Cuatro columnas de granito pardoscuro de Numidia adornan así la entrada de la logia como la del casino. La fachada de éste es una obra puramente decorativa, sin ventana alguna, con numerosas representaciones en relieve, las más de ellas figurativas: junto a Pan y Sileno aparecen Eirene, Dike, Eunomia y Eglá, indicadas por inscripciones. En el campo del centro una

(1) V. A. Gothein, *Historia de la jardinería*, I, 278.

(2) Cf. Friedländer, 18, 20 s.

inscripción latina de cinco líneas con grandes letras notifica que Pío IV ha edificado en el bosquecillo del Palacio Apostólico la loggia, el patio, la fuente y la casa de campo para sí y sus sucesores el año de 1561. Debajo de esta inscripción resalta en gran manera el escudo de mármol del Papa, sostenido por dos figuras aladas, y coronado por las llaves cruzadas y la tiara.

Desde el pórtico de entrada del casino, ricamente decorado con mosaico de concha, estuco, pinturas y estatuas, conduce una puerta bastante baja a una sala grande y rectangular, la estancia principal del piso bajo. A ella se juntan dos aposentos; desde el mayor se entra en un pequeño espacio, donde está colocada la estrecha escalera. Esta conduce en vueltas rectangulares con numerosos rellanos al primer piso y desemboca en una pequeña plataforma, provista de una balaustrada e iluminada por tres ventanas. Las estancias del primer piso corresponden en disposición y extensión a las altas y aireadas del piso bajo (1).

La ornamentación interior del casino es todavía más rica y más magnífica que la exterior. Cubren el suelo baldosas de mayólica de muy buen gusto, que con sus variadas formas y brillantes colores recuerdan los mejores tiempos de este ramo del arte. Las paredes quedaron sin pintar; debían colgarse con tapices, pues los frescos hubieran menoscabado el efecto de las estatuas antiguas también aquí colocadas, que se tomaron principalmente de la Villa de Julio III (2). El adorno principal y sustancial consiste en la maravillosa decoración de los techos. En éstos se ha elegido el sistema de las bóvedas de espejo. «La bóveda comienza desde un ancho entablamento, se eleva en los cuatro lados y se corta por los ángulos en aristas que oculta la decoración.» (3) Roma poseía ya excelentes ejemplos de este género de decoración en las galerías de Rafael, en el castillo de Santángelo y en la Villa del Papa Julio. A ellos se agrega el ornato de los techos del casino, cuya

(1) En el vestíbulo del casino se emplearon también en el suelo dos piezas de trabajo cosmatesco del siglo XII. En una de ellas se puede leer una inscripción (en letras mayúsculas sin distinción), que ponemos aquí, pues no la menciona Friedländer en su monografía, por otra parte tan circunstanciada y perfecta; dice así: *Hunc operis quicquid chorus ecce nitet preciosi || artificis scultri scomsit Bona dext. prae Pauli.*

(2) Cf. Hübner, *Le statue di Roma*, tomo I: Colección de fuentes auténticas, Leipzig, 1912, 79 s.

(3) Friedländer, 46.

ejecución se confió por consejo del cardenal Mula, a numerosos artistas, entre otros a Federico Zúccaro, Santi di Tito y Federico Barocci (1). Este, paisano de Rafael, señalóse en ello especialmente. Sus pinturas son de gran fuerza y elegancia tanto en el dibujo como en el colorido. En la disposición se separa de sus predecesores. Mientras hasta entonces se distribuyeron las representaciones pictóricas por toda la superficie de la bóveda, Barocci traslada las figuras principales al medio, y coloca en el espejo propiamente dicho la mayor y más importante representación (2). La variedad de las ornamentaciones de los techos en los diversos aposentos del casino, es sumamente grande; ninguna es igual a otra, y cada cual es notable en algún respecto dentro del arte de la época. Una gran abundancia de estuco dorado y pintado se presenta al visitante. Algunos motivos son de gran belleza. La impresión total es brillante. Quien considera sólo ligeramente los trabajos de estuco, cree casi sin notarlo que son únicamente obras de pintura. En todas partes se advierten, como homenaje al dueño de la obra, su nombre y escudo de armas.

En el piso bajo la pintura del techo de la gran sala se compone de grutescos y pequeños cuadros que tienen conexión con ellos, entre ellos atractivos paisajes, de grandes frescos decorativos de figuras particulares, de magníficas formas femeniles alegóricas y genios, finalmente, de pinturas separadas por marcos, con representaciones de la vida de Cristo. Entre éstas forma el centro y el cuadro principal un espléndido fresco de Barocci, la Sagrada Familia, en el cual hay que reconocer claramente la influencia de Correggio. Las demás representaciones menores, tomadas del Nuevo Testamento, las pintó el primer colaborador de Barocci, Pedro León Genga (3).

El espejo del segundo aposento contiguo, la composición de cuyo techo tiene mucha afinidad con la de la gran sala, pero muestra una dirección más adelantada, más próxima al barroco, está asimismo adornado con un fresco de Barocci, la Anunciación. Rara vez ha sido representado este misterio con tanta fuerza

(1) Cf. Vasari, VII, 91.

(2) V. Friedländer, 50 s., 54. Sobre Barocci cf. Schmarsow, *F. Barocci*, I-III, Leipzig, 1909-1911; Bombe, *F. Barocci*, Perugia, 1909; Krommes, *Estudios sobre Fed. Barocci*, Leipzig, 1912. V. también Friedländer en el *Léxico de los artistas plásticos*, de Thieme-Becker, II, 511 s.

(3) Cf. Friedländer, 54 s., 62 s., 104 s., 110 s.

dramática como aquí. Al asunto corresponde el místico claroscuro, que Barocci eligió aquí por primera vez. El ángel, representado como un joven, viene volando de arriba desde el fondo a la Sma. Virgen, la cual, arrodillada en su reclinatorio, abre las manos admirada y con todo recibe la embajada con regio ademán (1).

Son importantes por su asunto las cuatro pinturas que hay en la bóveda de la caja de la escalera, adornada por el florentino Santi di Tito, la cual se hizo reinando aún Pío IV. Representan el mismo casino cual se veía inmediatamente después de terminado, los corceles de Monte Cavallo con la calle construída por el Papa y cerrada por la Puerta Pia, la Vía Flaminia, asimismo restablecida por Pío IV, hasta su fin, la Puerta del Pueblo, y finalmente el patio del Belvedere, donde todavía no aparece el trozo de enlace, levantado por Pío IV. En estas representaciones la arquitectura sólo forma el fondo. Son pequeños cuadros atractivos de paisajes, que están animados con figuras (2).

La logia que servía sin duda para comidas al aire libre, ofrecía una vista encantadora sobre el estanque que estaba debajo de ella, y los cuadros de flores del jardín. En el techo donde se equilibran la pintura y el estuco, pintó Federico Zúccaro representaciones de la historia de Moisés. De nuevo están tomados por tanto aquí los asuntos de la Sagrada Escritura, a pesar de haberse temido que se volverían a figurar objetos de la antigüedad pagana. Cuánto sin embargo ocupase ésta todavía la fantasía, lo muestran las escenas eróticas y mitológicas puestas en los campos laterales. La cambiada dirección de la época manifiéstase con todo en que en el casino de Pío IV no sólo muchas pinturas representan objetos religiosos, sino también las figuras alegóricas están casi generalmente vestidas, en oposición a la Villa de Julio III (3).

(1) V. *ibid.*, 72 s., 119 s. La copia que se ve en Friedländer, muestra la pintura a la inversa.

(2) Friedländer, 86 s.

(3) El espíritu riguroso que respecto a esto prevaleció después del concilio de Trento, fué causa de que en 1564 se tomase la resolución de hacer repintar las desnudeces ofensivas del Juicio final de Miguel Angel. Cf. nuestros datos del vol. XII, 494. Allí se ha hecho referencia también a la memoria enviada el 6 de septiembre de 1561, por Escipión Saurolo al arzobispo de Milán, San Carlos Borromeo, para el Papa, con sus fuertes impugnaciones del Juicio final de Miguel Angel, lo que se le ha pasado por alto a Nogara en la Revista men-

Como la Villa de Pío IV estaba bastante oculta y no era en general accesible, háblase poco en las guías de Roma de este «joyel», en el cual Ligorio unió muy íntimamente la casa y el jardín (1). Aun los contemporáneos hacen de ella poca mención (2). Mucho más ensalzan las demás construcciones con que Pío IV enriqueció y aseguró la Ciudad Eterna.

Cuánto necesitara Roma de defensa, habíanlo demostrado los acaecimientos de durante la guerra de Paulo IV con España. Pío IV no pudo echar en olvido estas experiencias. Desde mayo de 1560 por efecto de las noticias sobre la derrota que la escuadra española había sufrido junto a Djerba (3), el peligro turco volvió a presentarse amenazador a los ojos de la curia (4). Para proteger su capital contra un acometimiento repentino de corsarios turcos, no se contentó Pío IV con reparar los muros Aurelianos (5), sino que resolvió en enero de 1561 (6) la construcción de extensas obras nuevas de fortificación.

Ante todo se trató de aumentar la defensa de la Ciudad Leonina, como ya Paulo III lo había emprendido (7). Debía comenzarse por reforzar las fortificaciones del castillo de Santángelo, donde la construcción de un tercer muro pentagonal, comenzada

sual sobre la ciencia del arte, III (1910), 160 s. A Nogara y a G. Mercati es de agradecer la demostración de que la carta de Saurolo, que se me indicó haberse perdido, así como la memoria se hallan impresas en Sala, III, 90 ss. Sobre la oposición del clero boloñés a la representación desnuda de Neptuno en la fuente de Giambologna de Bolonia v. Patricio Patrizi, *Il Gigante*, Bologna, 1897.

(1) V. Gothein, *Historia de la jardinería*, I, 280.

(2) Ya Friedländer (p. 86) hizo notar esto. En la *carta de Caligari a Commendone, fechada en Roma a 4 de abril de 1564, se refiere a la Villa el siguiente pasaje: N. Sre domenica mattina fece pasto a la vigna a molti suoi parenti. Lett. di princ., XXIII, n. 50, *Archivo secreto pontificio*.

(3) Cf. Zinkeisen, II, 885 s.; Jorga, III, 104 s.

(4) Cf. Massarelli en Merkie, II, 345; Hammer, II, 301; Zinkeisen, II, 885 s.; Guglielmotti, Pirati, II, 413 s.

(5) V. Nibby, *Le mura di Roma*, Roma, 1820, 301, 322, 324, 356, 367, 380; *Revue archéol.*, VI, 31, 32 s., VII, 130, 136, 226. Cf. Forcella, XIII, 34. Dos escudos de Pío IV con la fecha de 1563, se conservan en las paredes de la calle de los muros, junto a la Puerta de Cavalleggieri.

(6) *Qui si da ordine per fortificare Borgo, notifica Fr. Tonina en 11 de enero de 1561 (*Archivo Gonzaga de Mantua*); y en 16 de enero J. Grandi: *N. Sre ha dato principio alla fortificatione del Borgo (*Archivo público de Módena*). Cf. la relación del embajador portugués, de 16 de enero de 1561 en el *Corpo dipl. Portug.*, IX, 164-165.

(7) V. nuestros datos del vol. XII, 449 ss.