Conforme a la costumbre italiana, efectuóse la misma tarde el entierro. Después de haberse sacado una mascarilla del cadáver (1), fué llevado con honores propios de príncipe a la iglesia parroquial del Espíritu Santo en Sassia. Se vió en el acompañamiento el séquito de los cardenales nepotes, muchos de la corte pontificia, los profesores de la universidad y otros numerosos letrados, nobles, sacerdotes y religiosos. Terminadas las exequias, todos acompañaron también al finado poeta a San Onofre, donde efectuóse la sepultura (2). Adornaba la cabeza del Tasso la suspirada corona de laurel; en sus manos cruzadas tenía el signo de la redención, del que había cantado en otro tiempo:

Mi corazón y mis cármenes consagro
De la cruz a la enseña victoriosa,
Con la cual ¡aun se triunfa de la muerte! (3).

El Tasso murió como ferviente católico, cual había también vivido. Dedicó a la Reina del cielo magníficas poesías, profundamente sentidas (4). Todo el ardor de su fe halla una expresión conmovedora en el soneto en que venera adorándolo al Santísimo Sacramento (5). Su obra más célebre, la «Jerusalén libertada», está

(1) Consérvase todavía en S. Onofre; v. Solerti, III, 92. Cf. también el Anuario de la colección artístico-histórica de la casa imperial de Austria, XXIX, 216, 218.

(2) V. Solerti, I, 809, III, Doc., L, LI, LII. Sobre el sepulcro del Tasso con su retrato, erigido por el cardenal Bevilacqua, v. Totti, 47.

(3) V. Baumgartner, VI, 390.

(4) Cf. La Madre di Dio nella vita e negli scritti di T. Tasso, nuova ediz., Roma, 1903.

(5) Este soneto muy poco conocido dice así:

«En la comunión»

Yo fuí un tronco infeliz; sólo he tenido
De su amarga raíz pena y quebranto;
Ahora en mi alma un ramo dulce y santo
Por divina virtud se me ha injerido.
Mi seco corazón, endurecido,
Del río de su sangre sacrosanto
Queda todo regado en grado tanto,
Que de virtud da el fruto apetecido.
Era un desierto mi alma congojosa,
Tu cuerpo ora es su sombra y sol luciente;
La hiciste un paraíso, oh Dios bondoso,
Do brilla de amor purpúrea rosa,
De humildad la violeta sonriente
Y de su castidad el lirio hermoso.

penetrada enteramente de espíritu católico (1). Esto se descubre ya en el primer esbozo de este poema, que debía representar la lucha del cristianismo contra el islam en su manifestación caballeresca más sublime:

Las armas canto y lucha señalada
De Godofredo y su escuadrón cristiano,
Por quienes fué Jerusalén tomada
Y formado un imperio soberano.
Tú, Señor, que en su pecho la sagrada
Llama de fe y esfuerzo sobrehumano
Encendiste potente, da a mi acento
Inspiración para mi noble intento (2).

Con toda razón se ha hecho resaltar vigorosamente en cuán alto grado se refleja en la obra inmortal del Tasso la renovación de la conciencia católica (3). Al igual que Pedro Ángel Bargeo (4), también él era de opinión que «era mejor tratar cristianamente un acontecimiento verdadero, que buscar en uno fingido una gloria poco cristiana». Por eso no tomó su héroe de las fábulas de la antigüedad, sino de la historia cristiana. La grande época de la fe fué la que le atrajo; dió a su héroe todos los rasgos de un verdadero cristiano. Godofredo de Bullón parece casi un santo, íntegro, valiente, sabio, magnánimo, humilde, despreciador de la gloria mundana, lleno de fe viva y de amor entrañable a Cristo y a su Iglesia. Al poner el Tasso a este héroe en el centro de su poema, logró en alto grado cumplir en su «Jerusalén libertada» con las leyes de una epopeya cristiana (5). Renuncia enteramente a la antigua mitología, prescindiendo de dos pasajes secundarios. Lo prodigioso en el sentido cristiano admítelo en su poema como indispensable parte constitu-

(1) V. G. Spera, Il sentimento religioso nella Gerusalemme, en el número de ocasión Torquato Tasso, XXV (Roma, 1895, abril), 65 ss. y Dejob, 290 ss.

(2) Versión del original italiano por el traductor.

(3) Ranke, Los Papas, I^{7}, 323. Sobre el modo como estas explicaciones de Ranke fueron completamente mal interpretadas por Voigt y Sauer, cf. Baumgartner, VI, 364, nota 1. Tampoco es en parte exacto lo que advierte Hettner (Estudios ital., Brunswick, 1879, 300 s.) sobre las relaciones de Tasso con la contrarreforma.

(4) Acerca del poema de Bargeo sobre las cruzadas, la «Siríada», v. nuestros datos del vol. XXII.

(5) Para lo que sigue cf. las excelentes explicaciones de Baumgartner, VI, 408 s., 412 s. Sobre el carácter cristiano de esta epopeya, v. también Ranke, Poesía ital., 57 s.; Norrenberg, loco cit., II, 98 s., 114; Flamini, Cinquecento, 518 s.

tiva de la poesía épica, pero lo emplea con sabia limitación en atención al gusto italiano. En concepto genuinamente cristiano la lucha de Godofredo de Bullón contra sus furiosos adversarios mahometanos es querida por Dios, por lo cual los paladines de Dios en la tierra deben tener a su lado a los espíritus superiores del cielo, aunque también experimentan los efectos del enemigo de Dios y de sus secuaces. Todo el infierno se ha reunido para desviar a los cruzados de su sublime fin, y no halla medio mejor que una mujer seductora, que ha de fascinar a los más nobles héroes con el placer de los sentidos, hasta que el poder de los enemigos se ha aumentado de tal suerte que se hace imposible la conquista de Jerusalén. Pero por muy eminente que sea el puesto que en esta epopeya se asigna a la más poderosa de todas las pasiones, el amor, y con esto el canto heroico de la guerra santa se convierta en parte en una novela caballeresca, ésta, con todo, está pensada y ejecutada de una manera absolutamente moral. Ni una sola línea ensalza los extravíos de Rinaldo. Éste rompe con la hermosa diabólica Armida y purifica su conciencia por medio de una confesión con Pedro el Ermitaño.

Mas no conviene ya que amor profano
Para tan grande lucha arme la mano.

También todos los combatientes cristianos se preparan con la confesión y comunión para el último ataque decisivo. Comienza el asalto. La victoria se ase a las banderas del ejército cristiano. Armida, impedida de suicidarse por Rinaldo, se convierte asimismo. El poema concluye, abreviando, con la célebre estrofa sobre la entrada en Jerusalén:

Godofredo así vence; y como en tanto
La luz del sol aún los montes dora,
Conduce a la ciudad, alcázar santo
De Jesús, a su hueste vencedora.
Sin despojarse del sangriento manto
Entra en el templo, a Dios con fervor ora;
Aquí cuelga las armas y devoto
El gran sepulcro adora y cumple el voto.

A pesar de los numerosos episodios, se ha guardado la unidad clásica de la epopeya, pues como idea directiva de todo el poema aparece en todas partes la conquista del sepulcro del Salvador. El poner de realce únicamente el lado religioso de las cruzadas no

corresponde ciertamente a la historia, pero sí al nuevo espíritu cristiano que había venido a ser dominante en Italia.

Al cantar el genial poeta la liberación de Jerusalén, que se apoya en una grande hazaña de heroísmo cristiano, dió una aureola de poesía a uno de los lados más hermosos de la restauración católica, a la idea de proteger al cristianismo contra el islam, muy apreciada por todos los Papas de este tiempo. Cuando joven, el Tasso había visto celebrar en Roma la gloriosa jornada de Lepanto, la mayor victoria jamás alcanzada por las armas cristianas. El júbilo de que se llenó entonces el mundo católico, se refleja en su célebre obra (1). El triunfo que ésta tuvo, fué bien merecido, pues contenía bellezas inmortales. Pocos poemas de la literatura universal se le igualan en profundidad del concepto, en tensión y variedad de los acontecimientos, en abundancia y conmovedora viveza de los caracteres, en fuerza y verdad de las descripciones de paisajes, en delicado aliento de vida verdaderamente lírica y en encanto de sonoridad irresistible. En la cultura «grandiosa» de la época de la restauración católica ocupa un lugar eminente (2). No más el Ariosto mundano, sino el serio Tasso, profundamente religioso, fué el poeta predilecto de aquel tiempo. Ya en el siglo XVII la «Jerusalén libertada» llegó a ser la epopeya popular y se cantó e imprimió en todos los principales dialectos de Italia (3). También inspiró a la música (4) y al arte (5) de aquella época.

(1) V. Cian en el Giorn. stor. d. lett. ital., LXXVIII, 164.

(2) Cf. Troeltsch en la Revista hist., CX, 548 s., el cual juzga: «Precisamente esta cultura católica de la contrarreforma es la base del desenvolvimiento moderno científico-filosófico, jurídico y estético-artístico, y no ya el protestantismo.» Este juicio se dirige también contra Ranke, el cual afirma que la renovación espiritual de la Iglesia había influído entonces en el arte elevándolo, pero en la ciencia reprimiéndola (Los Papas, I^{7}, 321), contra lo cual cf. Hojas hist.-polít., XXXIV, 1019, nota.

(3) Cf. Salvioni, La Divina Commedia, l'Orlando Furioso e la Gerusalemme liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali, Bellinzona, 1902.

(4) Cf. D'Angeli, La Gerusalemme liberata nel melodrama, en La cronaca musicale, 1908, núms. 4-5.

(5) Los dibujos de Bernardo Castelli (v. Baglione, 384, 395 s.) para la «Jerusalén libertada» del Tasso grabáronse ya por Agustín Caracci y Juan Fontana para la edición impresa en Génova en 1590; v. Thieme, VI, 147. Una predilección especial por la obra de Tasso tuvieron los Caraccis, Guido Reni y Guercino; cf. Solerti en la revista Emporium, III (1896), n.º 16, donde también está tratado y en parte reproducido el interesante ciclo de frescos de los discípulos de Caracci con representaciones de la «Jerusalén libertada», que se halla en el palacio Rossi de Bolonia (Via Mazzini, 29). F. Malaguzzi Valeri en la Rassegna d'arte, VIII, 10, trata de algunas pinturas de Tiépolo tomadas de la «Jerusalén libertada».

II

Como en el campo político-religioso, así también en el artístico mostróse el largo pontificado de Clemente VIII como una época de transición, en la cual la antigua dirección hacía lugar poco a poco a una nueva. Clemente VIII se atuvo más a la primera. Entre los arquitectos, además de Juan Fontana, sirvióse al principio casi únicamente de Jacobo della Porta; sólo cuando éste murió en el otoño de 1602, reemplazóle Carlos Maderno.

En el campo de la pintura el Papa favoreció en la persona de José Césari, que es conocido con el nombre de Cavaliere d'Arpino, a la escuela del clasicismo tradicional, mientras el naturalista Caravaggio comenzaba ya su carrera (1). D'Arpino era tan predilecto del Papa, que los pintores por él recomendados, por medianos que fuesen, eran provistos de numerosos encargos. Hasta ahora no se ha puesto en claro por qué Clemente VIII dejó de servirse del talento de los Caraccis, que sobrepujaba a todos. Se ha sospechado que la tirantez de relaciones entre el Papa y los Farnesios le llenaron de prejuicios en este respecto (2). Pero además podría haber concurrido también la circunstancia de que Clemente VIII en oposición a Sixto V no era hombre de iniciativa; por lo cual también en el campo artístico tuvo cuenta con la predominante grandeza de su predecesor.

Luego al principio de su reinado Clemente VIII manifestó su intención de terminar todas las construcciones comenzadas por Sixto V (3). En el número de éstas se hallaba ante todo el puente sobre el Tíber junto al Borghetto, muy importante para la comunicación de Roma con el norte. Es cosa cierta que en esta ocasión los enemigos de Domingo Fontana llamaron la atención sobre algunas irregularidades en la rendición de sus cuentas (4). En mayo de 1592 se notifica que había sido ordenada una revisión de todas las cuentas de este célebre arquitecto preferido por Sixto V, y que se

(1) En 1592 Caravaggio comenzó a pintar la Capilla Contarelli, situada en la nave lateral de la izquierda de San Luis de los Franceses; v. Anuario de la colección prusiana de arte, XLIV, 90 s. Voss, Pintura, 435, 441.

(2) Esto lo admite Orbaan (Rome onder Clemens VIII, p. 206).

(3) *N. Sre ha dato parola che si finischino tutte le fabriche incominciate da Sisto V tra le quali si finisce hora il ponte del Borghetto et certe altre strutture. Avviso de 12 de febrero de 1592, Urb., 1060, I, *Bibl. Vaticana*.

(4) Cf. Orbaan en el Bollet. d'arte, 1915. Sobre el puente v. abajo, p. 328.

afirmaba que muchas construcciones de Fontana habían sido mal edificadas para ganar dinero (1). Indudablemente también Sixto V era responsable de los defectos de construcción, pues siempre apremiaba a trabajar con grandísima prisa. Se comprende el que Fontana, profundamente disgustado, se retirase y en el tiempo siguiente dejase a Roma para trasladarse en 1596 a Nápoles (2). Entró en su lugar como arquitecto propiamente dicho del nuevo Papa Jacobo della Porta, que en tiempo de Sixto V había terminado felizmente la cúpula de San Pedro, y con esto había alcanzado gran reputación.

Uno de los cuidados principales de Clemente VIII se dirigió a la terminación de la monumental iglesia de San Pedro. Caracteriza al experto jurista el que el Papa efectuase una reorganización de la comisión constituída por Clemente VII para la administración de las rentas de la basílica, la Fábrica de San Pedro (3). Como el pesado aparato de este colegio, que constaba de sesenta miembros, no había resultado práctico, disolvióla Clemente VIII, y según el modelo de las congregaciones instituídas por Sixto V, erigió una especial, la «Congregación de la rev. Fábrica de San Pedro», la cual recibió también facultades judiciales para el cumplimiento de sus deberes (4).

Después que en tiempo de Gregorio XIV había sido colocada la linterna de la cúpula de San Pedro, Clemente VIII hizo ante todo cubrir la inmensa obra con planchas de plomo para protegerla de la intemperie, las cuales recibieron en las nervaduras listas de bronce dorado (5).

Sebastián Torrigiani, que desde el tiempo de Gregorio XIII dirigía la fundición de bronce pontificia, recibió el encargo de fundir la colosal bola de metal, en cuyo interior hay lugar para dieciséis

(1) *Si riveggono i conti al cavalier Fontana di fabriche et strutture, che si pretende siano state malfatte di materie vili et poco utili et per avanzare spesa. Avviso del 13 de mayo de 1592, Urb., 1060, I, *Bibl. Vaticana*.

(2) V. Orbaan, Sixtine Rome, 230, el cual corrige las noticias de Baglione (página 80). Ibid. también hay una copia del sepulcro erigido en 1627 a Fontana, veinte años después de su muerte, en Santa Ana de los Lombardos en Nápoles, cuya inscripción lo exalta como Summus Romae architectus — magna molitus maiora potuit.

(3) Cf. nuestros datos del vol. X.

(4) V. Bull. basil. Vatic., III, 333. Cf. Phillips, VI, 675; Hinschio, I, 482. La misma bula no se ha hallado hasta ahora ni aun en el *Archivo de la Fábrica;* ya faltaba en tiempo de Benedicto XIV.

(5) V. Rocca, Bibl. Vatic. App., 416; Orbaan, Documenti, 48, nota.

personas, y la cruz gigantesca para ella destinada, la cual, magníficamente dorada, debía adornar el remate de la cúpula de San Pedro (1). En el otoño de 1593 quedó terminado este trabajo. Según la primitiva intención del Papa el signo de victoria del cristianismo debía colocarse ya en la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz (14 de septiembre) (2). Con todo, Clemente VIII se decidió al fin por el día de la consagración de la basílica, el 18 de noviembre. En la mañana de este día memorable el Papa, acompañado de los cardenales Gesualdo, Médicis, Toledo, Pedro y Cincio Aldobrandini, se trasladó a San Pedro. Después de haber orado ante el altar del Santísimo Sacramento y en la Confesión, se dirigió a la Capilla Gregoriana, donde estaba colocada la cruz de bronce al lado del Evangelio del altar mayor. Aquí bendijo ante todo dos cajitas de plomo que contenían reliquias y agnus dei, y después la cruz misma con las oraciones acostumbradas. Luego celebró la santa misa. Después que el Papa se hubo vuelto a sus departamentos, los obreros se pusieron a erigir la cruz. Cuando hacia el anochecer estuvo concluído el trabajo, sonaron todas las campanas y retumbaron los cañonazos del castillo de San Ángel. Los canónigos y los demás eclesiásticos de la basílica se habían reunido en la plaza de San Pedro, donde la Capilla Julia entonó himnos. El canto del tedéum coronó la solemnidad (3).

La ornamentación interior de la cúpula había sido destinada primitivamente por los miembros de la Fábrica de San Pedro para Cristóbal Roncalli, pero Clemente VIII la confió al Cavaliere d'Arpino (4). Éste había sido ya ocupado por Sixto V, y después de su muerte, por el cardenal Santori. Con Clemente VIII comienza su período de gloria. El Papa le honró repetidas veces y le llevó consigo en el viaje a Ferrara (5). Para el interior de la cúpula de San Pedro trazó D'Arpino una decoración tan brillante como adecuada. Los dieciséis espacios que entre las nervaduras doradas de la cúpula se van reduciendo, fueron por él divididos cada uno en dos secciones pequeñas redondas y cuatro grandes ovaladas; estas secciones recibieron cuadros en mosaico sobre fondo de oro, cuyas representaciones forman un «Sursum corda» sublime. En la serie suprema aparecen lindas cabezas de ángel, en la siguiente ángeles en adoración, luego otra vez cabezas de ángel, después ángeles con los instrumentos de la pasión del Señor, luego, resaltando por su grandeza, Cristo, la Santísima Virgen, San Juan Bautista y el coro de los Apóstoles, finalmente debajo de todo medias figuras de los Papas y santos cuyas reliquias conserva la iglesia de San Pedro. En el techo de la linterna se ve la figura de Dios Padre que bendice, y alrededor la inscripción: *S. Petri gloriae Sixtus PP. V. Anno 1590, Pontificatus V* (1).

(1) V. Baglione, 324. Cf. O. Pollak en el cuaderno suplementario del Anuario de la colección prusiana de arte, XXXVI (1915), 113.

(2) V. el *Avviso de 15 de septiembre de 1593, Urb., 1060, I, *Bibl. Vaticana.*

(3) V. en el n.º 1 del apéndice la *relación de Alaleone. Cf. también *Avviso de 20 de noviembre de 1593, Urb., 1061, *Bibl. Vaticana.*

(4) V. Baglione, 290.

(5) V. Sobotka en Thieme, VI, 310. Cf. también Voss, II, 578 s.

Es un hermoso testimonio del sentimiento de justicia de Clemente VIII el hecho de que, aunque ordinariamente atendía a inmortalizar su nombre (2), aquí dejó que le cupiese a su gran predecesor la honra debida. Hizo también esto de otra manera: las nervaduras, que muestran estrellas sobre fondo azul, terminan en una cabeza de león de bronce, escudo de Sixto V.

Toda una falange de artistas, entre los cuales Francisco Zucchi, César Torelli, Pablo Rossetti y Marcelo Provenzale se ocuparon en ejecutar en mosaico los dibujos de D'Arpino (3), trabajo que sin embargo no llegó a su término sino en tiempo de Paulo V. Los cartones de Juan de' Vecchi y César Nebbia sirvieron de modelo para los enormes cuadros en mosaico de los Evangelistas en los ángulos de los arcos de los cuatro pilares (4). A esto se añadió todavía como final de la cúpula, tan digno como grandioso, en el friso de dos metros de altura en letras de azul oscuro sobre fondo de oro la inscripción en mosaico del documento de la institución del papado: *Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam.*

Simultáneamente con la ornamentación de la cúpula se levantó el pavimento de la nueva basílica, con lo cual se formaron como cripta o iglesia inferior las llamadas «Grutas Vaticanas» (5).

En la erección de un nuevo altar bajo la cúpula sobre el sepulcro de San Pedro se trabajaba ya desde el otoño de 1592. Jacobo della

(1) V. Baglione, 372; Pistolesi, II, 256; Letarouilly-Simil, I, lámina 30 (de color); cf. las láminas 22 y 28.

(2) Cf. el Avviso de 10 de noviembre de 1604 en Orbaan, Documenti, 47, nota.

(3) V. Baglione, 102, 129, 170, 349. Cf. Pollak, loco cit., 72 s., 75.

(4) V. Orbaan, loco cit., 46, nota.

(5) V. Baglione, 324.

Porta empleó en ella mármoles antiguos (1). La consagración del altar efectuóse con gran solemnidad. Hízose el 26 de junio de 1594, después que la antigua y la nueva basílica habían sido ricamente adornadas. Halláronse presentes todos los cardenales y una gran parte del clero romano con las hermandades de la ciudad. El mismo Papa efectuó la consagración del altar, en el cual se incluyó el erigido en 1123 por Calixto II, y con esta ocasión concedió una indulgencia plenaria (2). En la fiesta de San Pedro y San Pablo celebró en el nuevo altar la misa solemne (3).

En los trabajos para el nuevo pavimento hiciéronse interesantes descubrimientos arqueológicos; encontráronse inscripciones antiguas (4), pero también antigüedades cristianas. Es con todo enteramente increíble la confusa noticia de Francisco María Torrigio, de que en 1594 el Papa y varios cardenales habían visto por una abertura hecha casualmente el sepulcro de bronce de San Pedro con la cruz de oro encima (5). Lo que se descubrió entonces, fué algo del todo diferente: junto al altar de Calixto II se habían abierto grietas, por las cuales se vió un altar todavía más antiguo en él contenido, el cual se atribuyó a San Silvestre. Clemente VIII hizo tapar estas grietas. Así lo refiere un contemporáneo, Jacobo Grimaldi (6).

Un indudable monumento de la antigüedad cristiana se dejó ver en octubre de 1597, cuando se quería erigir en la Confesión, debajo del nuevo altar, todavía otro situado a mayor profundidad, el cual debía apoyarse directamente en el sepulcro del Príncipe de los Apóstoles. En esta ocasión se encontró un sarcófago de mármol pario, ricamente adornado con esculturas. Contenía los huesos del prefecto de la ciudad Junio Basso, el cual según la inscripción «pasó a mejor vida recién bautizado en el consulado de Eusebio e Hipacio», esto es, en el año 359 (7).

(1) V. Lanciani, IV, 181. Cf. Orbaan, loco cit., 47, nota.

(2) V. *Diarium P. Alaleonis, Barb., XXXVI, 5, III, *Bibl. Vaticana;* *Liber rerum memorab. basil. Vatic., extracto en las Miscell., VII, 45, p. 194 del *Archivo secreto pontificio;* *Avvisi de 11 y 29 de junio de 1594, Urb., 1062, *Bibl. Vaticana.* La sencilla inscripción del altar, todavía conservada, se halla en Barbier, II, 439.

(3) V. el *Avviso de 29 de junio de 1594, Urb., 1062, *Bibl. Vaticana.*

(4) V. Lanciani, IV, 181 s.

(5) V. Duchesne en las Mél. d'archéol., 1915, 9 ss., donde, con todo, la consagración del altar se pone erróneamente en el 26 de *julio.* Wilpert (La tomba di S. Pietro, 1922) se adhiere a la opinión de Duchesne.

(6) V. Cerrati, Tiberii Alpharani de basil. Vatic. structura liber, p. 27 s. Cf. Duchesne, loco cit.

(7) V. la relación del hallazgo en la Revista trimestral romana, XVII,

Clemente VIII tomó el mayor interés por los trabajos en San Pedro. Para poder visitar tranquilamente la Confesión y orar allí, hizo construir desde el Vaticano un tránsito subterráneo que a ella conducía, el cual más tarde fué tapiado (1). En la primavera de 1595 fué a inspeccionar dos veces los trabajos de la basílica de San Pedro. En junio de 1598 se restauró la viguería del techo de la antigua basílica todavía en pie, que amenazaba hundirse en la capilla del Santísimo Sacramento. En octubre de 1601 el Papa fué a ver la terminación de este trabajo (2).

Tomó su nombre de Clemente VIII la gran capilla que en la nave lateral derecha hace correspondencia con la Capilla Gregoriana, y fué ricamente adornada con estucos, mosaicos y mármoles. Dirigió los trabajos Jacobo della Porta con satisfacción del Papa, cuyo escudo aparece en la bóveda de la cúpula. Las imágenes en mosaico trazólas Cristóbal Roncalli (3). Los trabajos estaban terminados en lo esencial en el año jubilar de 1600 (4); en el mosaico del pavimento se lee el año 1601 (5). Más tarde proyectó el Papa la traslación de los huesos de San Clemente a la Capilla Clementina (6), la cual, al igual que la de enfrente, tiene la grandeza de una iglesia magnífica. Otra reliquia preciosa, la cabeza de San Dámaso, había regalado Clemente VIII ya a principios de 1596 a la basílica de San Pedro (7).

Al Papa Aldobrandini, en cuyo pontificado principiaron en 14 de noviembre de 1593 las sesiones regulares de la Academia de pintura de San Lucas (8), pertenece el mérito de haber comenzado también

77 s. Cf. ibid., XXI, 121 s. y 1914, 5 s.; además Grisar, I, 432 s. y De Waal, El sarcófago de Junio Basso en las Grutas de San Pedro, Roma, 1900. Clemente VIII regaló a Torcuato Conti en 1597 un retrato en mosaico de su predecesor Inocencio III, que estaba en San Pedro, y que ahora se halla en la Villa Catena junto a Poli; v. Arte cristiana, 1916, 116 ss.

(1) V. Orbaan, Documenti, 48, nota.

(2) V. ibíd., 46, nota, 47, nota.

(3) V. Baglione, 81, 290 (cf. 114); además D'Achille, I sepolcri dei Rom. Pontefici, Roma, 1867, 18, 21 ss.; Mignanti, II, 50. Cf. la revista Roma, 1925, 519.

(4) V. Bentivoglio, Memorie, 119. Cf. Pollak, loco cit., 111 s.

(5) V. Forcella, VI, 118.

(6) V. Orbaan, Documenti, 47, nota.

(7) V. *Diarium P. Alaleonis, loco cit., *Bibl. Vaticana;* *Avviso de 3 de noviembre de 1596, Urb., 1064, ibid. Cf. Forcella, VI, 116; Cancellieri, De secret., 1673.

(8) V. Missirini, Mem. d. Accad. di S. Luca, Roma, 1823, 27 ss.; Hoogewerff, Bescheiden en Italië, 's Gravenhage, 1913, 61. Otras asociaciones de artistas indígenas formaban la pequeña Academia de Fed. Zúccaro en la casa de éste