



quizá á todos los que pintaban al fresco en el claustro de todos los Santos en Florencia, sobre todo en el encuentro de San Francisco con Santo Domingo; y apenas cede la palma á Pablo Cagliari, al cual supera en el dibujo y el modelado al natural.

Escribieron en aquella época muchos y bien de perspectiva, y principalmente Desargues; pero se abusó de ella muchísimo, sobre todo en las bóvedas, donde todo debía verse de abajo á arriba, hombres, casas y plantas; las fachadas siguieron el hinchado gusto de la época, sobrecargándose la arquitectura de follajes, vasos, pedrerías, adornos grotescos y monstruosidades.

Gerónimo Curti Dentone, había restaurado la perspectiva y la escena, estudiando tanto el relieve, que se creía que formaba con estuco sus cornisas, é inventó el uso del oro en los frescos. Trabajó con Miguel-Angel Colonna, el mejor pintor de frescos en las fachadas, y que sabía adaptarse al estilo de los pintores con quienes trabajaba; despues fué llamado por Felipe IV á Madrid, con Mittelli.

En Cremona, que ya se gloriaba de tener hábiles pintores á fines del siglo XV, adquirieron fama Altobello Melone y Boccaccio Boccacino, «el mejor pintor moderno entre los antiguos, y el mejor pintor antiguo entre los modernos» de aquella escuela, y en las demas Mantegna, Ghirlandajo, Venucci y Francia. Su hijo Camilo, «delicado en el dibujo y gran colorista,» como dice Lomazzo, que le caloca al lado de los primeros maestros, se hace admirar en sus obras en San Segismundo. Para conquistar á los que atribuían todo el mérito de sus pinturas á la verdad de los ojos, pintó á Lázaro resucitado y á la mujer adúltera sin ojos; capricho imitado por un contemporáneo nuestro en el Suplicio de Juana Grey.

La familia de Campi quiso aprovecharse de todos los maestros, y en su larga é infatigable vida, llenó con sus obras la Lombardia. Julio y Bernardino, notables por su dibujo y sus tintas, bosquejaban algunas veces, haciéndolo siempre Antonio y Vicente. Las obras de Bernardino en San Segismundo (verdadero Panteon de Cremona), son de admirable efecto, así como la

distribucion de tanto santo, sin que á pesar de ser innumerables se confundan.

Entre sus discípulos, los cuales se contentaron con imitarle y trabajar prácticamente, citaremos á Sofonisba Anguissola, enumerada entre los primeros retratistas, y llamada por la corte de España: siendo ya vieja y ciega, conversaba en Génova con Van-Dyck, que decia aprendía con ella más que con cualquiera que tuviese vista. Juan Bautista Trotti, conocido por el Malosso discípulo y gran amigo de Bernardino, usaba el colorido con extrema claridad, aunque su dibujo es gracioso y sereno. Pánfilo Nuvolone le imitó con más solidez, pero con ménos atractivos.

Hércules Procaccini, habiendo pasado desde Bolonia, su ciudad natal, á Parma, abrió allí una escuela por el estilo de la que existía en su patria, con poca perspectiva, débil dibujo y color fácil, logrando sacar buenos discípulos. Le aventajó su hijo Camilo, que trabajó mucho en el Milanésado con una facilidad y naturalidad que agradan á primera vista, pero en que se deja conocer la precipitacion. Pintando la Adoracion de los magos en la iglesia de la Virgen del Monte, *Procaccini manus inclytæ cecidere* 1626. Valen más su fresco del Juicio en San Próculo de Reggio, y el San Roque que asustaba á Aníbal Caracci, elegido para hacer el compañero. Su hermano Julio César llegó á ser, estudiando á Caracci y al Correggio, el mejor pintor de la familia. Carlos Antonio, otro hermano, se dedicó al paisaje, á las flores y á las frutas, y ejecutó muchas obras para España. Hércules, hijo de Camilo, que pintaba de prisa, echó á perder el gusto de sus muchos discípulos.

Salmeggia, educado por los Procaccini y los Campi, se aficionó en Roma á Rafael, y aprendió de él un estilo que mereció muchos elogios, morbidez de pincel, gracia de movimientos y de expresion, pureza de contornos. Se cuentan entre sus obras más hermosas, dos cuadros que existen en la iglesia de Santa Grata de Bérgamo, y otros dos en la de la Pasion de Milan; pues no en todos ponía igual esmero.

Quando pereció la antigua escuela de Luin-



y Gaudencio en Milan, los dos cardenales Borromeo, deseando que sirviesen las artes para el brillo del culto, se vieron obligados á llamar á los extranjeros. Entre los milaneses que estudiaron fuera, se cita á Pedro Francisco Mazzucchelli de Morazzone, buen colorista, y á Juan Crespi de Cerano, que fué tambien arquitecto, plástico y literato. Formó éste á Daniel Crespi, muy superior á su maestro, de la escuela de Ticiano en los retratos, lleno de recursos en las grandes composiciones, pero no bastante conocido por los que no han visto su historia de San Bruno en la Cartuja de Carignano. Este fué el último pintor milanés; aunque los Rossetti, los Santagostini, Meda, Isidoro Bianchi de Campione, buen pintor de frescos, Pablo y Bautista Recchi de Como, Andrés Lanzani, formado por los Maratta, rico en ideas y medios, Ambrosio Besozzi y Francisco Caccianiga, no hayan dejado de ser artistas de mérito.

El ferrarés Antonio Contri inventó un procedimiento para trasladar de las paredes las pinturas. Aplicando á aquéllas una tela preparada, y sujetándola bien; al cabo de unos días cortaba el tendido de yeso y sacaba la pintura entera y en perfecto estado. Entonces la extendía en una tabla llana, le aplicaba otra pasta más fuerte, que comprimía con arena, y una semana despues, separando la primera de la segunda, se trasladaba la pintura á ésta.

La escuela fundada en Génova por Perin del Vaga hizo progresos. Los Calvi ejecutaron buenas fachadas y cuadros históricos, más conforme con los usos de la época que los de los venecianos. Andrés y Octavio Semini imitaron á Rafael; Lucas Cambiaso, que se formó en su patria, aparece fecundo en imágenes, ingenioso en las dificultades del arte, y sus galerías del palacio imperial se cuentan entre las más hermosas. Pintó tambien en el Escorial. Juan Bautista Castello, llamado el Bergamasco, fué su rival, y sin embargo, su íntimo amigo. Juan Bautista Paggi, noble y literato, salió desterrado á causa de un homicidio; hasta que, habiéndose formado en el extranjero una gran reputacion como pintor, se le autorizó para volver á su patria y trabajó en competencia

con Rubens y Van-Dyck, pues los nobles genoveses llamaban á porfía á los mejores artistas; y los Procaccini, los Roncalli, Gentileschi, el pisanó Lomi, el florentino Balli, Antoniano de Urbino, Salimbeni, Sorri, Tassi, Vouet, los flamencos Rosa, Legi, Wael, Maló, el alemán Waals y otros, recibían lecciones de la ciega Sosisba. La juventud genovesa pudo formarse con el estudio de tantos y tan variados modelos; y á fin de que no descuidase el dibujo por el colorido, publicó Paggi la *Definición ó division de la pintura* (1607). Juan Carlone, dibujante esmerado y buen colorista, introdujo en los frescos una limpieza y un brillo no acostumbrados. Su hermano Juan Bautista le excedió; y sus pinturas hermocean la Anunciada del Guastato y la capilla de palacio. No se distinguió ménos en la pintura al óleo, y continuó trabajando en ambos géneros sin declinar hasta la edad de ochenta años.

Bernardo Strozzi, capuchino, huyó á Venecia, donde permaneció como sacerdote secular mientras vivió. Los palacios de Génova abundan en grandes frescos suyos, perfectamente imaginados; en sus lienzos, el color es al mismo tiempo armonioso y lleno de vigor, si bien falta eleccion en el dibujo, y sobre todo en los rostros de ángeles y vírgenes. Sin hablar de los muchos retratistas, en el paisaje se distinguieron Sinibaldo Scorza de Voltaggio, al cual se creeria flamenco, y Antonio Travi, llamado el Sordo de Sestri: Juan Benedicto Castiglione sólo cede á Bastano en la pintura de animales. La peste de 1657, que pareció cebarse con preferencia en los artistas, dispersó aquella escuela.

Moncalvo, esto es, Guillermo Caccia de Montabone, es el único que merece ser nombrado en el Piamonte, á causa de las capillas del Sagrado Monte de Crea, la cúpula de San Pablo en Nóvara y las obras en los conventuales de Moncalvo. Turin, ocupada en la guerra, no se cuidaba de las artes; sin embargo, en 1652 se fundó allí una sociedad denominada de San Lucas, que al poco tiempo se erigió en academia, y á la cual más adelante Claudio Beaumont, natural de aquella ciudad dió mejor forma. Esto no obstó para que se llamase del extranjero á los artistas que adornaron los





palacios reales, como Juan Miel, de Amberes; Daniel Seiter, de Viena; Carlos Dauphin, de Francia, Banier y Vanlloo.

Entre los venecianos, la buena escuela produjo malos discípulos, que se apoyaban en el ejemplo de Tintoretto, para crear un mérito trabajar de prisa. Jacobo Palma, el joven, echó a perder sus excelentes disposiciones, ejecutando a la carrera el gran número de encargos que le hacían. Jerónimo Forabosco fué gran retratista. Carlos Ridolfi siguió los buenos métodos y escribió además las vidas de los pintores de aquella escuela. Darío Varotari estudió a los del siglo XIV, según se ve en San Egidio de Padua; su hijo Alejandro, llamado el Paduano, que se formó en la escuela de Ticiano, es alabado por sus escorzos; pero a nosotros nos parecen mal entendidos, y su gracia puramente convencional. Otros artistas, entre los venecianos, se separaron de los ídolos de entonces, para seguir métodos diferentes y originales, como aconteció a los Ricci, y después a Tiépolo y a Rotari. Antonio Canale, adquirió, estudiando las ruinas romanas, admirable exactitud de perspectiva; fué el primero que empleó la cámara oscura para comprobar los planos y armonizar las tintas. También se distinguió en el paisaje Grimaldo, llamado el Boloñés.

Carlos Maratta, de Ancona, no sabía más que recomendar a Rafael, y algún escritor sin experiencia le comparó a éste por la agradable dulzura de algunas de sus composiciones religiosas, que le valieron el título de Carlos el de las Vírgenes. Se atrevió a encargarse de restaurar las habitaciones del Vaticano; y se le cuenta entre los grandes corruptores, en unión de su hermano y de su hija, la poetisa Faustina.

He pasado en silencio a muchísimos artistas, si bien se conserva nota de todas las medianías de aquella época, al paso que desgraciadamente ni aun el nombre de los artistas superiores de la edad media nos ha sido transmitido. El gran mérito consistía en trabajar de prisa, cubriendo inmensos espacios en brevísimo tiempo, con pincel amanerado, bosquejando fácilmente sin concluir nada, sin modelos, bocetos, ni cartones. Algunos se alabaron se

cubrir diez brazas de pared en un día; Cam biasi quiso sobreponerse a todos, pintando a dos manos. De consiguiente, no se veían más que actitudes amaneradas y colgaduras flotantes, sin estudio de la historia ni de la dignidad; contrastes exagerados de claro-oscuro, trivialidad universal. Creíase, no obstante, que aquel era el siglo de oro de la pintura, y se establecían sistemas falsos y teorías insensatas, pretendiendo cada cual disertar sobre el arte.

La escultura decayó aún más, desde que se pretendió exagerar los movimientos de Miguel Angel é invadir el terreno de su rival, representando actitudes violentas, contorsiones, anatomía, ropajes enormes, creyendo principal mérito la dificultad vencida, la ejecución mecánica el colmo del arte, y más admirable el trépano que el cincel. ¿Quién ha trabajado jamás en mármol con mayor perfección que Algardi, Benini y Le Gros? Pero atendiendo a esto, se descuidó la belleza severa y correcta: no quedaba ninguna huella del sentimiento que respiran las toscas tentativas de los artistas del siglo XIV; y en aquellas exageraciones, el hombre no se reconoce ya a sí mismo.

No reinaba mejor gusto en la arquitectura; y como lo que caracteriza principalmente la corrupción es el creer insuficientes los medios sencillos con ayuda de los cuales se habían elevado los maestros, los órdenes antiguos no parecieron ofrecer bastante campo a las nuevas fantasías. Filiberto del Orme sostenía que debía permitirse a la nación francesa, como a las demás, inventar nuevos órdenes; y en efecto, emplearon un orden franco, Le Brun en la galería de Versalles y Rolland en el teatro de Metz y en otras partes; Cristóbal Leonardo Sturm inventó un orden alemán. Se retorcieron las columnas; se envolvieron con pámpanos de bronce; se variaron de un modo extravagante: en unos puntos parecen divididas en dos; en otros figuran estar próximas a caer, pero un ángel las sostiene.

Sin razón dice el historiador académico de la escultura, que «las circunstancias que ponen a prueba el ingenio y el mérito de los artistas, se habían disminuido considerablemente en Italia.» Por el contrario, nunca se



había construido ni trabajado tanto. No hay allí ciudad donde no abunden iglesias, palacios, patios, fuentes extravagantes. Roma continuó las obras del siglo precedente, restauró las antiguas, emprendió otras nuevas; Santa Inés, San Carlos, San Andrés, Santa María in Capitelli, la Victoria, las capillas de Santa María la Mayor, el palacio de Letran, San Juan de los Florentinos, el puente de Sant Angelo, la fuente de la plaza Navona, las quintas Borghesi, Ludovisi, Panfilii; los palacios de Monte Cavallo, de Monte Citorio y varios otros fueron construidos y adornados en aquel tiempo. Y así como lo gótico había tomado vuelo en las fábricas de los franciscanos, lo extravagante se desarrolló en las de los jesuitas, según lo demuestran de un modo estupendo las iglesias de San Ignacio y de Jesús.

Lorenzo Bernini es citado como tipo del peor gusto. Este napolitano, lleno de imaginación, insigne pintor, escultor y arquitecto, que ejecutó un número casi increíble de obras, esculpía a los diez años de tal manera, que Paulo V predijo sería el Miguel Angel de su siglo. Viendo los grandes aplausos que arrancaron los primeros trabajos, especialmente los bustos, en que se descubría una sorprendente facilidad y un gusto correcto, creyó que podría abrirse un camino que no fuese ni el antiguo ni el de Miguel Angel; pero cuando revisó en su vejez los ensayos de la juventud, exclamó: «Pocos progresos he hecho en el arte, si siendo joven manejaba el mármol de este modo.»

Su grupo de Dafne y Apolo, obra de sus primeros años, presenta todas las dificultades sin nada de convencional, y el mármol parece cera. Mas poco a poco se fué amanerando; y aunque permaneció siempre incomparable en el manejo del cincel, no supo elegir las formas ni dar nobleza a la expresión. Hay todavía corrección en su Santa Bibiana, que juntamente con la Santa Cecilia de Maderno y con la Susana de Fiammingo, es lo mejor de aquel siglo. En la iglesia de la Victoria, erigida por Maderno en memoria de la batalla de Lepanto, y adornada con las banderas cogidas a los turcos, Bernini hizo la Santa Teresa que llamaba «la menos mala de sus obras,» y que es la obra

maestra de la escultura pintoresca que de él ha tomado nombre; pero sin hablar del enorme ropaje, la cabeza de la santa expresa un delirio de deleite, que choca aún más por la edad adulta del ángel que aparece en el aire. Su pasión y la novedad siguió en aumento; y su Angel en el Puente tiene hasta los omoplatos dislocados para ofrecer más gracia en la actitud. Colocó en el Vaticano el monumento de Urbano VIII, sobrecargado de paños, con una justicia abultada de carnes, a la que un niño aprieta de un modo indecoroso el turgente seno; entre tanto la Muerte escribe en su libro el nombre del pontífice. En el de Alejandro VII se ve también a la Caridad con el pecho comprimido, y el globo terráqueo aplastado por una Verdad en un estado indecente de desnudez; un enorme tapiz cae sobre la puerta inferior, y la Muerte lo levanta, mostrando su reloj de arena, para indicar que ha llegado la hora. Son ideas sin estudio, pureza ni propiedad; y sin embargo, se aplaudieron entonces mucho, de suerte que la expresión se convirtió en afectación; tanto más, cuanto que hallándose Bernini al frente de todos los trabajos, el que deseaba tener perdidos, debía conformarse con su gusto. Bernini excitaba admiración, lo cual había llegado a ser para él una necesidad. Urbano VIII, antes de ser papa, le tenía el espejo, mientras se entallaba a sí mismo en el David. Gregorio XV, al ser elegido papa, le dijo: «Os felicitaís de ver a Mateo Barberini, papa; pero él se cree más dichoso, de que Bernini viva durante su reinado.»

Adaptaba con talento invenciones arquitectónicas a los diversos lugares. Como hubiese una buena cantidad de agua en la plaza de España, que no se encontraba medio de hacer saltar, inventó una barca que sumergiéndose comprimía el agua y la obligaba a salir por los agujeros laterales (*la barcaccia*). Al contrario, no teniendo más que un hilo de agua en la plaza Barberini, pero de grande elevación, imaginó un triton que la hiciese salir de la concha con el sólo esfuerzo de su soplo. Presenta un aspecto grandioso el obelisco de la plaza Navona, rodeado de estatuas, de ríos, ejecutadas por los mejores artistas de la época, aun-





que les falta unidad de pensamiento. El papa Inocencio X permaneció dos horas admirando aquella fuente, bajo los andamios, y al marcharse, mientras exhortaba á Bernini á terminarla pronto y conducir á ella las aguas, de repente las vió salir abundantemente por tres partes. *Esta sorpresa*, exclamó el pontífice, *prolonga mi vida diez años más*. En el palacio Barberini, la singular escalera de caracol sobre el plano elíptico, ha sido construida con arreglo á su dibujo. El palacio Ludovisi en el monte Citorio, es de los mayores y más regulares. Prevalciendo entonces la pintura de adorno, buscó más el efecto y la grandiosidad que la pureza de las formas. Tal es el Noviciado de los jesuitas en el monte Cavallo, de exterior muy pintoresco en reducidísimo espacio, y con cúpula oval, que despliega la mayor riqueza; mérito que Bernini sustituyó á menudo á la corrección.

La iglesia de San Pedro en el Vaticano, obra maestra en que trabajó aquel siglo, no era ya la expresión de Dios y del universo, que éste llenó, sino de la grandeza de los papas. Habiendo cambiado en aquellos dos siglos y medio los pontífices, los artistas y el gusto, falta en ella la unidad que constituye el mérito de las obras, como de la vida. Después de la muerte de Miguel Ángel, se eligió para continuar el revestimiento con arreglo á sus planos, á Jacobo Barozzi, de Vignola, que los respetó, aunque era muy capaz de mejorarlos. Cuando murió en 1573, Jacobo de la Porta acabó de cubrir el edificio. Sixto V hizo cerrar la bóveda de la cúpula en dos años, según el diseño de Miguel Ángel; después, en el reinado de Clemente VIII, Fontana colocó la claraboya.

Cuando se trató de construir la nave, Paulo V, no queriendo profanar un trozo de terreno consagrado por la tradición, ó pareciéndole que no bastaba la iglesia para las grandes solemnidades, ó porque quisiese que ningún templo cristiano igualara en grandeza al que era el primero en dignidad, prefirió entre los diferentes proyectos el de Carlos Maderno, de Bissone. Llamado éste por Domingo Fontana, como modelador en estuco, había aprendido el dibujo y la mecánica, y dado pruebas de ta-

lento en varios palacios de Roma, principalmente en los de Borghese y Mattei, notándose en ellos sobriedad de formas y belleza de perfiles, aunque anunciaban la decadencia del arte y el amor del arquitecto á su antigua profesión de estuquista. Ateniéndose Miguel Ángel á la idea moral de la unidad, quería que la cúpula se desprendiese, sin tener en cuenta los accesorios, que son sin embargo indispensables al rito católico. Maderno, para obedecer á las nuevas exigencias, no contento con reproducir por delante lo que se había ya hecho por detrás, añadió tres arcadas al brazo oriental de la cruz, que de esta manera cambia de griega en latina, y en el frontispicio colocó la galería desde donde el papa pudiese dar su bendición *urbi et orbi*. Resultó de esto que la armonía de las partes se perdió, así como lo grandioso que es el producto de la unidad; pareció más pequeño de lo que era aquel inmenso monumento, y faltó á la fachada desde que se ensanchó de aquella manera la severa belleza del resto del edificio, sin hablar de la incorrección de las formas y de los pormenores.

Bernini trabajó más que ninguno otro en San Pedro, y adornó con estatuas los pies derechos de la cúpula. Gregorio XV le encargó la *confesion*, es decir, el altar mayor, la obra fundida de mayores dimensiones que existe, igualando en altura al palacio Farnesio. Las columnas torcidas existían ya en el antiguo altar; la tradición las suponía procedentes de Grecia, de modo que no fué Bernini el inventor de este género. Si el resto de esta composición parece delirio aplicado á la arquitectura, y si independientemente del uso absurdo de poner cúpulas bajo cúpulas, no sirve más que para impedir la vista, puede soportarse como adorno, disimulando en atención al gusto del siglo las franjas, los festones, las volutas, y olvidando que su autor empleó allí la cubierta del panteón. Tal vez se creará, que debiendo colocarse en una nave tan grande, no hubiera sido posible obtener, sin faltar á la pureza, el efecto que consiguió Bernini. Es cierto que hemos visto estatuas admirables en el taller del artista parecer mezquinas, una vez colocadas en San Pedro; pero contestaremos á los que lo



atribuyen á la forma del templo, mostrándoles el monumento del papa Reezzonico.

Alejandro VII encargó á Bernini el púlpito de San Pedro, masa de bronce, inferior sólo á la tribuna, y que costó 700.000 escudos. Los cuatro doctores sostienen el púlpito; idea feliz, tanto como la de valerse de una ventana en el fondo para colocar al Espíritu Santo. Lástima que los cuatro colosos sostengan con aire teatral y como por burla, valiéndose de un solo dedo, aquel enorme peso, que parece áun mayor á causa de la mucha ornamentación.

La columnata de la plaza de San Pedro, que le encomendó el mismo pontífice, es el edificio más magnífico que se ha erigido en el mundo, sin más objeto que el de la belleza. Miguel Ángel había, dicen, pensando en hacer preceder de pórticos la basilica; pero era difícil á Bernini ponerlos en armonía con la inmensa mole y el raro frontispicio, sin que perdiesen una ú otra cosa. Prefirió, pues, colocar en semicírculo cuatro filas de columnas, que ocupasen una anchura de cincuenta y seis pies. En su consecuencia veinticuatro pilastras cuadradas y ciento cuarenta columnas de travertino á cada lado, con cuarenta pies de altura tienen sobrepuesta una balaustrada adornada de ochenta y ocho estatuas, todo con tal exactitud, que la persona que se sitúe en un foco de la elipse no ve más que una sola fila.

La escalera que desde el vestíbulo de San Pedro conduce al salón regio, era de muy difícil construcción, por no ser posible tocar á las paredes; pero Bernini supo, cumpliendo con lo que le parecía deber de la arquitectura, convertir las dificultades en bellezas, y resultó uno de los mejores efectos de perspectiva. Las dos estatuas ecuestres de Carlomagno y Constantino, que colocó en las extremidades del vestíbulo, y que lo engrandecen, producen también excelente efecto, aunque desagradan aquella reunión de estucos y aquellos paños que parecen figurar un huracán perpétuo.

Cuando se terminó San Pedro, mandó Inocencio XI hacer su descripción á Carlos Fontana, de Como, discípulo de Bernini, y que en las muchas obras grandiosas que se le encargaron (baste citar á San Miguel en Ripa, los

graneros en Términi, la cúpula de la catedral de Montefiascone, el modelo de la de Fulda), hubiera podido señalarse á haber sido menos incorrecto. Calculó que hasta 1694 se habían gastado en San Pedro 46.850.000 escudos romanos, sin contar los modelos, los edificios demolidos, un campanario de Bernini que costó 100.000 escudos edificarlo y 12.000 derribarlo, las pinturas, los ornamentos y las máquinas. Aconsejó hacerlo más magnífico, derribando las casas hasta el Tíber, prolongando hasta Santiago Scosciacavalli dos pórticos terminados por un arco triunfal, y abriendo calles regulares en su derredor; empresa que nadie se ha atrevido á llevar á cabo hasta el día. Fontana se empeña en justificar á Bernini, á quien varios arquitectos imputaban haber debilitado la cúpula, ahuecando los pilares con nichos y escaleras, al paso que se probó, por el contrario, que los arquitectos primitivos habían dejado aquellos vacíos para que se secasen los maticos. Las explicaciones no parecieron satisfactorias, y en 1745 se volvió á temer que se desplomase la cúpula. Esto dió lugar á una viva disputa entre los artistas y los matemáticos, y á multitud de proyectos, ya ridículos, ya ingeniosos. El paduano Juan Poleni tranquilizó á los más tímidos con excelentes razones: sin embargo, quizá por contemporizar, propuso que se la rodease con cinco grandes círculos de hierro unidos por la parte exterior, cuya colocación dirigió el arquitecto Vanvitelli, y que debieron ser más perjudiciales que útiles, estropeando el edificio con tanto martillar y cincelar.

Invitado Bernini por Luis XIV á pasar á Francia para terminar el palacio del Louvre, se dirigió allí á la edad de sesenta y ocho años. Su viaje fué una serie de fiestas y triunfos; Fernando de Médicis le preparó una solemne entrada en Florencia, le alojó en su palacio y le hizo llevar en su litera hasta los confines de Italia. No menos obsequioso se mostró el duque de Saboya. En Francia, las autoridades le tributaron honores oficiales, y así los ministros como los cortesanos, secundaron los deseos del rey. Bernini empleaba con los príncipes la clase de adulación que lisonjea más, la que se cu-