

de Rafael y destilaron una gota de ponzoña entre los colores purísimos de su paleta. Por aquel tiempo pintó los Profetas y las Sybilas en Santa María de la Paz, y la Galatea de la Farnerina, y la Santa Cecilia de Bolonia y la Vision de Ezequiel. En este mismo espacio de tiempo, hasta 1517, decoró la *estancia* contigua á la del Heliodoro, que acabamos de visitar, y que generalmente es conocida por cámara del *Incendio del Borgo*.

Hemos observado en la anterior la modificacion sensible, que revela en la vida artística de Rafael; hemos visto cómo la calma, la suavidad, las tintas apacibles de *La Escuela de Atenas* se cambian en agitacion dramática y en combate de afectos, que parecen reflejo de otro orden de ideas y de sentimientos: la variedad, la riqueza y las pompas han sucedido á la tranquila sencillez: en sucesos de remotos siglos se hacen figurar retratos de pontífices del XVI sin miedo al anacronismo: el artista está completamente identificado con los grandes sucesos y con los grandes personajes de su época. La multitud de tareas, que absorben su atencion y su talento, y el favor inmenso de que goza, obliganle pronto á servirse de ajenas manos para llevar á término alguna de las obras comenzadas: en la cámara misma del Heliodoro hay partes secundarias, confiadas sin duda alguna á sus discípulos. Lo mismo sucede en ésta, donde ahora penetramos. En ella se figuran, además del *Incendio del Borgo*, acaecido en el siglo IX, la Victoria de San Leon sobre los sarracenos, la Justificacion de Leon III, y la Coronacion de Carlo Magno.

Hasta aquí hemos visto á Rafael producir obras marcadas con un sello tan noble de originalidad, que sin aspirar á la competencia con las de Miguel Ángel, porque van por distinto camino, no serán eclipsadas con el tiempo ni aún por *El Juicio final*. Lo que á éste pueda faltar en la expresion, en la armonía, en la diafanidad, en los paños, en el movimiento, en el primor espiritual del estilo, resúmenlo tan á maravilla los frescos de la *Signatura*, y aún los de la sala del Heliodoro, que bien pueden tan altas calidades contrarrestar el mérito, sobresaliente sin duda, ya queda dicho, de la grandiosidad en las figuras, de la energía en los afectos, de la precision escul-

tural en los desnudos. Y, sin embargo, Rafael quiso, al fin, entrar, y entró, en el terreno de Miguel Ángel. Las Sybilas de Santa María de la Paz, aunque difieren notablemente de las Sybilas de la capilla Sixtina, son ya muestras del nuevo estilo, la *Galatea* es una confirmacion patente. Si se comparan estas obras con la *Teología*, ó con la *Escuela de Atenas*, ó siquiera con el Isaías pintado en 1512 en la iglesia de San Agustin, obra que tiene tanta belleza como los Profetas de Buonarroti, sin cuidarse tanto de ostentarla, se verá que Rafael, no ya inspirándose, como ántes, en la entonacion grandilocuente de Miguel Ángel, sino procurando imitarle, inaugura un período artístico en que tal vez le aguardan más aplausos y más ruido, pero que no es por cierto la página más brillante de su historia. Para ver cómo y cuándo Rafael da señales de lanzarse de lleno por la senda de los afectos fuertes y de los músculos pronunciados, hay que venir á esta cuarta cámara del Vaticano, y fijarse en el único de los cuatro grandes cuadros, que es, sin disputa, debido al pincel del de Urbino; los otros tres pertenecen á sus discípulos.

La mágica suavidad del *Parnaso* y de la *Filosofía* ha desaparecido. En las figuras del Incendio, sobre todo en la del hijo que salva á su padre (reminiscencia de Anchíses y Enéas), y en la de la madre que arroja al niño, y en la de hombres y mujeres que corren desnudos y espantados, Rafael se ostenta ya consumado profesor de anatomía y táctico celoso, que cuida, y se ve que cuida de la disposicion y movimientos de su ejército: para que el cuadro parezca de Miguel Ángel no le falta más que una cosa, que no es leve por cierto, el espíritu de Miguel Ángel: Rafael confecciona lo grande, y le resulta simplemente enorme. Miguel Ángel sentia lo grande, y como á Ovidio le resultaba verso *quidquid dicere tentabat*, á él le resultaba enérgico y vigoroso cuanto pintaba y cuanto esculpía. Aún en este mismo cuadro, en que Rafael diríase que procura esforzar y enronquecer para la tragedia su voz templada para el idilio, el alma del artista le hace traicion y le denuncia luégo en la ternura y en el vivo interes de aquellas escenas de dolor, y hasta en las formas elegantes de aquella

mujer, que lleva las ánforas llenas de agua, eterna sombra de los sueños y de los cuadros del artista. En los otros grandes frescos de esta cámara es inútil buscar vestigios de su pincel, ni áun acaso de su dibujo. La bóveda ostenta aún las primitivas pinturas del Perugino, salvadas en tiempo de Julio II por la piedad cuasi filial de Rafael, que no hubiera consentido pintar sobre las ruinas de una obra de su maestro. En los subalamentos de esta cámara está la imagen de los príncipes cristianos bienhechores insignes de la Iglesia; junto á los nombres de Constantino y Godofredo de Bullon y Pipino, y Carlomagno y Lotario, está el de D. Fernando el Católico, *propagador del imperio cristiano*.

La sala de *Constantino*, que da ingreso á las estancias y á la cámara de la Signatura, no contiene de Rafael más que las figuras de la Justicia y de la Templanza: el gran fresco de 35 piés de longitud, por 15 de altura, en que se representa la batalla contra Maxencio, pertenece á Julio Romano, y es sin duda la primera entre las obras de segundo orden de la pintura mural en Roma y en Europa.

Á los años 1515 y 1516 corresponden los cartones hechos por Rafael para las tapicerías de la capilla Sixtina, guardados hoy como precioso monumento artístico en la galería de Hampton Court, y que figuran sucesos del Nuevo Testamento. Estas obras pertenecen, pues, á la época de la que llaman influencia naturalista sobre el estilo de Rafael; pero si ellas pueden hasta cierto punto justificar el cargo de amaneramiento, que al gran artista dirige el rigorismo de unos pocos críticos, otras muestras de su talento daba por entonces Rafael, que desvanecen la censura de continuar en el error, y patentizan el arraigo que en su alma tenían las puras inspiraciones de sus días más serenos. Precisamente á los años 1516, á la época del extravío artístico, tan deplorado por los que lloran la Galatea y las Sybilas y el Incendio del Borgo, como pecados capitales del genio, se refieren y contraponen á manera de otras tantas virtudes nada ménos que nuestra *Perla* de Madrid, y la Visitacion y la Sacra Familia bajo la palmera, y el Pasma de Sicilia, que también nos pertenecen, y la Virgen de

la Silla, la joya del palacio Pitti, y el gran San Miguel, la joya del Louvre, y los cincuenta y dos dibujos de las *loggias*, llamadas la Biblia de Rafael.

Son las logias tres órdenes de galerías ó pórticos que se elevan en el patio de San Dámaso, formando una de las más ricas alas del edificio Vaticano, y en las cuales Rafael dejó resplandores de su genio como arquitecto y como pintor: en la segunda de estas galerías, cuya bóveda respectiva se divide en trece compartimentos, correspondientes á otros tantos arcos, Rafael quiso representar los sucesos más interesantes del Antiguo y del Nuevo Testamento, incluyendo cuatro cuadros en cada uno de los huecos ó cúpulas de las arcadas. Desde la creación del mundo hasta la construcción del templo de Jerusalem y la visita á Salomon de la Reina de Sabá se comprenden cuarenta y ocho cuadros, los otros cuatro están consagrados á la vida de Jesucristo: en la composición y en el dibujo de estas obras, Rafael parece que no haya visto jamás los frescos bíblicos de Miguel Ángel en el techo de la Sixtina: si allá en la sala del Incendio podía asaltarle la rivalidad del pintor anatomista y grandioso, aquí parece que tan sólo se acuerda del autor de la *Poesía* y de la *Excarcelacion de San Pedro*.

Con la historia de estas célebres galerías del patio de San Dámaso (el más antiguo del Vaticano), cuya terminación y ornato encomendó Leon X á Rafael, se enlaza la historia de un género especial de pintura, cuyo hallazgo agrandó los horizontes del gran artista, y fué un verdadero suceso para Roma y para el mundo culto. En los subterráneos de las termas de Tito, labradas en una parte de la que fué Casa de Oro de Nerón, se encontraron pinturas al fresco, que no correspondían ni al orden de la fábula, ni á sucesos de la historia; objetos aislados, incoherentes, pero bellos, especie de delirio de la fantasía, sin traducción posible, aparecieron á los ojos de Rafael y de sus discípulos verdaderas maravillas de dibujo y de elegancia y de bizarría: no sabiendo qué nombre darles, y pues su cuna era una gruta, llamáronles *grotteschi*, y grotesco se dijo en un principio el género de ornamentación, que despues por otras razones históricas ha seguido llamándose *arabesco*.

Del Oriente á los griegos, y de los griegos á los romanos, se transmitió una manera pictórica, extraña y extravagante, contra la cual clamaba indignado Vitrubio, lamentándose con toda la amargura de un clásico de que, en vez de cosas verdaderas y regulares, se pintáran en los muros monstruos y desatinos, como flores, de las cuales brotan figuras de hombres ó de animales, ó un templo sostenido sobre un candelabro, ó plantas que la botánica no conoce, ó seres que en la creacion no existen. La voz de Vitrubio se perdía en el espacio. Herculano y Pompeya, recientemente desenterradas, han traído á luz una riqueza tal de aquel género de pinturas, que prueba bien la boga que entónces alcanzaban, y han hecho que la semirestauracion operada con motivo de los vestigios hallados en el Esquilino, se convierta en restauracion verdadera, con los numerosos modelos del museo Borbónico. A la caída del imperio el arte se refugió en Constantinopla; y por una especie de derecho de postliminio, volvió á arraigar en Oriente lo que de Oriente habia venido: la fantasía de los árabes, haciendo de este género bizarro un elemento casi constitutivo de su arquitectura, legitimó el dictado de arabesco con que por muchos se le conocía. Rafael lo acoge, lo purifica y lo hermosea; su discípulo Juan de Udine, que ha dado con el secreto de componer los estucos, hace un especial estudio de este género de ornamentacion, y las logias del Vaticano, señaladamente la primera, ofrecen pronto una verdadera galería, que compite sin temor con lo más selecto del arte antiguo, desenterrado dos ó tres siglos más tarde. Querer describir aquellos frescos en su múltiple significacion, sería lanzarse á un viaje por los mil caminos de la idealidad más loca, querer seguir á la imaginacion en sus vuelos más irregulares y caprichosos. El arabesco es todo lo que existe y todo lo que no existe; son lazadas nunca vistas de hojas y de flores; son plantas y frutos donde se detiene la mariposa de brillante matiz; son cintas de rosas donde se columpian ruisseñores y jilgueros; son paisajes féericos con arroyos cristalinos y con torrentes espumosos y con palacios encantados, y templos casi aéreos sostenidos por delgadísimas columnas de oro; son leones y tigres y delfines y

caballos marinos y peces, que la historia natural no clasifica, é insectos esmaltados de rubíes y esmeraldas; es, en fin, todo el personal mitológico de todas las fábulas del universo, ninfas, tritones, nereidas, sátiros, driadas y amadriadas, una especie de delirio en accion, un mundo fantástico y alegre que vive y canta y ama con locura.

Al apasionarse Rafael por este género de pintura, que sólo podía alimentarse y flotar en las regiones más etéreas de la poesía del arte, bien demuestra que sean cualesquiera las desviaciones que su genio haya podido sufrir en una época dada, los gérmenes de la verdadera y clásica belleza, en vez de haberse perdido, se desenvuelven, si cabe, con mayor lozanía, y van á producir aún las flores más preciosas y los frutos más regalados.

Estamos siempre en los años 1516 á 1517. Las obras de manera escultural y algo naturalista, como el *Incendio del Borgo*, y las pinturas de tendencia algo pagánica, como la *Galatea*, mantienen en pié la acusacion tantas veces repetida. ¿Debemos creer que el Príncipe de la pintura romana terminó su carrera mortal bajo el influjo del estilo que en aquellas obras prevalece? Muchos críticos juzgan que sí; algun escritor moderno, italiano y gran devoto de Rafael, se aventura á decir que «para la gloria del pintor, la muerte precoz fué acaso más bien premio que castigo.»

Tenemos por inexacto este juicio; y para apoyar el nuestro, enteramente contrario, no presentaremos de nuevo el testimonio de aquellas obras insignes ántes citadas, que son parte principal de nuestro Real museo de Madrid, sino que nos reservamos una especie de apelacion solemne á dos cuadros de Rafael que en el mismo palacio Vaticano (en la Pinacoteca) se conservan. Nos referimos á la Virgen de Foligno y á la Transfiguracion: la primera pertenece á los buenos tiempos del autor, 1511; la segunda es como si dijéramos su última palabra en punto al arte: fresco todavía el lienzo, sin concluir acaso, fué expuesto en la sala mortuoria de Rafael, en Abril de 1520.

En el cuadro de la Virgen de Foligno se percibe desde luego un fondo de dulzura y de suavidad, que recuerda y ratifica

los principios de Rafael. Hay una sencillez en la disposición de las figuras, una expresión en sus semblantes, tan celestial humildad en la Virgen, tanta gracia en el Niño, que juega con el manto azul de su Madre, tan profunda contemplación en San Jerónimo, tanta penitencia en San Juan, tanto amor en San Francisco, tan vivo afecto de gratitud en Conti, siervo de la Virgen, donador del cuadro al templo de Araceli, que no parece posible que con tan sencillo asunto se llegase á tan serena y hermosa composición: y si á estos encantos se añade el de un colorido que emula, si no excede, lo más perfecto de Correggio y de Tiziano, formaremos cabal idea de una obra, que, si bien no tan notable bajo el punto de vista de la composición como el *Spasimo*, figurará entre las de primera línea mientras en Europa reciban culto las artes. Este cuadro, mejor que otro alguno, señala un punto crítico, no ya en la historia de Rafael, sino en la historia misma de la pintura italiana; señala aquella dulce y sabia transición del estilo monótono y como estereotípico de los pintores del 1400, al estilo animado sin afectación, independiente sin osadía, que ha de constituir la edad de oro del arte. La Virgen de Foligno representa la marcha tranquila del genio que ha producido los frescos de la *Teología* y la *Filosofía* y el *Parnaso*.

Fijémosnos ahora en la Transfiguración. Es un cuadro de grandes proporciones: el asunto pertenece á lo más espiritual y glorioso de nuestra santa creencia: el capítulo XVII del Evangelio de San Mateo no había tenido, ni tendrá probablemente, más sublime interpretación que ésta que Rafael le ha dado por ministerio de la luz y los colores.

« Seis días después, Jesús tomó á Pedro y á Santiago y á Juan, su hermano, y los llevó aparte sobre una montaña elevada.

» Y allí se transfiguró delante de ellos; su cara apareció resplandeciente como el sol, y sus vestiduras tornáronse blancas como la nieve.

» Al mismo tiempo vieron á Moisés y á Elías que hablaban con él.

» Entonces Pedro, tomando la palabra, dijo á Jesús: Bueno

es que nos estemos aquí; hagamos tres tabernáculos, uno para tí, uno para Moisés y otro para Elías.

» No había acabado de hablar, cuando una nube luminosa los cubrió, y una voz que de la nube salía dijo: Éste es mi Hijo muy amado, en quien he puesto toda mi complacencia; escuchadlo.

» Los discípulos al oír estas palabras cayeron, con la frente al suelo, sobrecogidos de horrible espanto.

» Cuando Jesús llegó hácia el pueblo, un hombre vino á arrojarse á sus plantas, diciéndole: Señor, tened piedad de mi hijo, que está lunático y sufre mucho; y se cae, unas veces en el fuego, otras veces en el agua.

» Lo he presentado á vuestros discípulos; pero no me lo han podido curar.

» Y Jesús exclamó: ¡Oh raza incrédula y perversa! ¿Hasta cuándo he de estar yo con vosotros? ¿Hasta cuándo he de sufrir?..... Traedme aquí ese niño.

» Y Jesús amenazó al demonio; y el demonio salió al instante, y el niño quedó curado en el acto.

» Entonces los discípulos vinieron al encuentro de Jesús: ¿Por qué no hemos podido nosotros lanzar ese espíritu malo?.....»

La elección de momento para el cuadro, dada la variedad de grandes sucesos que se contiene en los versículos trascritos, era, puede decirse, la mitad de la obra. El genio de Rafael lo adivinó. En su lienzo hay, como en el fresco de la Teología, escena del cielo y escena de la tierra. Jesucristo, envuelto en purísima luz, se eleva á la vista de sus discípulos sobre el monte Thabor; el pintor ha sabido expresar en aquella cabeza de Dios-hombre cuanto el arte es capaz de concebir en belleza y majestad. A la derecha y á la izquierda del Salvador están Moisés y Elías, iluminados de súbito con aquel resplandor divino; más lejos Pedro, Santiago y Juan, caídos en tierra por la sorpresa y el pavor, desean penetrar con la mirada aquel misterio, y se extasían al reconocer la aparición de la cumbre. Entre la luz y la expresión de los discípulos, que son hombres y vienen del mundo, por más que vayan al cielo, y la expre-

sion y la luz de Moisés y Elías, que son ya bienaventurados y bajan del cielo á la tierra, hay una diferencia, que si se pudiera escapar á la tosquedad de los sentidos, de cierto conmoviera siempre aquella íntima facultad del alma, que percibe las armonías y belleza del orden supranatural. Debajo de aquellas figuras, que forman como la corona de una montaña á la cual han descendido los cielos, el autor presenta y desenvuelve el grupo interesantísimo de que da cuenta el Evangelio. Una familia acude angustiada con un niño energúmeno á presentarlo ante Aquel, á cuya voz los espíritus de tinieblas se confunden y se ahuyentan. El padre, la infeliz espantada criatura y dos mujeres, una de rodillas, de hermosura notable, de trenza dorada, el tipo amado de Rafael, aparecen á un lado; del otro los demás apóstoles, que esperaban al Maestro, forman un conjunto bien dispuesto, dramáticamente movido, quizá abundante de color y de afecto. Las dificultades de la perspectiva, tratándose de una doble acción que se desarrolla en lo alto y en lo bajo de la montaña, eran inmensas; Rafael las vence con el arte mismo con que vencía las del pórtico y las bóvedas en la Escuela de Atenas. En el cuadro que analizamos hay, pues, dos grandes cuerpos de pintura, dos zonas: la de la cumbre y la de las faldas del Thabor. Diríase que en la parte inferior del cuadro, en la escena humana, Rafael quiso seguir un poco la corriente á que se le inducía, pues sabido es que este cuadro se pintó en rivalidad y para competencia con otro de Sebastian del Piombo, dibujado por Miguel Ángel; y diríase al mismo tiempo que en la parte superior, en las figuras admirables de Jesús, Moisés y Elías, quiso Rafael demostrar hasta dónde alcanzaban los tesoros de su idealismo y su ciencia del claro-oscuro. Si el Cristo de la Transfiguración es la última figura, como se puede creer, que Rafael pintó, lícito es asegurar que jamás pintor alguno se ha despedido de la vida viendo tan claras y tan bellas las regiones del cielo.

Ahora bien; entre la Virgen de Foligno y la Transfiguración, es decir, desde 1511 á 1519, está el período de la censurada inclinación de Rafael hacia el naturalismo. El arte griego ha sido poderoso para influir sobre su organización y sobre

su fantasía: á las composiciones sin artificio sucede el amor al éxito: la poesía espontánea cede á la retórica: la estatuaria le ha rendido: los triunfos de Miguel Ángel le han incitado: el perfil greco-romano de la Fornarina ha tomado entera posesión de su alma y de su paleta. ¡Adios inspiración candorosa y pura de los primeros tiempos, adios idealidad peregrina de las Madonnas de la Ombria y de Florencia, adios sombras venerables de Cimabue y de Giotto y de Orgagna, del Beato Angelico, de Andrés del Sarto y de Fra Bartolomeo! Esto dicen ó vienen á decir de Rafael Sanz casi todos los historiadores de la pintura en Italia.

No sería acaso prudente ni justo declarar limpias de toda tendencia naturalista, ya lo hemos dicho, algunas figuras del cuadro de la *Transfiguración*; pero sin empeñarse en esta prueba, que ofrecería dificultades, y sin dar tampoco la razón al vulgo de los historiadores de la pintura, se puede bien admitir una teoría que nos parece la más conforme á la buena crítica y la más aproximada á la justicia. Prescindamos de que á los dos últimos años de la vida de Rafael, es decir, á la época de la *Transfiguración*, corresponden otras dos obras de primer orden, no tachadas ciertamente de amaneramiento ni de naturalismo: la Sacra Familia del museo del Louvre, llamada la Virgen de Francisco I, y la Madonna de San Sixto, que está en la galería de Dresde; prescindamos de otros cuadros, cuyo examen nos alejaría del razonamiento actual; convengamos en que el grupo inferior de la *Transfiguración* se resiente aún del estilo dramático y violento, producto acaso de la imitación de Miguel Ángel, ¿deberá por eso decirse que Rafael marchaba por el camino del atildamiento escultural y de los efectos rebuscados, y que tal vez para su propia gloria artística, en él le atajó la muerte? No por cierto. Rafael no iba al precipicio; Rafael volvía salvo y sano desde la mitad de aquella senda fatal: sea lícito alegar desde luego, en apoyo de esta conjetura, la parte superior del último cuadro de Rafael, ya que la inferior sirve para el contrario argumento. Rafael volvía al verdadero centro de su genio, y volvía muy de prisa; en ese camino, que recorre á su vuelta, se encuentran obras como la Virgen de la Silla y

San Miguel y el nunca bien celebrado Pasma de Sicilia. Desde los frescos de la última cámara vaticana, desde las Sybilas, si se quiere, y aún desde sus cuadros mitológicos á la *Transfiguración*, hay tanta distancia, en el sentido de lo bello y de lo perfecto, como distancia habia, en el sentido de lo material y afectado, entre la Virgen de Foligno ó la Santa Cecilia de Boloña y el *Incendio del Borgo*.

Los últimos días de la vida de Rafael, pintor favorito de los Pontífices, en especial de Leon X, que quizá deparaba á su mérito una altísima recompensa, solicitado de todas partes, director, como hemos dicho, en su calidad de arquitecto, de las obras de la Basílica Vaticana, fueron por necesidad agitadísimos: rodeado de una multitud de discípulos, entre los que hacia señalada preferencia de Julio Romano, Juan de Udine y Francisco Penni, éstos ejecutaban gran parte de las obras, cuyo diseño él hacia y cuyos últimos toques y perfiles nunca perdona: pero se concibe bien que en él aquel cúmulo de trabajos artísticos, á que deben añadirse numerosos retratos, las obras de la Basílica y el cuidado de las antigüedades, hiciesen difícil la meditacion y poco ménos que imposible aquel esmero, que una crítica fria y exigente busca luégo en cada obra, como si cada una representase todo el tiempo y todos los estudios y todas las facultades del autor.

La gloria de Rafael, á manera de la sombra—que sombra es la gloria mundana de otra más excelsa y durable—se agranda con la distancia, crece con los siglos: en todas las lenguas hay elogios para su genio, en todos los pueblos cultos tiene discípulos y apasionados. Las más ricas galerías de Europa se ufanan con poseer alguna de sus obras; y lograda, le señalan lugar privilegiado, forma el relicario artístico, la joya predilecta del tesoro. Cuando todos los pueblos y todas las lenguas coinciden en el mismo sentimiento y en la misma expresion respecto al mérito de Rafael, segura está la corona que el entusiasmo y la justicia de tres siglos y medio han puesto sobre sus sienas.

VI.

No es lícito salir de la Pinacoteca del Vaticano, adonde nos han llamado principalmente las dos obras de Rafael tantas veces mencionadas, sin fijar la vista y decir algunas pocas palabras sobre lienzos y tablas muy notables, que en aquella galería se conservan. Del mismo Rafael hay todavía que admirar dos ó tres cuadros, que grandemente interesan á la historia artística del insigne pintor. La tabla de los *Misterios*, Anunciacion, Adoracion de los magos y Presentacion al templo, muestra preciosísima de la primera manera de Rafael; la *Coronacion de la Virgen*, muestra no ménos bella de su llamada segunda manera; las *Tres virtudes teologales* y el cuadro del *Portal de Belen*, obra en que se distingue sin dificultad su pincel entre los del Perugino y el Pinturicchio, ofrecen un nuevo testimonio de la influencia que la escuela de Perusa ejerció desde luégo en el de Urbino para no abandonarle jamas, aún en los momentos de la fatal aficion hácia la grandiosidad inimitable de Miguel Ángel. Precisamente en la galería del Vaticano (no por cierto rica en escuelas ni en ejemplares de primer orden) lo que hay acaso de más valor, como coleccion y como dato curiosísimo para la historia del arte, es la sala en que brillan los que pudieran llamarse maestros de Rafael. Francia, Pedro Perugino, Fra Angelico, Leonardo Vinci, ostentan allí sus obras de mayor mérito. La escuela veneciana ha logrado también su más genuina representacion; un cuadro de Tiziano, en que aparece la Virgen adorada por San Sebastian y otros varios santos, puede considerarse como una de las primeras joyas de la Pinacoteca. De Miguel Ángel Caravaggio está la que pasa por su obra maestra, *Jesus llevado al sepulcro*. La *Santa Elena*, de Pablo Verones, verdadero prodigio de colorido y expresion, y el *Martirio de San Pedro* por Guido Reni, donde se admiran vencidas no pocas dificultades, así en el dibujo