

PALERMO

PATIO DEL PALACIO DE AIUTAMICRISTO

EL ARTE ESPAÑOL EN LA ITALIA MERIDIONAL DURANTE EL SIGLO XV

TAL fué el tema desarrollado en las conferencias que, en Diciembre de 1913, di en el Ateneo de Madrid, correspondientes a los cursos breves organizados por el ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. No es posible dar una nota completa de los diferentes aspectos que abarca el tema. Por necesidad he de resumir, en forma escueta, todo lo expuesto en las tres conferencias. Prescindiendo de las relaciones artísticas con Pisa, Génova y Nápoles, limitaremos el campo a la sola región siciliana. Históricamente, nuestro arte, mejor dicho, el arte que florece en la costa levantina de los estados aragoneses, llega a Sicilia con las huestes de Pedro II

de Aragón, llamadas por los sicilianos para combatir la tiranía de los angiovinos, después de aquel memorable suceso de Palermo, conocido con el nombre de *Vísperas sicilianas*, en que los franceses son arrojados de la isla.

Importa consignar cual era el estado de la arquitectura, y, en general, el de todo el arte siciliano, cuando en 1282 desembarcan los aragoneses en Palermo, procedentes de Trápani. Tomemos, como punto de partida, la arquitectura, porque ésta ha sido siempre, y lo es en la actualidad, el verdadero símbolo artístico de un país. Por el aspecto de las edificaciones, podemos señalar el grado de civi-



PALERMO

PATIO DEL PALACIO MARCHESI

lización que alcanza este o el otro pueblo. Respondía la arquitectura siciliana, en aquel momento, a dos corrientes artísticas que habían tenido su origen en modalidades políticas anteriores a la dominación aragonesa, obedeciendo estas corrientes a la disciplina del arte griego o bizantino, o al árabe normando. Los principales edificios de Palermo y de otras regiones insulares, derivan de esas fuentes que desde el siglo VIII hasta el XIII, lograron enseñorearse de la Sicilia. Brillaban en la Panormus griega, al llegar los levantinos, entre otros insignes monumentos del arte bizantino y árabe, la iglesia de Santa María dell'Ammiraglio, conocida por la Martorana; la capilla Palatina, S. Giovanni degli Eremiti y algunos edificios semejantes, que con los palacios la Ziza y la Cuba, creaciones arquitectónicas de los árabes, al servicio de los reyes normandos, forman el ciclo artístico prearagonés. Todos estos edificios monumentales corresponden a un estado social y

político anterior a la época hispano-levantina. Con ésta llega a Sicilia un nuevo estilo, un nuevo arte: el románico catalán de fines del siglo XIII y el gótico austero del XIV, con las modificaciones que experimentó en el XV.

Conocían bien, y admiraban los aragoneses, los edificios existentes en Palermo. Pero no admitieron un arte que para ellos carecía de tradición. Por esto adoptaron e impusieron la arquitectura reinante en toda la región levantina de España. Al cronista Muntaner, que formaba parte de la hueste aragonesa, debemos preciosas referencias de los monumentos palermitanos.

La influencia española, o fué directa, o reflejada. Las obras conservadas hoy, indican un largo período de preparación y adaptación al estilo gótico, el cual triunfa por completo en el siglo XV y primer decenio del inmediato. Unas veces es el estilo puro y otras modificado por el gusto decorativo del país, menos vigoroso que el espa-



PALERMO

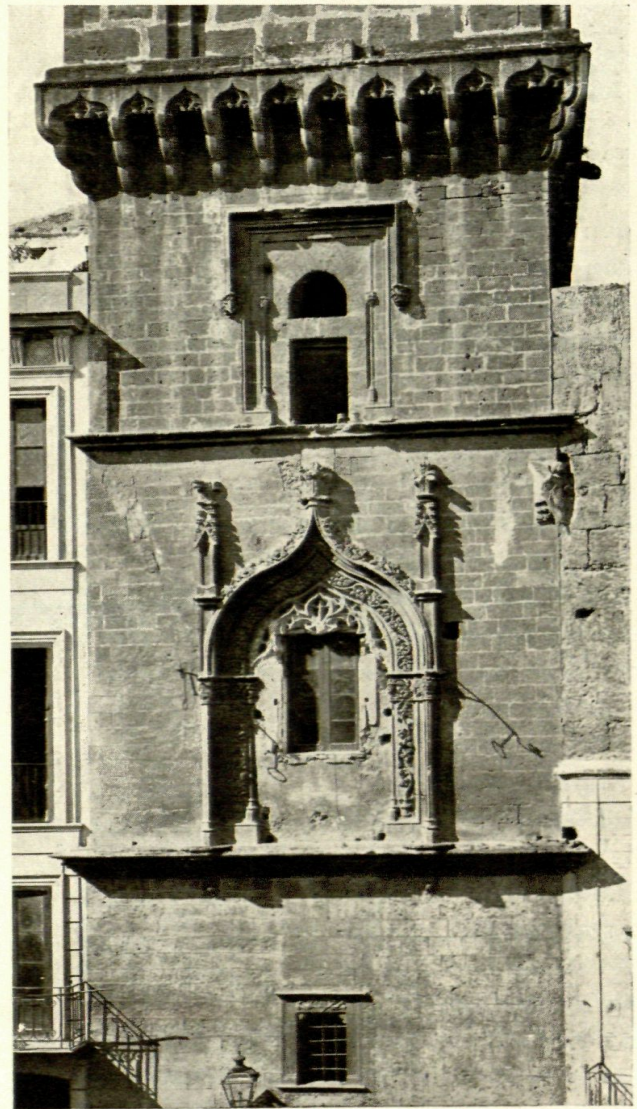
PALACIO DE TAGLIAPIETRA

ñol, algo afeminado y pueril en los detalles. El más remoto monumento arquitectónico de Palermo que recuerda las nuevas corrientes, es el palacio *di Chiaramonte*, hoy Palacio de Justicia, edificado por Manfredo Chiaramonte, alrededor de 1330. En este edificio se mudó la traza y decoración bizantina y se adoptó el estilo aragonés. No quedan rastros evidentes de la antigua fábrica, excepción de un artesonado, *soffitto*, del que luego hablaremos. Contemporáneo fué también el palacio Sclafani, igualmente renovado hoy. De éste consérvase en el Museo Nazionale, una de las puertas. Es un ejemplar muy característico de la arquitectura levantina de la segunda mitad del siglo xiv.

Después de los palacios de Chiaramonte y Sclafani, el edificio que ostenta restos más remotos de la arquitectura española es el llamado de Federico en el «Vicolo conte Federico». Permanece en pie parte de la torre ara-

gonesa con su ventanal y escudo heráldico. El edificio fué levantado a mediados del siglo xiv, pero sufrió una total reforma en el xviii.

Acentúase la nota española en los palacios señoriales levantados o reformados en el siglo xv. Sirva de ejemplo el de Aiutamicristo, situado en «Vía Garibaldi». Constrúyese a fines del siglo xv, por el maestro Mateo de Carnavale y otros. En el contrato para su decoración figura un Juan Casado y un Nicolás de Galicia, españoles. El exterior ha experimentado completo cambio. Por fortuna se conserva en su primitivo estado el patio o *cortile*, con sus arcadas de estilo ara-



PALERMO. ANTIGUA TORRE DEL PALACIO MARCHESSI



TAORMINA

PATIO DEL PALACIO DE FLORESTA



TAORMINA

ESCALERA DEL PALACIO CORVAIA

gonés, y restos de puertas ojivales que indican las varias modificaciones que ha experimentado este patio. Otro de los palacios palermitanos del período aragonés, es el de Marchessi, situado en la «Piazzetta dei Santi Quaranta Martire», típico ejemplar del siglo xv. El patio, con su serie de arcos y la escalera al aire libre (restaurada en los últimos años), quedó como el modelo de los patios sicilianos, copiados de los similares de Valencia o Barcelona. Todo en él indica la procedencia del estilo. Hasta la torre, que se levanta en uno de los ángulos, pregona la filiación estilística de la antigua morada, siendo uno de los



RANDAZZO

PALACIO DE FINOCHIARO

más bellos monumentos del arte gótico en Palermo. Hoy constituye el campanil de la «Chiesa di casa Profesa», agregada al templo en 1564. A fines del siglo xv pertenece otro antiguo palacio en Via

Alloro, del tipo levantino y construido a expensas de Francesco Patella o Abatelli, magnate al servicio de Fernando el Católico y casado con Leonor Solera, de ilustre familia barcelonesa. El palacio fué convertido en monasterio de monjas, bajo el título de la Piedad, conservándose de la primitiva fábrica una de las fachadas laterales con ventanales bifurcados. Corresponde al mismo período y estilo el palacio de Tagliapietra,

«Via de la Bandiera». Es de los palacios mejor conservados. En uno de los ángulos se alza la feudal torre, menos decorada que la del palacio Marchessi, pero de mayor austeridad levantina.

En otras regiones de la isla se puede estudiar también la honda influencia de la arquitectura civil de España. Apesar de los terremotos que han destruído muchos edificios particulares, aún subsisten algunos palacios en Taormina que nos recuerdan nuestro arte, así en la planta y distribución, como en el decorado. Sirvan de ejemplo el *cortile* del palacio de Floresta y el de Corvaja, que corresponden a los últimos años del siglo xv y primeros del siguiente, caracterizados por la escalera a pleno aire, tan semejante a las análogas de la región catalano-valenciana.

En Randazzo, una de las ciudades de mayor tradición española, perdura aún el palacio de Finochiaro, cercano a la antigua «Via degli Offici», calle con recuerdos de edificaciones góticas. El palacio es un verdadero modelo de las casas señoriales de estilo aragonés, correspondiente a pobla-

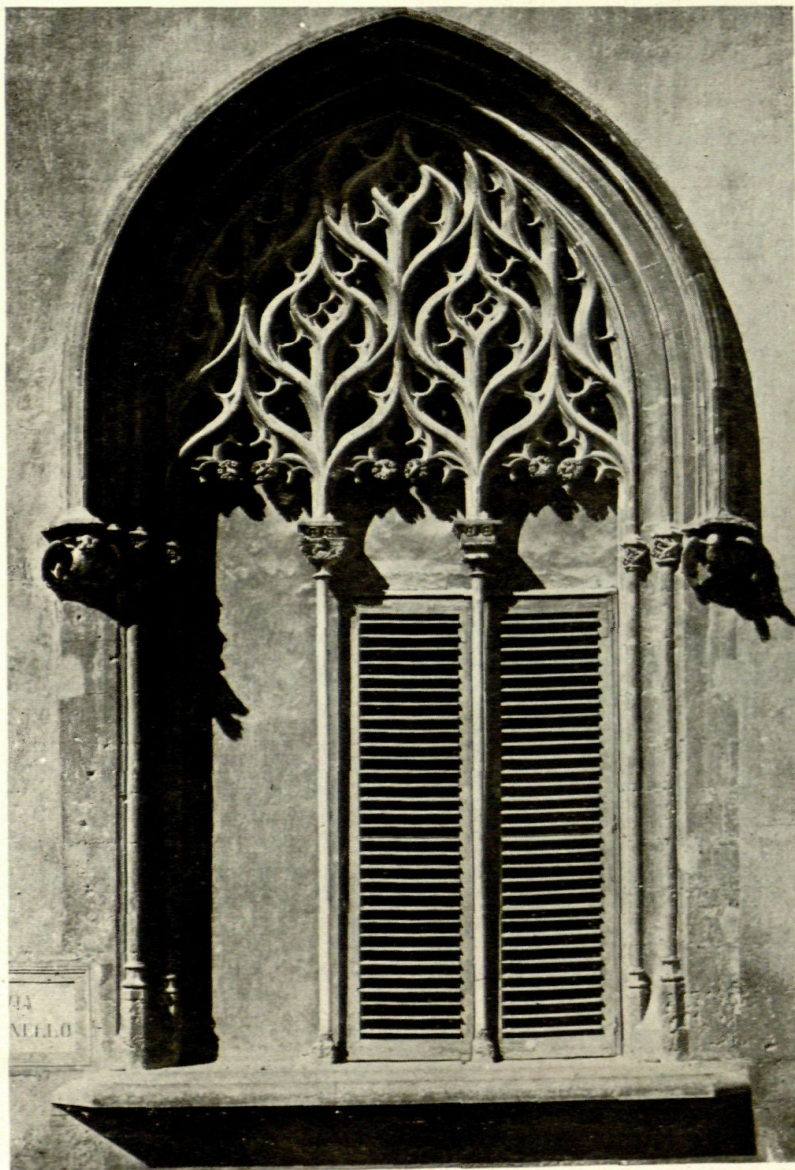
ciones de segundo o tercer orden, y símbolo de la soberanía feudal del siglo xvi.

La arquitectura religiosa pregona igualmente la influencia de España, visible en las modificaciones de los templos posteriores al siglo xiii y en los nuevos levantados en pleno dominio aragonés. Varios ejemplos pueden estudiarse en la isla. Sólo recordaremos el de la iglesia de Santa María de la Catena, de Palermo, y en particular la fachada decorada con elementos del gótico levantino, sin olvidar, en este breve inventario, el característico ventanal que decora hoy la desnuda fachada del palacio arzobispal, resto decorativo del antiguo edificio.

Los autores locales atribuyen el ventanal al escultor Domenico Gagini. Pero su origen levantino es de notoria evidencia, justificándolo, aparte de la estructura general, el detalle de los capiteles de genuino abolen-go aragonés.

* *

Cuando se examina la escultura siciliana, se advierten, desde luego, las huellas del influjo del arte español. El tema exigiría, para su completo desarrollo, mayor espacio del que disponemos. Apuntaremos tan sólo algu-



PALERMO

VENTANA DEL PALACIO ARZOBISPAL

nos hechos concretos, haciendo notar la opinión del insigne historiador del arte italiano Adolfo Venturi, el cual ha sido el primero en reconocer esa influencia en Palermo y otras ciudades de Sicilia. Obra caracterís-

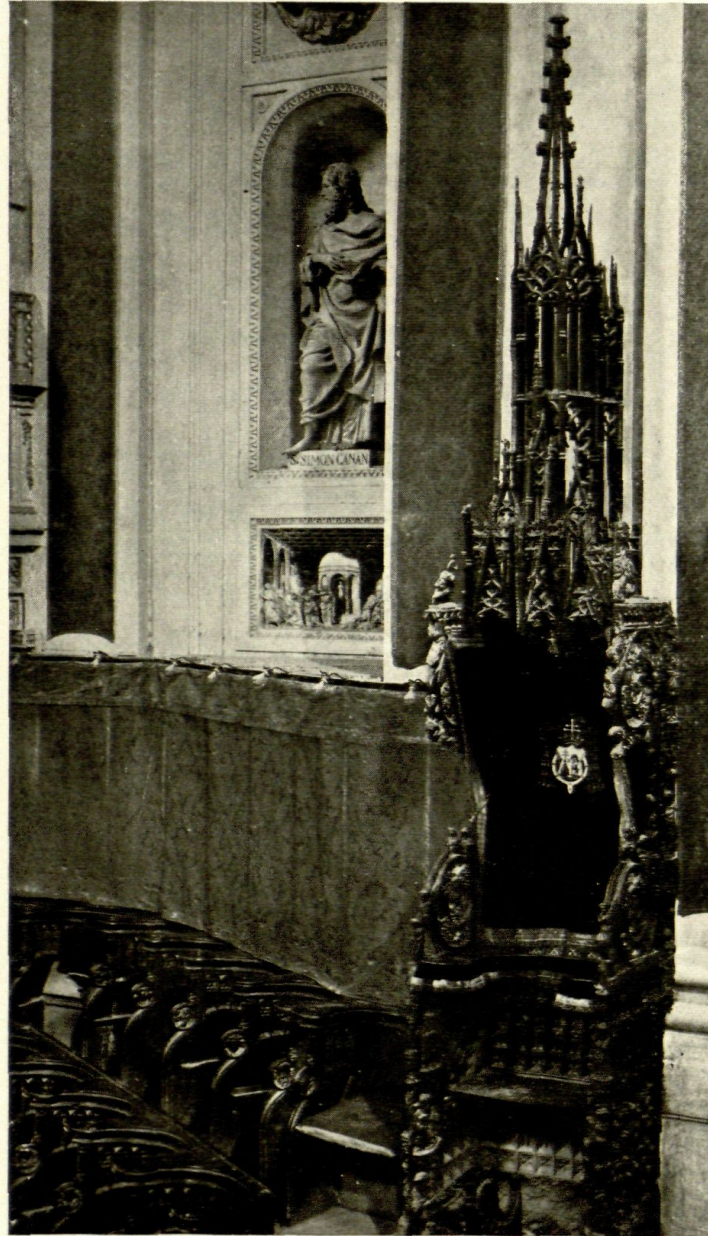
tica del gótico catalán es la sillería de la catedral palermitana, atribuida, sin fundamento, a un artista nórdico, tedesco, como dicen los italianos. Venturi reconoce la paternidad de España sobre esta obra importante y en la que son de admirar las labores especiales en este género de trabajos. Citaremos, como ejemplo, la silla del Obispo, lado de la Epístola, en cuyos tableros se representa la muerte de la Virgen. La silla del lado opuesto, aunque no decorada con tanto primor, es igualmente hoy digna de justa admiración. Seguramente es obra de un escultor levantino, el cual floreció en la primera mitad del si-

glo xv, llamado, probablemente, por el Obispo de Palermo Nicolás Puxades, de origen catalán. Al propio estilo corresponde el típico relieve en alabastro, representando la Coronación de la Virgen, existente en el Museo de Palermo y obra anterior a la sillería del coro,

pues en ella observamos muy marcado el estilo que pudiéramos llamar de D. Martín el Humano, según lo demuestra el perfil de los ángeles y el escaso relieve dado a toda la composición. La existencia de escultores y entalladores españoles en Sicilia está justificada por los documentos escritos. Memoremos, entre otros, a un Antonio Gambau que trabajaba en 1426 en la puerta meridional del *Duomo* de Palermo; a Francisco Miranda, castellano, el cual laboraba en el mismo edificio en 1432; figura más tarde un Domingo Didaura, vizcaíno, y un Diego Gutiérrez, que se obliga a construir un coro de nogal para la iglesia de San Giacomo della Marina.

En la imaginaria religiosa se vé igualmente la huella española. Prevalece ésta en los tipos de Cristo y en la llamada «Dolorata» o Descendimiento. Esta influencia, reconocida también

por Venturi, se extendió a toda la isla y artistas tan notables como el dálmata Francisco Laurana y el bizonte Dominico Gagini, véanse obligados a modificar, al domiciliarse en Sicilia, el tipo de sus imágenes de la Virgen, tomando como modelo las que el arte

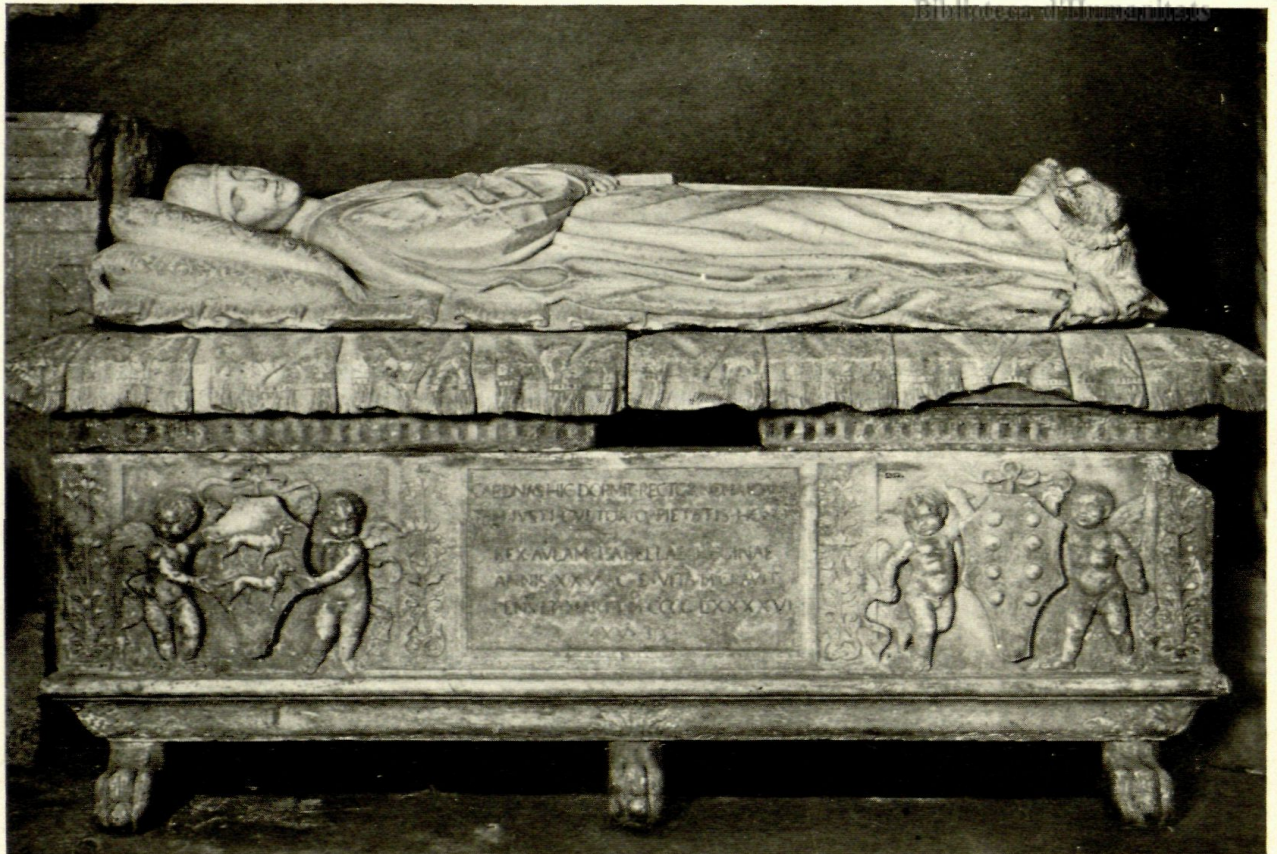


CATEDRAL DE PALERMO

SILLERÍA DEL CORO



LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN
 PALERMO. MUSEO NACIONAL



SIRACUSA. MUSEO ARQUEOLÓGICO

SEPULCRO DE DON JUAN DE CÁRDENAS

español había popularizado en la isla. En este grupo de artistas, al cual se puede agregar Isais de Pisa, se formó, por arte derivado, nuestro gran escultor valenciano Damián Forment, el autor de los retablos de San Pablo y el Pilar de Zaragoza, el de la Catedral de Huesca y el de Poblet, construido en 1526, según hemos demostrado documentalmente.

Carecemos de un catálogo de los monumentos funerarios españoles existentes en Sicilia, pero merecen recordarse, por ser obras de origen hispánico, el sepulcro del virrey D. Fernando de Acuña, fallecido el año 1494 en Catania, la riente patria de Bellini. Levántase en la segunda capilla del lado de la Epístola del *Duomo* y no lejos de los sepulcros que guardan los restos de Federico II de Aragón y otros príncipes de la familia real. En la lápida funeraria, con inscripción bilingüe, debajo de la leyenda latina, se lee la castellana siguiente:

DEL BUEN D. FERNANDO DE ACUÑA Y VIRREY ES ESTE SEPULCRO Y CLARA MEMORIA QUE TANTO SIRVIO A DIOS Y SU REY POR DONDE FUE DIGNO DE FAMA Y DE GLORIA

En los frentes de los pedestales están grabadas estas palabras:

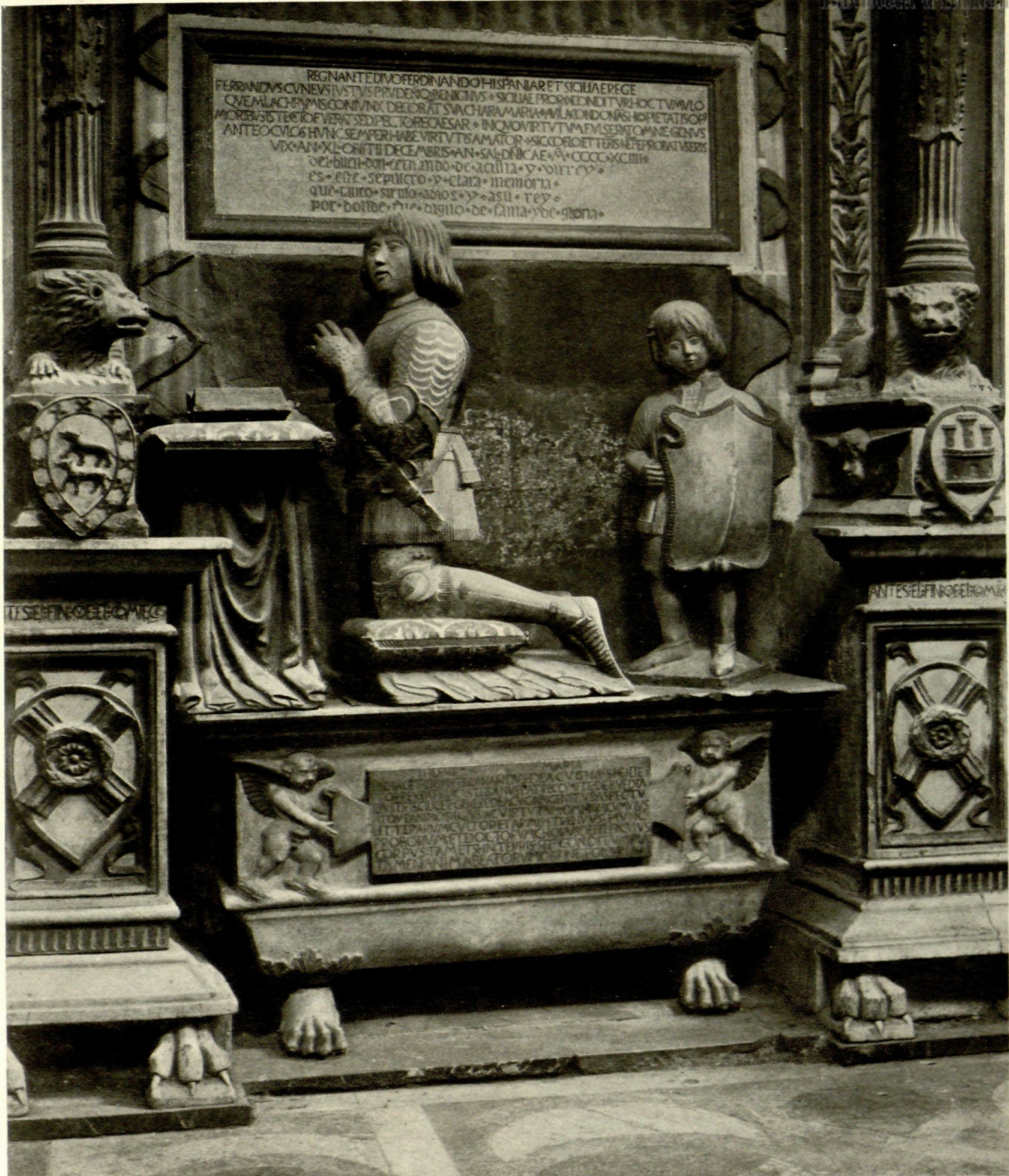
ANTES : EL : FIN : QUE : EL : COMIENÇO

Otro monumento análogo, aunque de menor importancia escultórica, es el de don Juan de Cárdenas, rector o gobernador de la Cámara Reginal de Siracusa, fallecido en 1496. Consérvase este monumento en la sala segunda del interesante Museo siracusano, con esta inscripción funeraria:

CARDENAS . HIC . DORMIT . RECTOR . NOMA IOANES
TAM . IVSTI . CVLTOR . Q . PIETATIS . HONOS
REX . AVLAM . ISABELLAE - REGINAE
ANNIS XXV . CET . VITA - MIGRAVIT .
PENVLTI . MARTI - M - CCCC - LXXXVI

* *

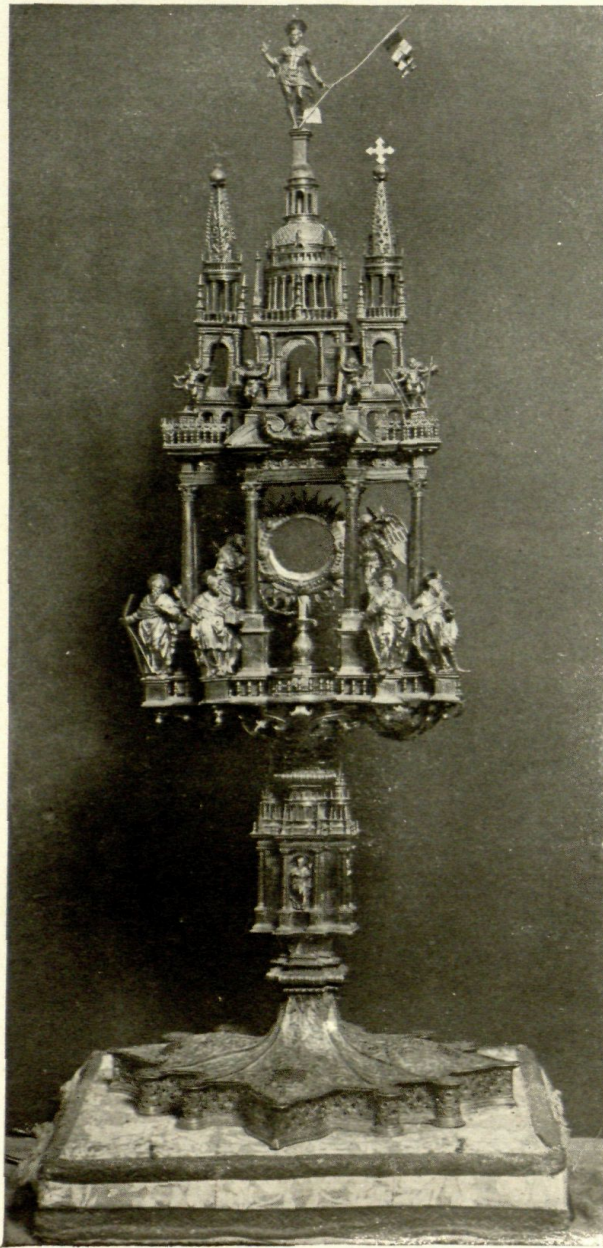
La orfebrería es, casi siempre, una de las más importantes industrias artísticas y la primera en el orden cronológico. Cuando los



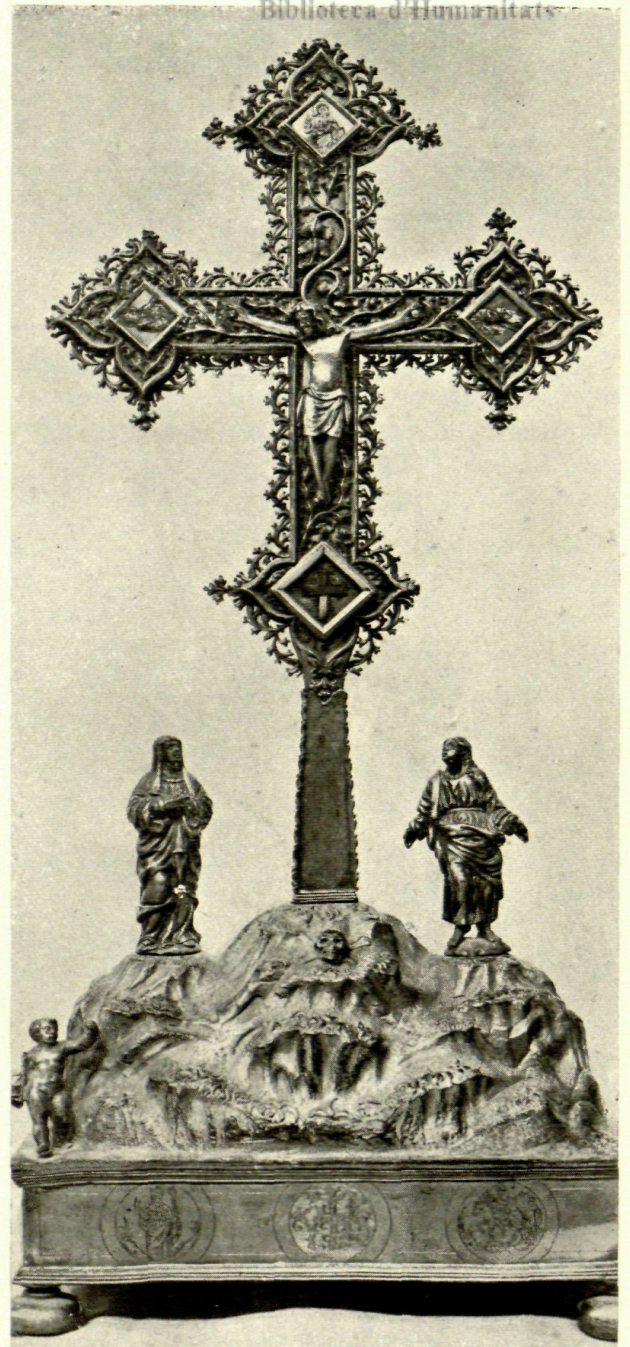
SEPULCRO DE D. FERNANDO
DE ACUÑA. DUOMO DE CATANIA

aragoneses llegan a Sicilia florecía en la isla el arte orfebre de tradición griega o árabe normanda. Aún perduran, más o menos modificados, estos estilos, que comparten el favor popular con la orfebrería coralina, tan divulgada en la isla.

Este arte continental fué aportado por provenzales, pisanos, genoveses y españoles. Desde los primeros años de nuestra dominación aparece ya el arte patrio actuando en la isla y a él se deben algunas de las obras que aún se conservan en los tesoros de las iglesias



SANTA MARÍA. RANDAZZO. OSTENSORIO PLATA DORADA

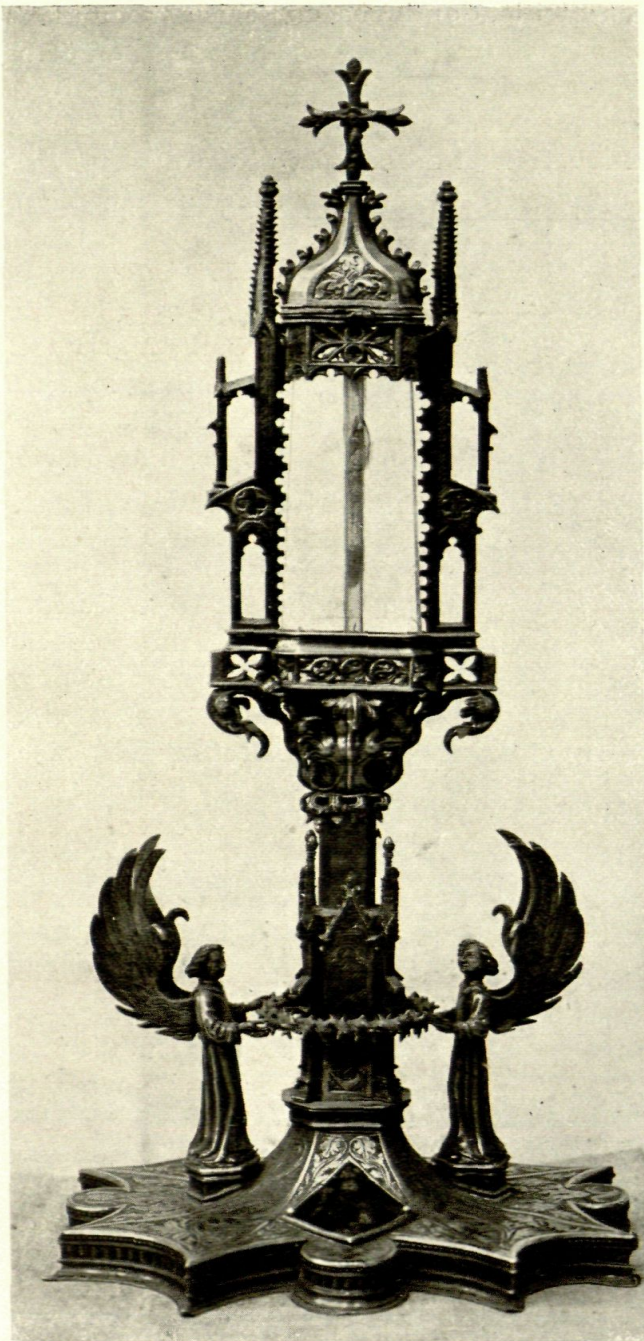


PIETRO DI SPAGNA. CRUZ DE PLATA CON ESMALTES
IGLESIA DE SAN MARTINO. PALERMO

sicilianas. Durante los siglos XIV y XV figuran en los documentos nombres de aurífices catalanes, mallorquines y de otras regiones de España. La importancia de nuestra orfebrería se justifica también por la disposición legal de que la ley de la plata, en Palermo, había de ser la vigente en Barcelona. En la época del rey D. Martín, época de

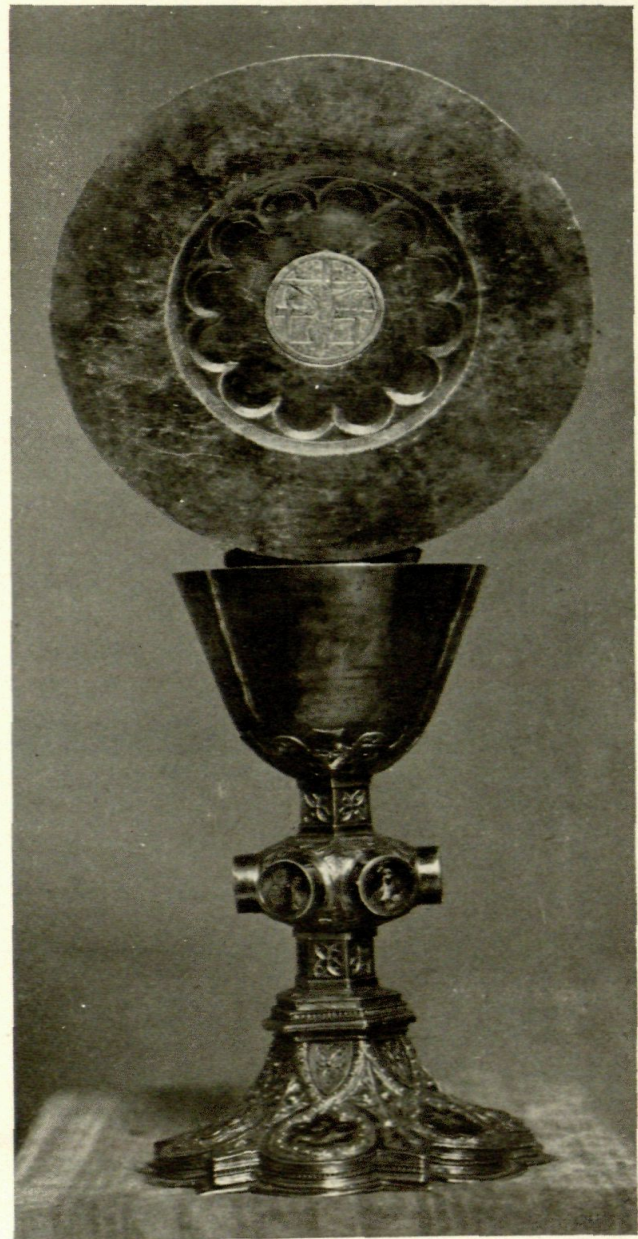
con el catalán Francisco Ortal o Artal, que en 1457, labra una estatua de plata para Alfonso V, representando a San Jorge y en 1472 vemos figurar en las cuentas reales al platero Alfonso de Toledo.

No se conservan la mayor parte de las obras trabajadas por esos artífices; pero en la iglesia de San Martino de Palermo, existen las más remotas que hoy conocemos. Para esta iglesia labran Pietro di Spagna, en 1430, y Giovanni di Spagna, hijo o hermano del primero, en 1455, varias piezas de orfebrería



GIOVANNI DI SPAGNA. RELIQUIARIO DE PLATA CON ESMALTES. IGLESIA DE SAN MARTINO. PALERMO

lujo y fastuosidad mayestática, constan en las cuentas de la Tesorería regia de 1399, los argenteros Nicolás Juan, Arnal Codina y Jorge Carraf, catalán, el cual ejercía el cargo de platero real. Florece en Palermo, en pleno siglo xv, la familia de Pedro y Juan de *Spagna*, todos plateros y de los que se conocen algunas notables obras. Complétase la serie



SANTA MARÍA DE RANDAZZO

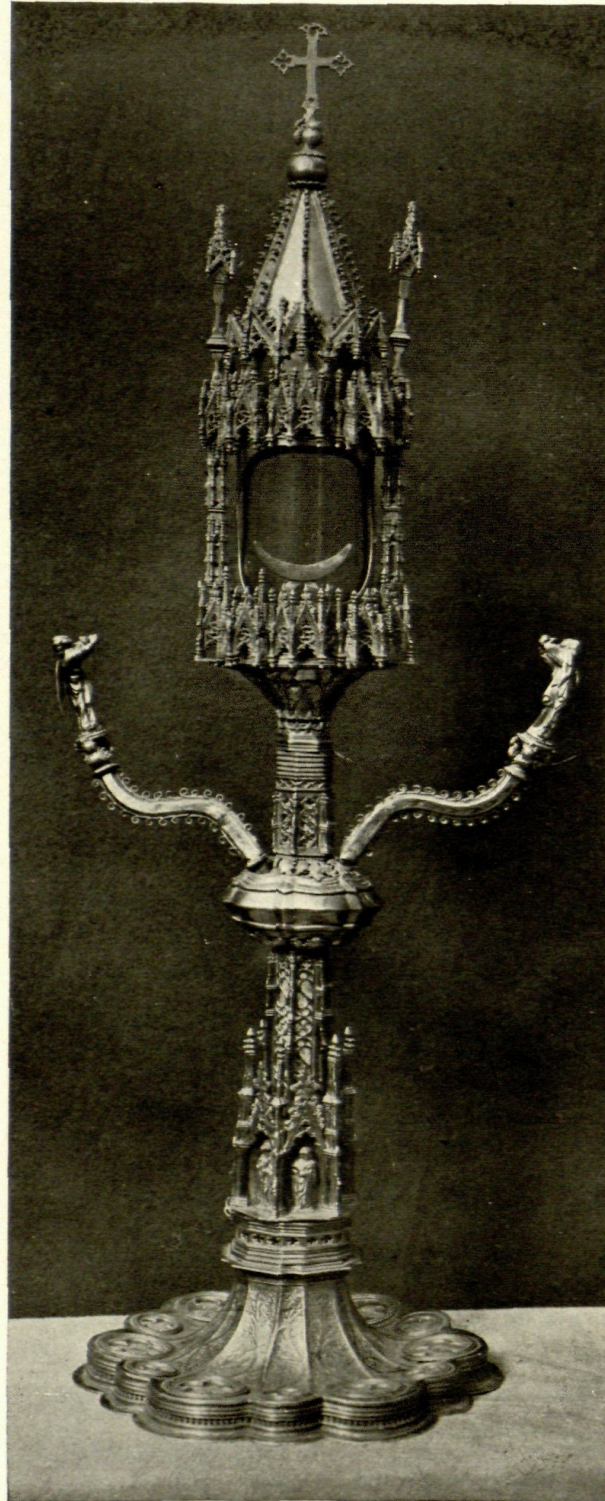
CÁLIZ DE PLATA

religiosa. Subsiste del primero una cruz de plata dorada, con esmaltes, del más puro estilo gótico, y del segundo un reliquiario igualmente de plata dorada, algo alterado por restauraciones modernas. La filiación estilística no puede ser más española. A esta influencia, aunque no sean obras ejecutadas originariamente por españoles, pertenecen, entre otras piezas, las conservadas en el Tesoro de Santa María de Randazzo, especialmente un cáliz de plata y un ostensorio del mismo metal. En la iglesia se cree, y así lo dicen a los visitantes, que este cáliz fué donación de Pedro II de Aragón; pero el estilo no acusa la antigüedad que se atribuye. Es obra de la segunda mitad del siglo xv y ambas joyas derivan del arte aragonés, mezcla de elementos góticos, tradicionales en la orfebrería española, y elementos del renacimiento. Otro ostensorio existente en la iglesia de San Nicolás, del propio Randazzo, acusa el arte peculiar de la orfebrería mallorquina de los primeros años del siglo xv.

* *

Al advenimiento de la dinastía aragonesa

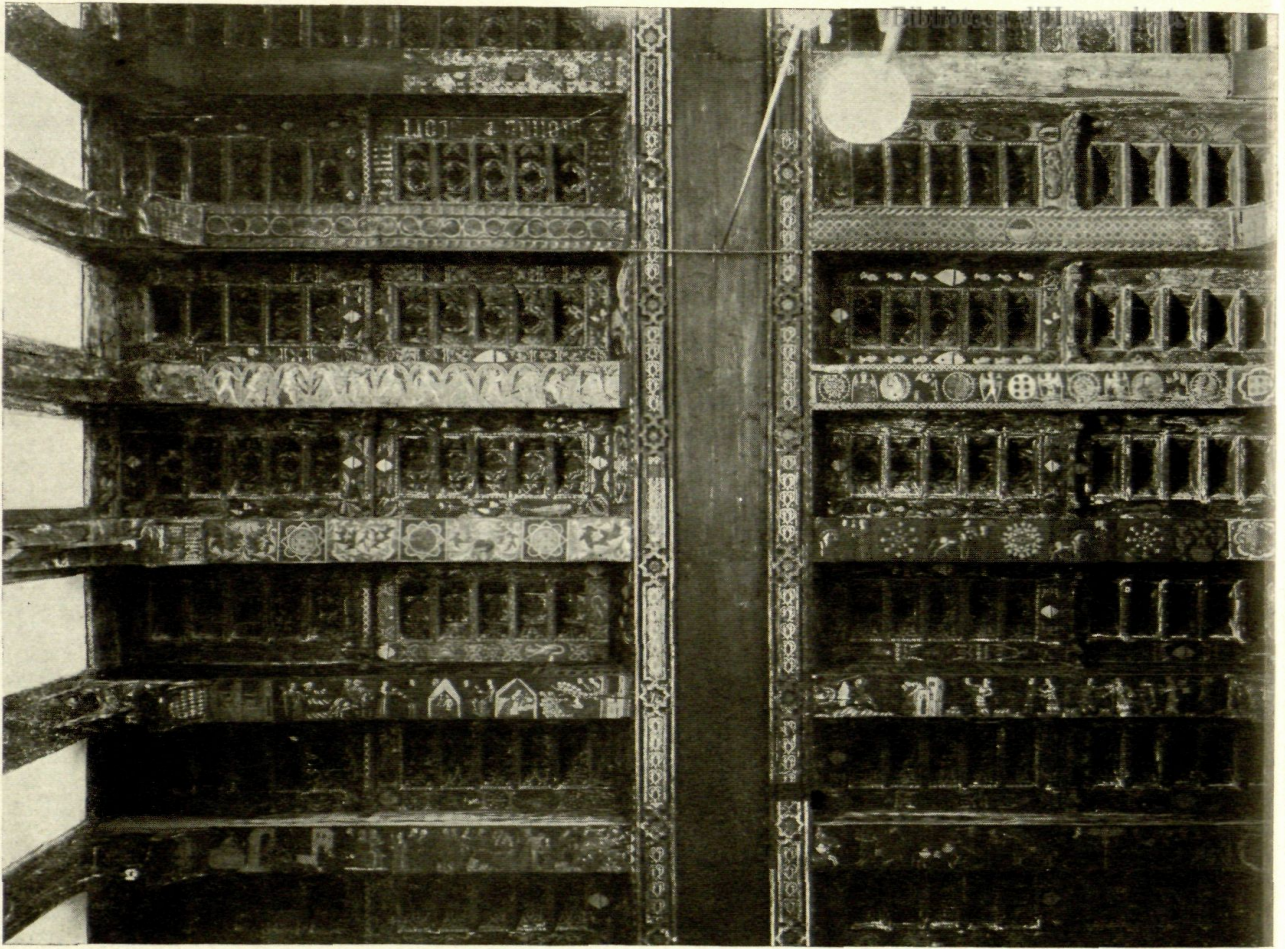
en Sicilia, dominaba en la isla, según tenemos dicho, el arte bizantino y el árabe normando. En realidad no puede afirmarse la existencia de una escuela de pintura local. Prevalcía el mosaico con todas las esplendides de la policromía y la rutilante brillantez del oro en los muros y bóvedas de Santa María «del l'Ammiraglio», en la capilla Palatina, en la egregia decoración de Santa María de Monreal y en la singular ornamentación de la Catedral de Cefalú; edificios todos ellos memorables por ser los más típicos que en su género y estilo se conservan en Sicilia. La tradición bizantina persiste aún en los primeros decenios de la dominación española. Palermo y Siracusa son los dos centros emergentes en el arte pictórico. De estos dos núcleos, Siracusa fué el más persistente en el espíritu tradicional, cultivando, en pleno siglo xvi, la pintura bizantina, reproduciéndose las hieráticas iconas de los siglos xiii y xiv. No tiene la escuela palermitana tanto apego al arte tradicional, aunque copia y reproduce sobre tabla los asuntos religiosos de los mosai-



S. NICOLO DE RANDAZZO. OSTENSORIO DE PLATA DORADA



MUERTE DE LA VIRGEN
SANTA MARIA DE MONREAL



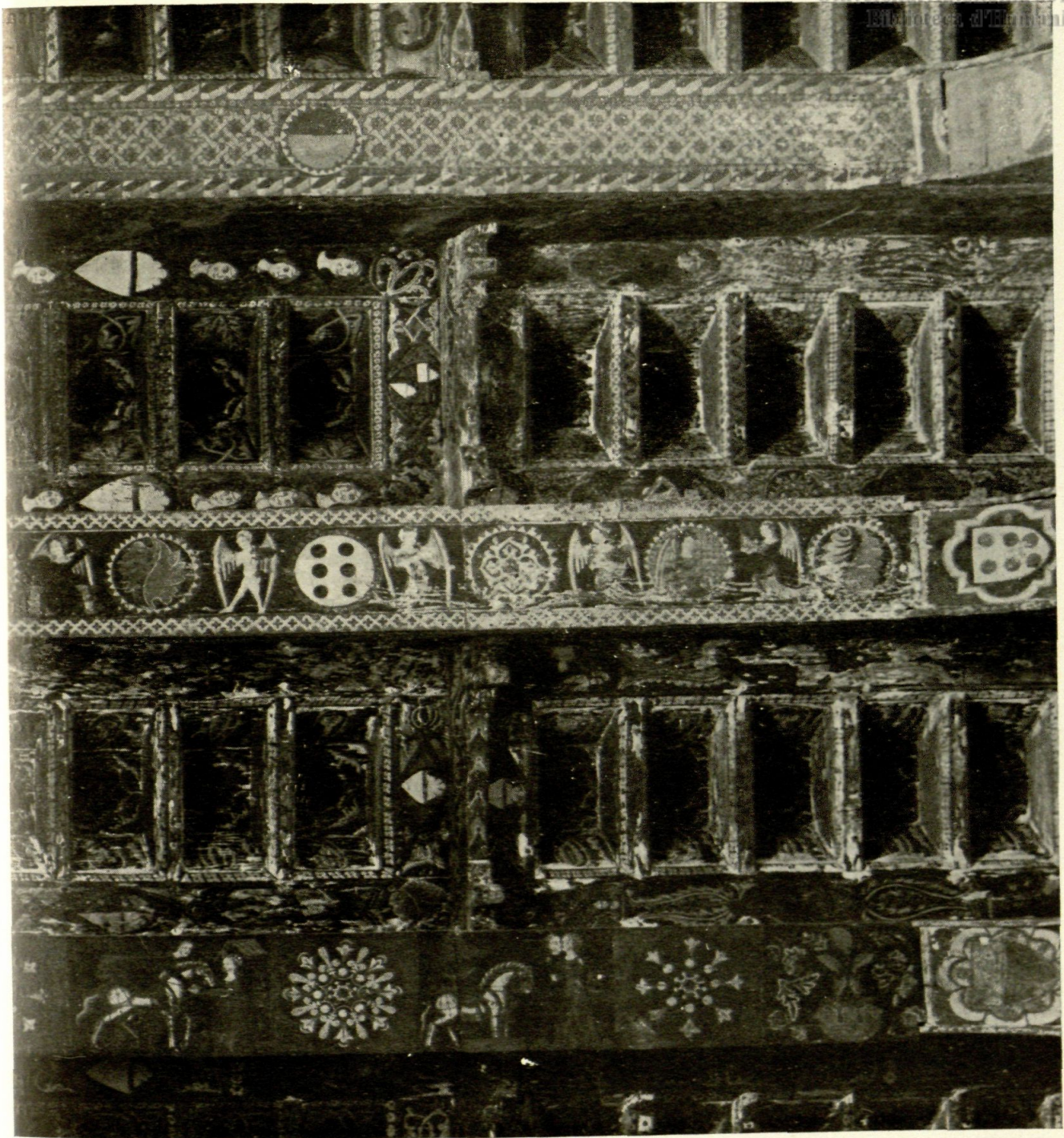
PALERMO

ARTESONADO DEL PALACIO DE CHIARAMONTE

cos. La más antigua, y tal vez la primera manifestación de la influencia del arte pictórico importado de España, se conserva en el *soffitto*, o artesanado del palacio de Chiaramonte en Palermo, levantado, conforme queda dicho, hacia el 1330. En el salón principal de esta histórica morada, residencia un día de los reyes aragoneses, se admira un artesanado de madera semejante en su traza a los aún conservados en las iglesias del tipo románico y casas señoriales de Aragón, Cataluña y Valencia. Pertenece al sistema de envidado, formando compartimientos y recuadros subdivididos a su vez en pequeños casetones. Pero lo que le avalora es la decoración policroma que le cubre. Es un bello ejemplar del arte mudéjar aragonés, sobresaliendo la decoración floral y geométrica, con mezcla de figuras y emblemas místicos, bíblicos y caballerescos, alternando con escudos blasona-

dos de Sicilia, Palermo, Santa Sede, Castilla y León, Barcelona, Portugal y otros. Atribuyése esta obra, tan especial de nuestra patria, y, única en Sicilia, a dos maestros del país, educados sin duda en el arte, que por aquel tiempo brillaba en los Estados aragoneses.

No se conocen obras pictóricas coetáneas al *soffitto* mentado. La influencia española aparece en Palermo durante los últimos años del siglo XIV; pero no adquiere personalidad determinada hasta la primera mitad del XV, en que se aclimata y desarrolla la corriente flamenquizante, que en Valencia y Barcelona caracteriza a la pintura del período alfonsino. La fecha más remota en que se habla de un pintor español, trabajando para la isla, es la de 1401. En este año, el noble Pedro Queralt firmaba en Valencia un contrato con el pintor Guerau Janer, oriundo de Barcelona, por el



PALERMO. ARTESONADO DEL PALACIO
DE CHIARAMONTE. (FRAGMENTO)

cual ofrece pintar un retablo para el altar mayor de la Catedral de Monreal, dedicado a la Virgen María. No se conserva esta obra, cuyo estilo sería similar al de las tablas que conocemos de los maestros levantinos del cuatrocientos. El hecho de encargarse una obra tan importante a un pintor forastero, indica que la isla se hallaba huérfana de artistas capaces de realizar el trabajo confiado a Janer. Inspirada en esta perdida obra creo sea otra tabla, dedicada también a la Virgen, que pude examinar en la sacristía de la propia Catedral de Monreal y que consta haber estado expuesta en el altar mayor. Esta pintura, obra anónima de un maestro levantino, puede colocarse en el segundo tercio del xv.

Varios pintores españoles trabajaban durante ese período en Palermo. Figura como pintor real, en 1425, Jaime Sánchez, de Sevilla; en 1426 un Juan de Valladolid, el cual pintaba unas telas para los ventanales del palacio de Chiaramonte; en 1478 trabajaba en Palermo, como iluminador, un Juan Valls, que siete años antes

le hallamos en Nápoles ocupado en la Casa Real. Todos estos artistas, y, otros igualmente conocidos, son los que directamente trabajan en Sicilia, y pudieron por lo tanto pro-

pagar su arte de un modo directo. Aparte de éstos, se descubre la existencia de discípulos de aquéllos, y de los que se formaron en los talleres de España. Pertenece a esta categoría el autor anónimo de un tríptico del Museo Palermitano, datado en 1455, y en el que se representa en la tabla central a la Virgen dando el pecho al Niño Jesús.

A un maestro catalán, que laboraba hacia el año 1430, cabe atribuir el Padre Eterno, pínaculo de un retablo, conservado en el propio Museo. Como obra igualmente influenciada por nuestro arte, citaré el díptico de San Vito y San Castrence. Hacia el año 1460 florece en Palermo un pintor llamado Juan de Vigilia. Es uno de los más



MAESTRO ANÓNIMO

EL PADRE ETERNO

REMATE DE UN RETABLO. PALERMO. MUSEO NACIONAL

vigorosos de la escuela palermitana, aunque parece no logró ejercer influencia a la altura de su mérito. Podemos colocarle en la serie de pintores formados en la disciplina flamen-



DÍPTICO DE S. VITO Y S. CASTRENSE
PALERMO. MUSEO NACIONAL

co-española, derivada de la escuela de Jacomart, mezclada con elementos del arte catalán. La primera obra que de él conocemos es un San Juan Evangelista, existente en el depósito artístico de Monreal, datada en 1460.

Consérvase en la sacristía de la Catedral monrealense otra tabla de San Antonio Abad, obra, según nuestro parecer, del Vigilia. En el Museo Nacional de Palermo están las producciones más importantes del maestro. Mencionaré un transporte del fresco, representando a la Virgen en trono gótico, de influencia levantina y el tríptico llamado de la casa de Verdura, datado en 1486. Figúrase en la tabla central a la Virgen sedente dando el pecho al Niño y en los comportamientos San José, San Calógero, Santa Agata y Santa Lucía. Notaré, como particularidad copiada de los pintores valencianos, los azulejos en los pavimentos; detalle poco frecuente en la pintura palermitana, por no ser común este solado en los edificios de la isla.

La escuela de Palermo produjo en el siglo xv otros maestros afines al arte levantino, y esta filiación se vé en obras de los siglos

posteriores en la que se mezcla con influencias antonelianas, napolitanas y de la Italia continental. Perdura la derivación flamenco-española en Ricardo Quartararo y otros pintores locales que recibieron tardías influencias

de nuestro arte. Esta filiación persiste durante toda la dominación española y mantenida, con oficial apoyo, en el período de los vireyes. Los límites geográficos de nuestra influencia artística se extendían, entonces, desde el golfo napolitano al mar Egeo, y, por doquiera, en el siglo xvii, se rinde culto a las obras prestigiosas de Jusepe Ribera, propagadas desde Nápoles, y, a las de Velázquez, celebradas por virreyes y magnates castellanos, y sicilianos que las contemplaron en palacios de la corte de España. Mencionaré, entre el más genuíno representan-



J. DE VIGILIA (?). S. ANTONIO ABAD. SACRISTÍA DEL DUOMO. MONREAL

te de esta tendencia en Sicilia, al monrealence Pedro Novelli, a quien ha consagrado mi amigo el erudito canónigo Milluuzzi, de Monreal, un completo estudio. Novelli merece conocerse en España por ser el más legítimo representante de nuestra pintura del seiscientos en la isla de Sicilia.



JUAN DE VIGILIA

TRÍPTICO DE LA VIRGEN. MUSEO NACIONAL. PALERMO

La escuela pictórica de Mesina tiene gran importancia por su abolengo hispánico. En Marzo de 1912 subsistían los desastres del luctuoso terremoto de 1909. Por esta causa me fué imposible estudiar con detenimiento las relaciones pictorales de España en aquella parte de la isla. Pero la obra capital para ese estudio, el tríptico la Virgen del Rosario, del famoso Antonello de Mesina, salvado del estrago, se depositó en el Museo de Palermo, donde pude examinarlo, gracias a la galantería del hoy difunto director D. Antonio Salinas, oriundo de familia española, y del Inspector de antigüedades Dr. D. César Matranga.

Las obras de la escuela de Mesina, correspondientes a la filiación antoneliiana, conservadas en Palermo y Venecia, indican que sus autores, como antes los de la escuela palermitana, recibieron la influencia española en la primera mitad del siglo xv. El tríptico la

Virgen del Rosario prueba que Antonello, nacido hacia el año 1430, debió estudiar el arte pictórico en Barcelona o Valencia, bajo la dirección de un maestro derivado de la escuela de Jacomart. El tríptico lleva la data de 1473. La forma aperaltada del rostro de la Virgen, la disposición piramidal de la misma, el fondo dorado, las telas de brocado y otros elementos usados por Antonello, le colocan, además del aspecto tipológico, entre los secuaces del arte alfonsino; parentesco específico reconocido por los modernos historiadores del arte italiano. En otras obras, como en el San Zozzimo, de la Catedral de Siracusa, se descubre esa filiación; y recuerda igualmente la educación de Antonello, o cuando menos un viaje a Barcelona o Valencia, el fondo de alguna de sus tablas, en donde reprodujo la arquitectura gótica de edificios similares a los existentes en aquellas dos ciudades, según

puede verse en el San Gerónimo de la Galería Nacional de Londres.

El nombre de Antonello va unido a la historia de la introducción de la pintura al óleo en Italia. Este tema exigiría él solo un capítulo. Podemos decir que la afirmación del Vasari, acerca de la prioridad del mesinense en este procedimiento, no ha sido sancionada por los estudios modernos. Antonello no necesitó estudiar la técnica oleosa en la escuela o taller de los Van Eyck, de Bru-



JUAN DE VIGILIA. LA VIRGEN SEDENTE. FRESCO. PALERMO

jas. Desde 1450, o en fecha anterior, pintaba al óleo el valenciano Jacomart. Conservó el pintor de Mesina la filiación española, y si se quiere hispano-apolitana, hasta 1474, en que se trasladó a Venecia. Aquí experimentó una nueva influencia. Deja de ser un pintor de origen levantino para transformarse en secuaz del arte italiano continental. Desde este momento, su obra pictórica ya no tiene directo interés para España.

L. TRAMOYERES
Y BLASCO.



ANTONELLO DE MESSINA. LA VIRGEN DEL ROSARIO

PALERMO. MUSEO NACIONAL

UNA CRUZ DE ALTAR

UN amigo muy querido, el pintor escenógrafo don Olegario Junyent, me ha dado a conocer una bella fotografía que reproduce un antependio o frontal de altar, manifestándose que se trata de una importante obra de platería. Al anunciarme dicho artista el envío de la fotografía, habíame ya hecho un croquis del frontal, que realmente me pareció de forma extraña y desusada. Esto fué lo que movióme a pedirle la fotografía, pues creía encontrarme con un ejemplar que, por su especial disposición, había de ofrecer un interés capital.

La contemplación de la fotografía prodújome una desilusión. Aquella singular disposición del conjunto, la completa disgregación de elementos que componían el ejemplar

de que dábame idea la fotografía, inducíanme a entrever un problema que convenía descifrar, ya

que no era dable que las partes de lo que semejaba un frontal, hubiesen formado realmente siempre parte de aquel conjunto que tan sin unidad ahora se presentaba. Estudiada la fotografía, creo haber dado con la resolución del problema; resolución que someto al juicio de las personas inteligentes en arqueología.

Considero que el frontal de la colección X (y lo digo así por ignorar el nombre de su actual poseedor, y sólo entendí que estaba a la venta), no puede admitirse por un frontal.

Constitúyelo una serie de fragmentos que pertenecieron a una gran cruz de altar a una de las denominadas *corales*, ya que se colocaban sobre el ara santa o directamente encima de un escabel o bancal, presidiendo así a toda la congregación de fieles: a los sa-

cerdotes reunidos en el coro o presbiterio y a los laicos cobijados bajo la nave o naves del sagrado edificio.

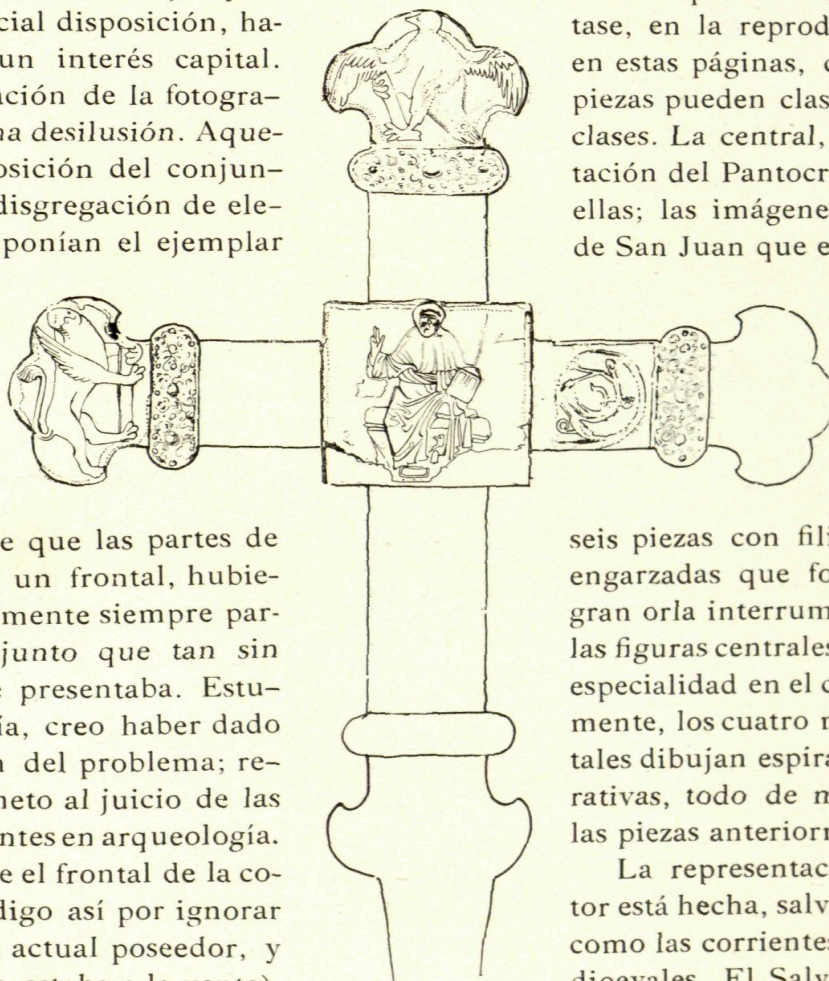
En demostración de que tratábase de una cruz de platería, basta con fijarse en los distintos elementos que integran lo que actualmente tiene la forma de frontal, elementos que, repito, estaban desligados entre sí y que sólo quedan reunidos arbitrariamente sobre el tablero de madera que sirve de armazón

a tan especial antependio. Adviértase, en la reproducción que se dá en estas páginas, como las diversas piezas pueden clasificarse en cuatro clases. La central, con la representación del Pantocrator, es de una de ellas; las imágenes de la Virgen y de San Juan que están junto a la fi-

gura del Creador, y las de los ángeles, el león y el águila emplazados en los ángulos, son de otra; las

seis piezas con filigranas y piedras engarzadas que forman como una gran orla interrumpida alrededor de las figuras centrales, constituyen otra especialidad en el conjunto; y, finalmente, los cuatro motivos ornamentales dibujan espiras con hojas decorativas, todo de menor relieve que las piezas anteriormente citadas.

La representación del Pantocrator está hecha, salvo poca diferencia, como las corrientes en las obras medievales. El Salvador bendice con la diestra y tiene en la otra mano una cruz y el libro de la Ley Santa, éste abierto y apoyado sobre la rodilla. Aparece sentado sobre un cojín en un escabel moldurado, presentándose en relieve sobre una placa cuadrada y perfilada de un filete granulado. Sabiendo que el conjunto del



antependio mide 1'03 × 1'82 metros, tendremos que la referida placa haría aproximadamente 43 centímetros en cuadro, si no estuviese incompleta en su parte inferior. Iba, sin duda, colocada en el centro de la cruz, en la parte posterior del lugar donde había el Crucifijo. Son innumerables las cruces procesionales y de altar que presentan el Pantocrator presidiendo una de las caras de ella. En la catedral de Gerona existe una notabilísima. Si uno se fija con atención en las figuras de la Virgen, de San Juan, del angel, del león y del águila, se echará de ver que están unidas a unas planchas en forma

de flor de lis, perfiladas de una serie de granitos repujados. Esta forma flordelisada expresa claramente su destino primitivo. Eran las piezas que figuraban en los extremos de la cruz que estamos buscando. La Madre del Señor y San Juan ocupaban esos extremos de los brazos en el anverso de la cruz; el angel, lo alto; el león y el águila serían dos de los símbolos de los Evangelistas que decoraban el reverso de la cruz, en la parte donde iría, en el punto de intersección de la cruz, la representación del Creador. Para comprender esto, no hay más que fijarse en la actitud de la imagen de la Virgen y de la del Discípulo amado. Esa actitud es la de las personas entristecidas, con la cabeza inclinada y el aire dolorido. Ella lleva larga y holgada túnica, manto ajustado, por entre el cual asoman las manos, y amplia toca, que rodéale el rostro y le descende hasta el pecho; San Juan, ropaje más corto, que permite verle los pies, palio cruzado, y nos enseña el libro indicador de ser el Evangelista. Parece que ostenta corona o tonsura clerical. En ambas representaciones, se encontrará un recuerdo del

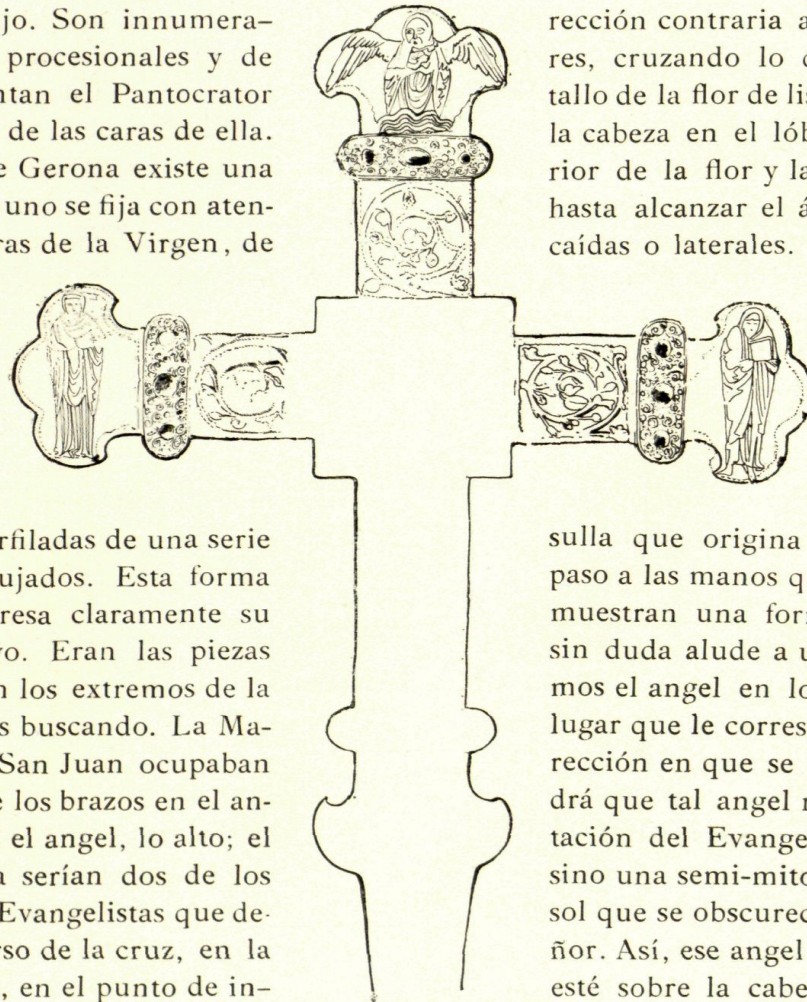
arte oriental, en las actitudes y en la indumentaria, abundante en pliegues. Si colocamos estas imágenes en los brazos de la cruz, acompañando al Crucifijo, será dable comprobar que se hicieron tal como son y para

lo indicado. El angel aparece en dirección contraria a las dos anteriores, cruzando lo que debía ser el tallo de la flor de lis. Ese angel tiene la cabeza en el lóbulo u hoja superior de la flor y las alas abriéndose hasta alcanzar el ápice de las hojas caídas o laterales. Es una media figura que surge de unas líneas serpeantes representativas de nubes, viste manto cerrado en forma de casulla que origina pliegues y deja

paso a las manos que sobre el pecho muestran una forma radiada, que sin duda alude a un astro. Si ponemos el angel en lo alto de la cruz, lugar que le corresponde por la dirección en que se presenta, se tendrá que tal angel no es la representación del Evangelista San Mateo, sino una semi-mitológica alusión al sol que se obscurece al morir el Señor. Así, ese angel es muy justo que esté sobre la cabeza de Cristo, no

constituyendo una novedad en iconografía semejante modo de figurar la alteración que el mundo entero sufrió cuando el Redentor consumó su sacrificio en la cruz. En la de Vilabertrán, de que hablé en una de mis precedentes artículos, eso está bien visible.

El león y el águila son, puede decirse sin duda alguna, los acostumbrados símbolos de los Evangelistas San Marcos y San Juan, y para mejor demostrarlo, las filacterias que tienen entre las patas dichos animales, dejan leer MARCVS — IOHES. La disposición de las placas flordelisadas es a propósito para ser colocadas en el brazo derecho de la cruz y en la cima de ella.





ANTIPENDIO HECHO CON FRAGMENTOS DE UNA CRUZ DE ALTAR

Las piezas ovoides con filigranas y engarces de pedrería, son adrede para ir sobre las flores de lis y formar en el conjunto de la cruz a manera de nudos que dividieran las partes lisas o rectas de las flordelisadas. Esta clase de nudos son redondos, en la ya citada cruz de Vilabertrán, y cuadrofoliados en multitud de las de labor catalana. En las del Norte de España, no es raro tengan la forma ovoidea de las que nos ocupan. Y no es necesario citar como una cosa desusada las filigranas en obras de orfebrería antigua españolas. Las posee la cruz de Vilabertrán, una patena y cáliz de Silos, las cruces de Oviedo y León, el cáliz de Lisboa, etc.

Las otras cuatro piezas con espiras de vegetación floral estilizada, son cuadradas y deberían ocupar los planos de la cruz, entre el cuadrado central del medio de la cruz y los adornos afilegranados.

Con lo que se acaba de manifestar, cabe que uno se imagine rehecha la cruz de altar, que sería de grandes dimensiones y flordelisada. En el anverso hay que suponer al Crucifijo, a no ser que llegásemos a pensar en un relicario de la Vera Cruz, lo que es poco probable. El Salvador Crucifijado estaría rodeado de la Virgen y San Juan con aire afligido, según corresponde a quienes acompañaron a Jesús en el Gólgota. En lo alto habría el ángel con el sol; abajo, a los pies de Cristo, la representación de Adán surgiendo de la tumba, resucitando en el momento en que muere Cristo y cae la Vieja Ley. Conocidas son las leyendas orientales que refieren que el primer padre pecador había sido ente-

rrado en el lugar mismo donde fue plantada la cruz del Cristo vencedor del pecado.

En el reverso o dorso de la cruz habría el Salvador Omnipotente con el tetramorfo evangélico. Los dibujos que acompañan estas líneas darán idea de la reconstrucción.

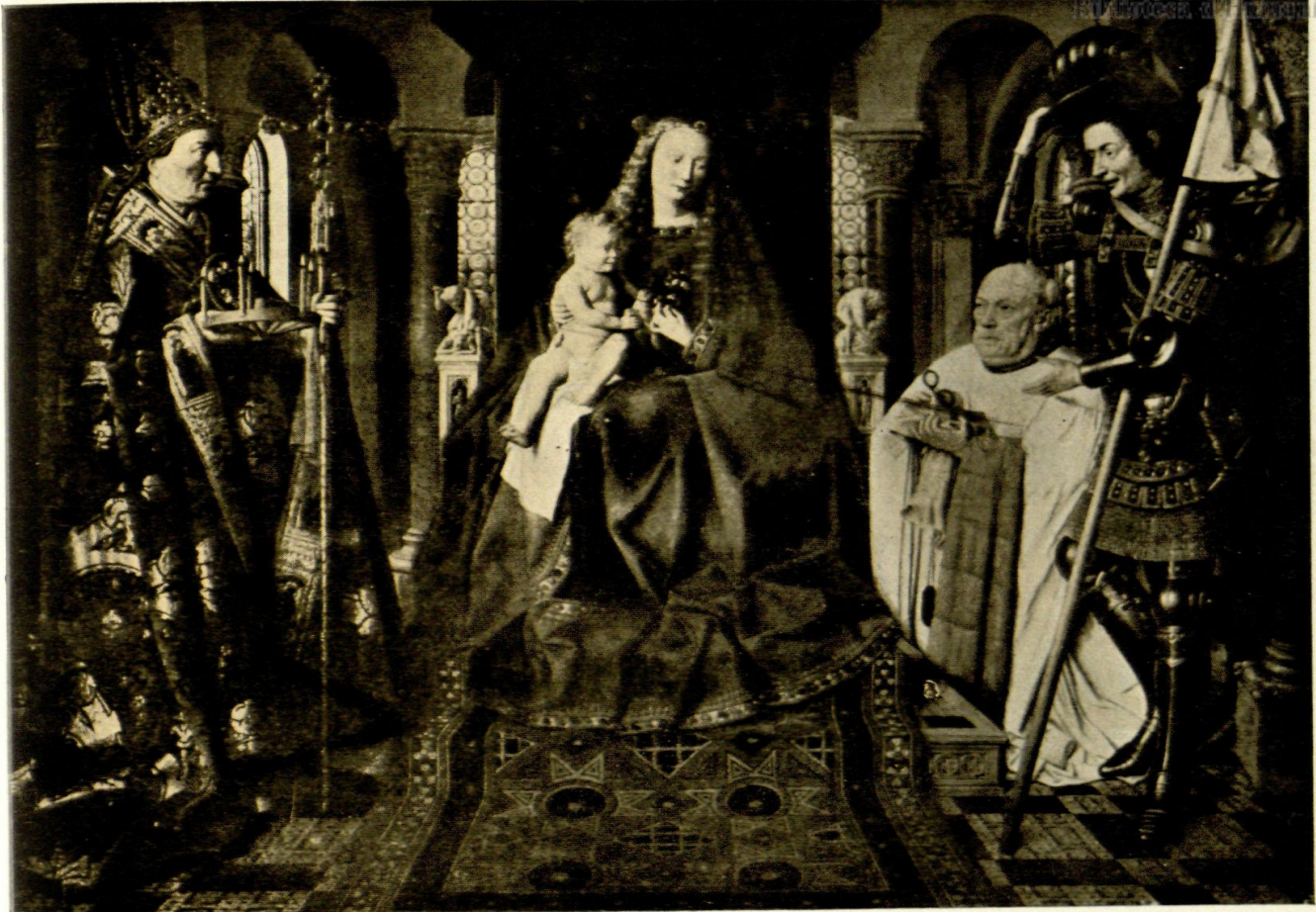
A esa cruz corresponde la orla que formando pequeñas circunferencias con flores de lis va al exterior de lo que en el día es frontal, perfilando tres de las líneas que cierran su superficie. Sin duda que las distintas piezas de ella perfilaban también la cruz. Los dos astros que hay en la parte superior del antependio, no me atrevo a suponerlos en otro sitio que encima de la testa del Crucifijo, completando la idea que suscita el ángel descrito antes.

Todas estas piezas iban fijadas a una cruz de madera, cubriéndola por entero. En un artículo que publiqué en esta revista, aludí a un documento del año de 1100, al hablar de una de estas cruces: *ad cooperiendam crucem majorem tantum argenti unde fieret cooperta usque ad finem sicut coeptum est*, y la cruz a reconstruir bien merecería el calificativo de *major*, por cuanto los brazos tendrían un metro 60 centímetros, y el cuerpo vertical algo más de dos metros. La parte más estrecha de sus planos no sería de menos de 25 centímetros.

Esto nos da indicios de que era un objeto precioso, de gran efecto decorativo, notable como ejemplar de orfebrería hispana de la segunda mitad del siglo XIII. No me atrevería a suponer de antes de 1250 esta cruz de altar.

J. GUDIOL, Pbro.





JUAN VAN EYCK

LA VIRGEN DEL CANÓNIGO VAN DER PAELEN

¿HEMOS DE TOMAR CUADROS DE BELGICA PARA LAS COLECCIONES ALEMANAS? ⁽¹⁾

LA noticia de que por parte de Alemania se ha instalado en Bélgica una comisión para hacer el inventario de los monumentos de Arte, ha provocado en el mismo país, lo propio que en el extranjero, la idea de que los alemanes intentan resucitar una vieja usanza de guerra, a fin de aumentar sus colecciones por medio del robo, o expresándose más cortésmente: por medio de la confiscación en Bélgica. Por cierto que se han oído

(1) A título de información reproducimos este artículo de *Die Kunst*, por el interés despertado entre los artistas, críticos e historiadores, acerca de la suerte que puede caber a las colecciones de obras de arte, de que tanto, y con razón sobrada, se envanecen los museos de Bélgica.

bastantes voces que, con un humor algo salvaje, han declarado semejantes medidas como posibles y hasta apetecibles. Pero éstas son opiniones de inexpertos que ninguna importancia tienen; en los círculos oficiales no se piensa en una repetición del «robo de cuadros gálico», mediante el cual, a principios del siglo XIX Napoleón I hizo del Louvre el museo más espléndido que se conoció desde los tiempos del emperador Adriano.

Aquí hemos de considerar el asunto desde el punto de vista de la historia del Arte, y sacamos la misma conclusión establecida ya por el derecho de gentes, o sea que la pro-



JUAN VAN EYCK

LA VIRGEN DEL CURA VAN MAELBEKE

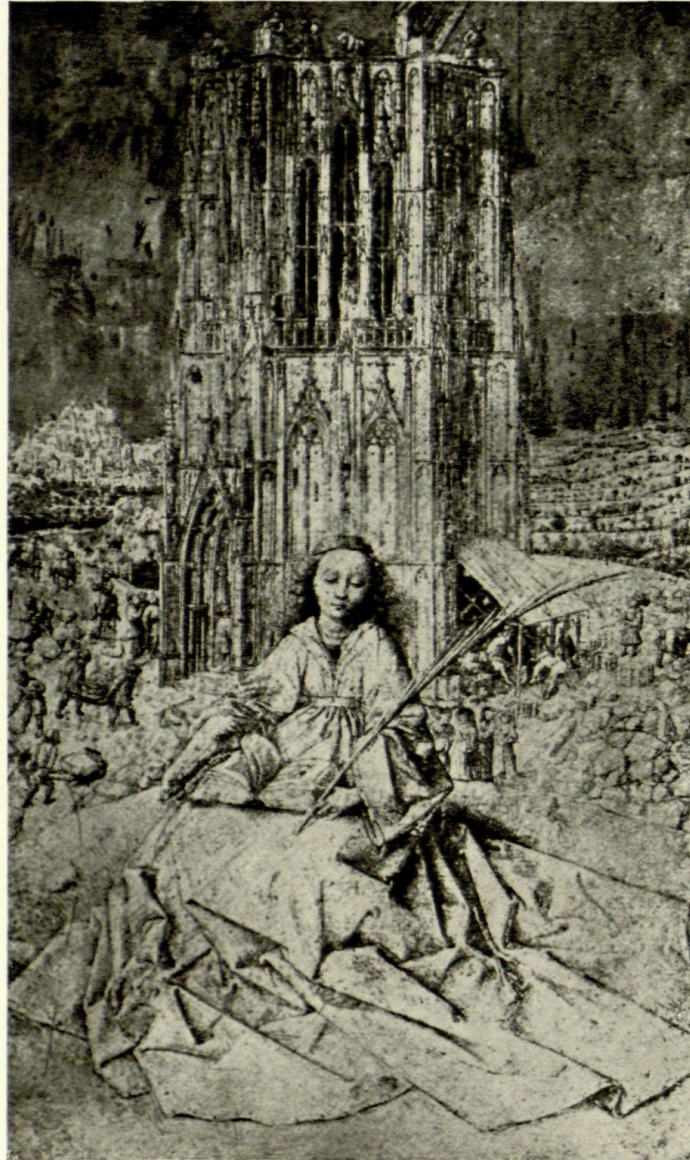


LA MUJER DEL AUTOR
POR JUAN VAN EYCK

riedad artística de las naciones ha de quedar garantizada también durante la guerra en toda su extensión y no puede ser mermada mediante confiscación. En el caso presente, vamos a hablar, en primer término, de las obras de los antiguos maestros nerlandeses de los siglos xv y xvi. Si intentásemos escoger entre ellas cuanto puede ser de utilidad y tener importancia para nuestros museos, despojaríamos no solamente a Bélgica, sino al mismo tiempo imposibilitaríamos los estudios a quienes, más adelante, trataran de adquirir en el país de origen la comprensión de este arte y de su belleza sublime; pero severa y difícilmente accesible al hombre moderno. Se privaría de un tesoro, no solamente a Bélgica, sino a la humanidad, porque las obras de arte de los antiguos maestros flamencos (como la mayoría de las obras de arte), tan sólo pueden comprenderse debidamente, conociendo el país en que se crearon y el medio para el cual estaban destinadas y al que deben su existencia. Si Bélgica estuviese todavía muy rica en obras maestras de los siglos xv y xvi, podría, tal vez, pensarse en aprovechar las circunstancias para adquirir, por vía de cambio for-

zado, algunas telas para los museos alemanes. Mas actualmente Bélgica no posee, por desgracia, sino pocos ejemplares de la época clásica de la antigua escuela flamenca que

puedan calificarse de obras maestras de primer orden. Si nos concretamos a la época más importante, o sea al siglo xv, sería difícil encontrar, como propiedad del país, más de dos docenas de cuadros a los cuales adjudicar este título de honor, y aún entre éstos hay muchos restos de retablos y otros cuadros de altar dispersados, así como algunos sumamente deteriorados, de modo que han perdido gran parte de su belleza original. De Van Eyck, el maestro de maestros, encuéntranse tan sólo restos del famoso altar de Gante en esta misma ciudad y en Bruselas; además, dos obras



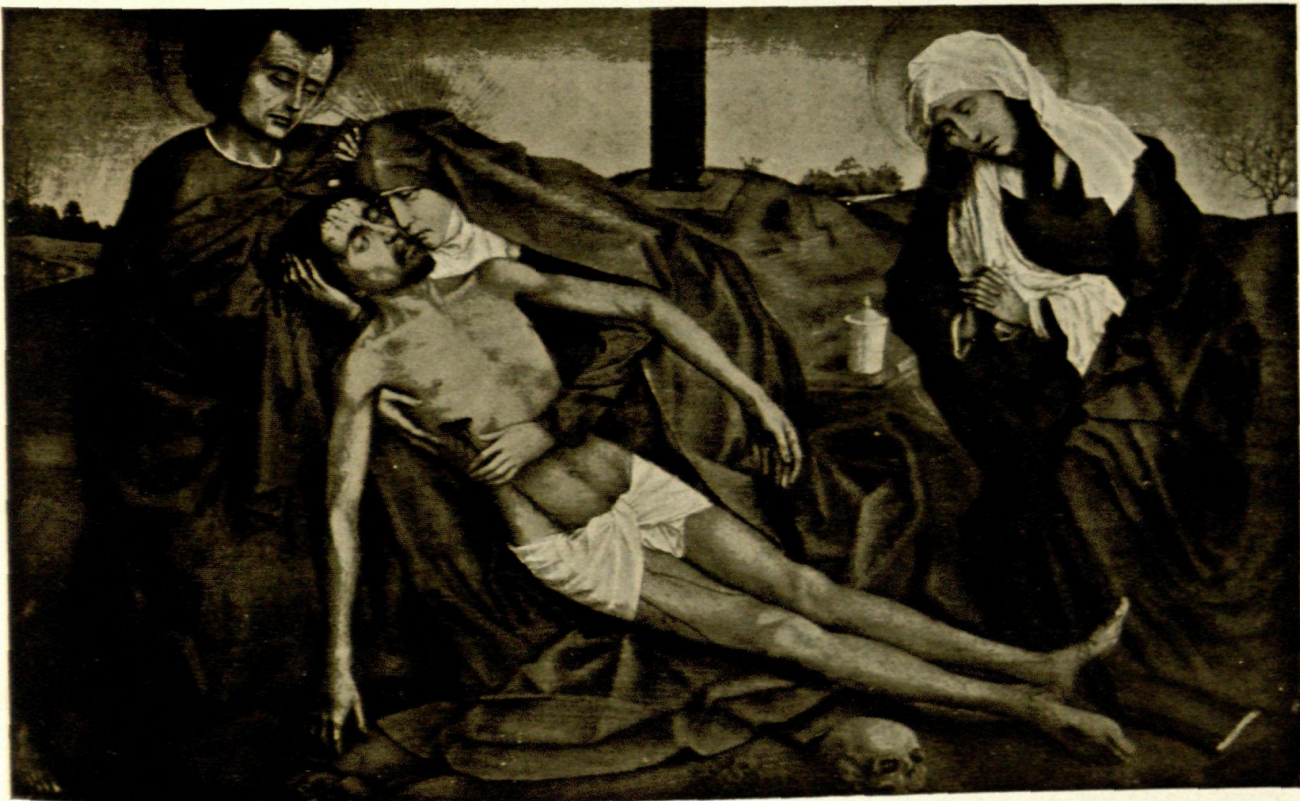
JUAN VAN EYCK

SANTA BÁRBARA. MUSEO DE AMBERES

suyas en Brujas y dos en Amberes. De Roger van der Weyden no posee Bélgica ya ninguna obra auténtica: los pocos ejemplares que se le atribuyen, y que se encuentran en Bruselas, Lovaina y Amberes, no resisten la comparación con las obras auténticas del maestro. Del tan discutido Maestro de Flemalle, existe una sola obra, si bien muy importante, en posesión de un particular, y por lo tanto difícilmente

visible. De Dirk Bouts, el pintor del municipio de Lovaina, cuyo nombre fué citado tantas veces con ocasión del reciente incendio de Lovaina, no se conservan ya en Bélgica sino cuatro tablas auténticas; una de ellas está en bastante mal estado, y la otra es el resto, relativamente pobre, de un gran tríptico, cuyas puertas se encuentran en Berlín y Munich. De Hugo van der Goes, uno de los maestros sucesores de Juan van Eyck, y cuyo nombre fué citado a menudo en estos últimos tiempos, no se conserva sino un único cuadro, en Brujas. La mayoría de las obras auténticas son de Memling, el último de los grandes pintores flamencos del *quattrocento*; puede que lleguen a una docena. Sumando, pues, estas cifras, resulta una suma tan exigua, que no es posible mermarla. Es menester haber estado en la gran sala de arte flamenco del museo de Bruselas, para comprender la desolación que se originaría si se quitasen los cuadros de Eyck, Bouts, Memling, Quinten Metsys, Mostart y Orley. Si bien quedaría algún ejemplar interesante

para la historia del Arte, tal como el discutido *Entierro de N. S.*, que se atribuye a Petrus Christus; pero la sala no ofrecería ya ningún interés artístico, por lo mismo que, después de quitar las mencionadas tablas, quedaría en las altas paredes un número excesivo de cuadros del goticismo flamenco, en su mayoría muy secos, que no ofrecerían al público goce alguno y daríanle una falsa idea de una escuela que, hasta el presente, no ha sido igualada en el terreno por ella cultivado. De lo dicho se desprende que un saqueo de los museos belgas, tal como lo acaba de proponer el Dr. Emil Schâffer, en un trabajo publicado por la revista *Kunst und Künstler* (Arte y Artistas), no solamente privaría al país de unos cuantos lienzos, sino que privaría a todo el mundo culto de la posibilidad de formarse un juicio imparcial sobre una de las escuelas de pintura más notables y fecundas, en el punto mismo destinado a ello por la naturaleza y la historia. Es indicado además considerar fríamente el caso en otro concepto. En su ingenioso li-



ROGER VAN DER WEYDEN

LA PIEDAD. MUSEO DE BRUSELAS

bro *La vie de Jeanne d'Arc*, Anatole France, con una franqueza que actualmente vuelve a inspirarnos el mayor interés, dice lo siguiente: «En guerre, où est le profit, n'est point de honte.» (En la guerra, allí donde hay provecho, no hay vergüenza.) Así como para el emperador Vespasiano no tenía mal olor el oro recogido del lodo, hay también quienes no mirarían con malos ojos que se enriqueciesen nuestros museos con cuadros que llevan el vaho del robo. Pero, aún prescindiendo de esta interpretación asaz frívola, y examinando debidamente las ventajas que para las colecciones alemanas, en lo que al arte flamenco se refiere, podría ofrecer semejante proceder, hay que hacer constar que el resultado no sería muy lucido, porque los cuadros no formarían una colección única, sino que quedarían distribuidos en varios museos. Y como se trata tan sólo de apenas dos docenas de cuadros que serían repartidos entre unos seis museos, resultaría que, en vista de la calidad superior de estas obras, quedarían sumamente favorecidos los diversos museos; pero ni en la misma galería de Berlín, que es la más rica en obras de los antiguos maes-

tros flamencos, se formaría un conjunto capaz de igualar a la impresión agradable e instructiva a la vez que recibimos en las ciudades belgas. Es cierto que en Alemania tendríamos algunos célebres cuadros más; pero no podríamos ofrecer compensación alguna por el aniquilamiento de la imponente impresión total que nos ofrece un viaje a Bélgica. Por lo tanto, es muy de alabar que también Guillermo Bode se haya declarado en contra de las ideas expuestas por Emilio Schâffer en el artículo antes mencionado.

Sin embargo, por otro estilo podríamos tal vez sacar provecho de las actuales circunstancias, en cuanto al mejor conocimiento de la antigua pintura flamenca se refiere. Su

obra maestra es el famoso altar de Gante, que, por desgracia, fué partido a principios del siglo XIX. En la iglesia de San Bavón, de Gante, se encuentran tan sólo las cuatro tablas centrales de esta obra magna de los hermanos van Eyck, que fué inaugurada en el año 1432; y de la que forman parte las tablas de Adán y Eva, conservadas en el Museo de Bruselas; las puertas se hallan en el museo Emperador Federico, de Berlín. Desde hace tiempo



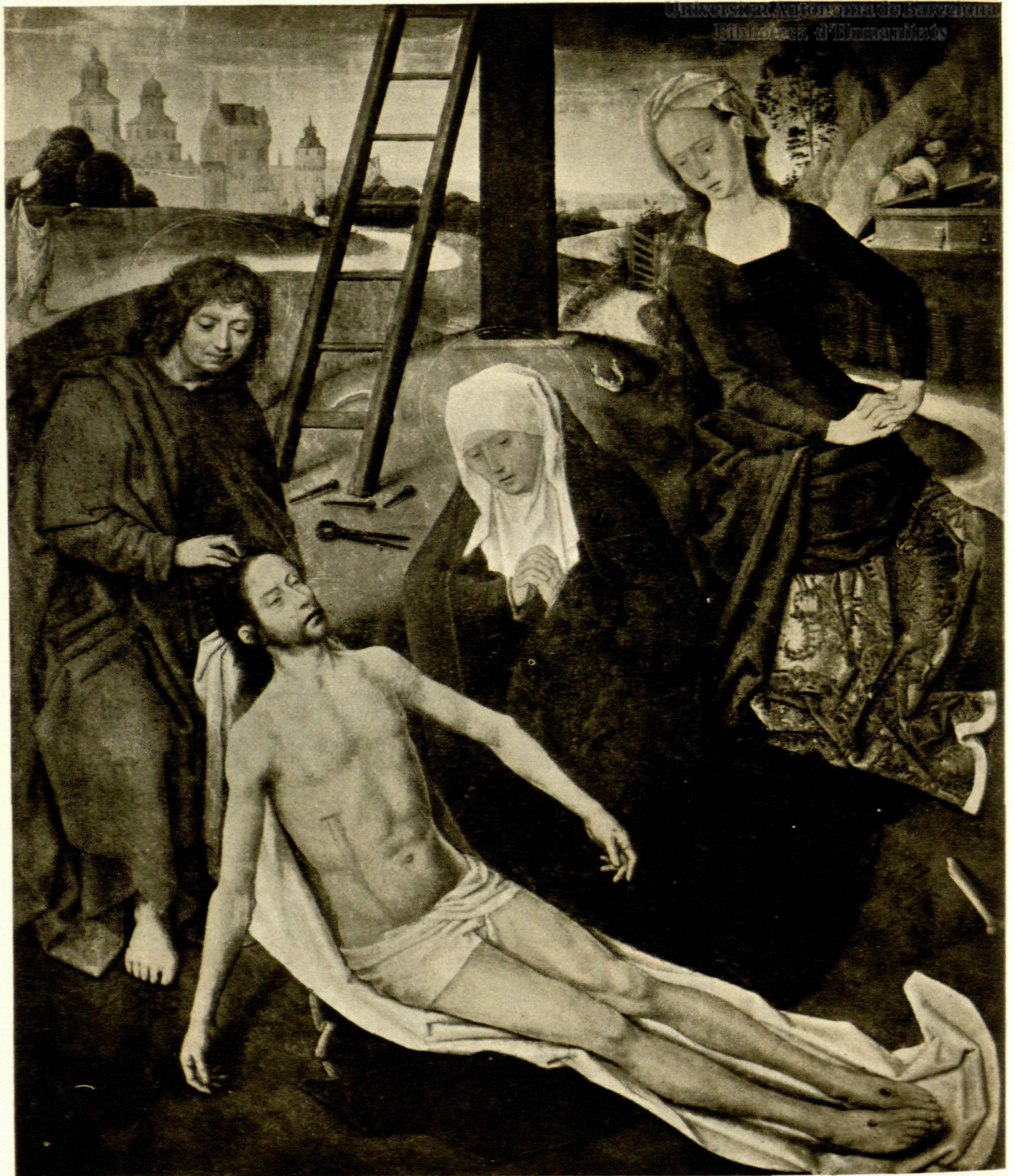
ROGER VAN DER WEYDEN (?)

EL CABALLERO DE LA FLECHA

MUSEO DE BRUSELAS



BODA MÍSTICA DE SANTA CATALINA, por HANS
MEMLING. (PLAFÓN CENTRAL). MUSEO DEL HOSPITAL DE BRUJAS



EL DESCENDIMIENTO DE
LA CRUZ, POR HANS MEMLING





RETRATO DE MARTIN DE NIEWENHOVEN
 POR HANS MEMLING. (MUSEO DEL HOSPITAL DE BRUJAS)

existe el deseo de reunir las partes del altar, aunque no fuese más que por corto tiempo, a fin de que pudiésemos tener una idea del conjunto, y solventar, tal vez, alguna de las cuestiones más importantes. Parece que, en el año de 1902, esta aspiración estuvo próxima a verse realizada, principalmente por la gestión del director de la galería de Berlín; pero se estrelló contra la resistencia que al proyecto opuso el arzobispo de Gante. Actualmente, siendo los alemanes dueños de Bélgica, sería posible influir, quizá, en el ánimo de las autoridades eclesiásticas para que en un punto cualquiera se pudiese admirar la obra entera. Si no durante la guerra, podría hacerse una combinación adecuada para más adelante. Lo mismo puede decirse acerca de *La Cena*, de Dirk Bouts, que recientemente fué salva da por los alemanes de entre las llamas que consumían la iglesia de San Pedro, de Lovaina, y que el autor pintó para la cofradía del Santo Sacramento. Las puertas correspondientes se encuentran en el museo Empera-

dor Federico y en la Pinacoteca de Munich. En esta última aparece representado el *Encuentro de Abraham y de Melchisedech*. El altar, como conjunto, habrá sido magnífico; las tablas sueltas, vistas solas, aparecen algo pequeñas. También en este caso, una recomposición del altar sería altamente instructiva.

Fué probablemente al terminar el artista esa pintura, cuando la ciudad de Lovaina le otorgó una distinción honorífica y cuando debió encargarle que decorara la Casa Comunal.

Adrede no he hablado sino de las obras principales que requieren el interés general. Existen, además, multitud de pinturas góticas de segundo y tercer rango, cuya pérdida sería, tal vez, menos deplorada por los belgas. Pero la confiscación de éstas habría de considerarse como una torpeza, pues a nuestras galerías de obras antiguas no les hace falta un aumento de lastre histórico, sino una disminución de las existencias, a fin de que el visitante, al ver tantas obras secundarias, y tal vez exentas de valor, no sienta entibiar su entusiasmo, como a menudo acontece.

KARL VOLL.



HANS MEMLING. PLAFÓN LATERAL DEL TRÍPTICO DE S. CRISTÓBAL. GUILLERMO MOREEL, SUS HIJOS Y SU SANTO PATRÓN. (M. DE BRUJAS)



ALBERTO BOUTS

LA NATIVIDAD. (MUSEO DE AMBERES)

ECOS ARTISTICOS

UNA EXPOSICIÓN DE PINTORES ESPAÑOLES NO CATALANES. — En el Círculo de Bellas Artes, de Barcelona, tendrá efecto una exposición de pintores laureados, de las demás regiones españolas. Han ofrecido enviar obras los artistas más importantes, deseosos de secundar la iniciativa de la mencionada entidad.

FALLO DE UN CONCURSO. — En el concurso celebrado en Madrid, para premiar un proyecto de monumento a Cervántes, han sido premiados los originales de los señores Anasagasti e Inurria, Hernández Briz y Ferrari, y Zapatero y Coullant Valera.

HALLAZGOS ARQUEOLÓGICOS. — En las excavaciones que en Mérida está realizando don José Ra-

món Mérida, ha sido descubierta, en la parte oeste del teatro romano, una basílica con tres ábsides, con ventanas en éstos, y con interesantes pinturas murales.

El propio arqueólogo ha encontrado en Numancia, entre los carbones que forman la densa capa de restos de la ciudad celtíbera, una taza de barro ceniciento fino, de 0,110 de diámetro y 0,047 de alto; la cual lleva grabada al exterior una inscripción ibérica, hecha a punta de cuchillo, y de una delicadeza tal, que no es dable sacar de ella calco ni fotografía.

OBRAS DE JAVIER GOSÉ. — En el Círculo Artístico, de Barcelona, va a celebrarse una exposición de obras originales del malogrado Javier Gosé, cuya personalidad alcanzó no poco relieve en el

extranjero, pues vivió durante una larga temporada de su vida en París.

Forman la comisión organizadora de esa manifestación, don Hermen Anglada, don Joaquín Sorolla, don Carlos Vázquez y don Alejandro Cardunets.

—
 UNA MONEDA DE LA ÉPOCA DE AUGUSTO. — En la vega que de Ciudad Real se prolonga hasta el famoso castillo de Alarcos, ha sido hallado, por los alumnos del Seminario menor de aquella capital

un as, o mediano bronce Bilbilitano, acuñado en la época de Augusto, en la acrópolis del monte Bámbola, cerca de Catalayud, siendo decumviro de la que pronto había de ser patria del poeta Marcial, Marco Sempronio Tíber y Lucio Licinio Varo. En el anverso, hay la cabeza laureada de Augusto, a la derecha, con la leyenda: *Augustus filius) pater patriæ*.

En el reverso, se lee: *Mun(icipium) Augusta Bilbilis. M(arco) Semp(ronio) Tiberi L(ucio) Lic(inio) Varo II vir(is)*.



RUBENS

LA VIRGEN RODEADA DE SANTOS. IGLESIA DE SAN JAIME. (AMBERES)