

# DE LA MONEDA AL EMBLEMA. LOS REPERTORIOS Y COLECCIONES NUMISMÁTICAS COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA LA LITERATURA EMBLEMÁTICA

RAFAEL LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ  
Instituto Iconográfico Ephialte

De la relación entre el fenómeno del emblema y su trascendencia en el arte, así como su asimilación por parte de la cultura del Barroco, ya han hablado extensamente prestigiosos investigadores y eruditos de la talla de José Antonio Maravall o Julián Gállego entre otros<sup>1</sup>. En todas o casi todas estas investigaciones, así como en los escasos estudios críticos que sobre obras emblemáticas concretas se han realizado, se menciona sin darle aparente importancia la coincidencia entre las colecciones de monedas de los siglos XVI y XVII y el denominado cuerpo del emblema, es decir, el dibujo o grabado que ilustra al mismo<sup>2</sup>.

Es curioso observar cómo Maravall ya establece siguiendo a Praz la importancia de la moneda como fuente de inspiración del emblema<sup>3</sup>. Igualmente, los más destacados investigadores de este campo en España, Santiago Sebastián, González de Zárate, o García Mahiques, etc., mencionan en alguno de sus numerosos estudios la confluencia de los modelos clásicos emanados de la antigüedad con el desarrollo iconográfico del cuerpo del emblema. Sin embargo, ninguno de ellos ha hecho hincapié en las citadas colecciones numismáticas como una fuente de primer orden para la identificación y conocimiento no sólo

---

1 Jose Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Madrid 1983; Julián GÁLLEGO, *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid 1987; John RUPERT MARTIN, *Barroco*, Madrid 1986.

2 A este respecto cabe señalar las múltiples alusiones de autores y obras como Rafael GARCÍA MAHÍQUES, *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid 1988; J. M<sup>o</sup>. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid 1987, pág 28; Santiago SEBASTIÁN, Alciato, *Emblemas*, Madrid 1985, pág 185.

3 Cfr. J. A. MARAVALL, *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid 1975, pág 203. De un procedimiento de enseñanza moral semejante sería continuación el alegorismo que, a este respecto, advertía M. Praz en las medallas antiguas greco-romanas, cuyo valor, en efecto es enseñar con los ejemplos en ellas representadas.

de lo allí representado, sino también del significado moral que con ellos se nos trataba de señalar<sup>4</sup>.

Los tradicionales estudios emblemáticos, dentro de la metodología investigadora de que han hecho gala y que tan magníficos resultados han arrojado hasta la fecha, se basan en un análisis de las fuentes mayoritariamente literarias<sup>5</sup>, aspecto que nos ha permitido conocer el trasfondo y el origen de muchas de las representaciones que conforman la amplia literatura emblemática europea. Dicho enfoque, arraigado en la tradición filológica y literaria que comporta todo emblema, ha posibilitado que pase de largo el aspecto que para el historiador del arte tiene una mayor transcendencia, nos referimos a la imagen. Ya González de Zárate y otros historiadores del arte han incidido en la transcendencia del emblema como fuente de inspiración de la plástica barroca, pero creemos encontrarnos ante una carencia investigadora importante dado el campo del que provenimos, es decir, el desconocimiento de la fuente iconográfica en donde se inspira el autor del emblema, la cual no tiene que ser obligatoriamente literaria, ya que, como demostraremos más adelante, en los repertorios de monedas y medallas se encuentran los dos aspectos principales que conforman el emblema, la iconografía y su previsible significación moral y política<sup>6</sup>.

El valor que para las artes han tenido estos compendios de monedas ya ha sido esbozado en estudios aplicados a la pintura como el que realiza Antonio Moreno acerca de la representación de España en el lienzo de *La expulsión de los moriscos*<sup>7</sup>. El autor se basa en el tratado de monedas de Antonio Agustín para fijar una iconografía de España que Velázquez pudo conocer por los tratados de monedas<sup>8</sup>. Virgilio Bermejo ha trabajado igualmente el papel de la moneda

---

4 S. SEBASTIÁN, *op. cit.*, pág 185. Al respecto cabe señalar el emblema CXLIII que publicara Alciato y que Santiago Sebastián correctamente pone en relación con la moneda de los emperadores Tito y Domiciano que aparece tan profusamente repetida. Igual caso observamos en la obra de García Mahiques, donde su estudio de Núñez de Cepeda ahonda en las fuentes clásicas ilustradas por monedas, pero sin establecer con ellas una relación continuada, casi son algo adyacente y circunstancial al resto de las fuentes (R. GARCIA MAHIQUES, *op. cit.*, págs 133 y ss)

5 Cfr. J. M<sup>o</sup>. GONZÁLEZ DE ZARATE, *op. cit.*, pág 11. Entre las fuentes comúnmente aceptadas se sitúan la mitología, la Literatura clásica, las Historias Naturales, la Biblia, los Padres de la Iglesia, las leyendas y narraciones históricas, así como las hieroglíficas y libros de viajes. La más reciente investigación emblemática, la Tesis Doctoral de J. J. GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática: Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres 1993, en su apartado referido a las fuentes del emblema, nuevamente se incide en el papel de las fuentes escritas como único modo de rastrear su iconografía.

6 Dicha consideración debe ser entendida desde el prisma del investigador de Historia del Arte, no queriendo con ello menoscabar la labor desarrollada desde el campo de la filología. Simplemente tratamos de suplir una carencia investigadora que a nuestro parecer ha pasado inexplicablemente inadvertida hasta la fecha, quizás debido a la escasa accesibilidad a las fuentes numismáticas.

7 A. MORENO, "El aragonés Antonio Agustín (1516-1586) y la estampa de tema numismático como fuente iconográfica", En Cuadernos de Arte de Granada, Granada 1987, Vol.XVIII, pág 243.

8 Cfr. V. BERMEJO, "En torno a los resortes de la imagería política en Época Moderna.

clásica en la medallística renacentista y Bardon en el retrato regio<sup>9</sup>, mientras que Weiss<sup>10</sup> o Rosa López Torrijos nos la relaciona con el medallón renacentista que tanta fama adquiere en fachadas como la de Salamanca, etc<sup>11</sup>. Si los ejemplos afloran, y son cada vez más los estudios que demuestran la dependencia iconográfica de los modelos clásicos derivados de los repertorios de monedas renacentistas ¿porqué no podemos pensar en la numismática y el consiguiente fenómeno coleccionista a que dio lugar como una fuente iconográfica de primer orden para la imagen del emblema, tal y como señala Michael Greenhalgh<sup>12</sup>?

No hemos de olvidar que el redescubrimiento de la antigüedad que se opera a mediados del siglo XV y la consiguiente corriente arqueológica a que da lugar<sup>13</sup>, posibilita la aparición de numerosas colecciones de antigüedades clásicas entre las que destacan por su accesibilidad las de monedas<sup>14</sup>. El artista que acude a la “Caput Mundi” para recrear el pasado esplendoroso de Roma, toma sus monumentos como referencia de las artes del período renacentista<sup>15</sup>, donde los diseños realizados por grabadores de la talla de Nicolas Beatrizet (Fig. 1-2-3) aparecen igualmente reproducidos en los emblemas de Piero Valeriano<sup>16</sup> (Fig. 4)

---

Numismática y medallística en la iconografía de Felipe II”, En *Lecturas de Historia del Arte IV*, Vitoria 1994, pág 230 y ss.

- 9 Françoise BARDON, *Le portrait Mythologique a la cour de France sous Henry IV et Louis XIII*, París 1974, pág 19.
- 10 El citado autor, tal y como señalan González de Zárate y Núñez, ya afirma ver en los citados repertorios la clave de inspiración de muchos artistas del Renacimiento. (Ver J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, y D. NUÑEZ, “Illustrium imagines” de Andrea Fulvio (1517) fuente de inspiración en el Renacimiento”, En *Lecturas de Historia del Arte II*, Vitoria 1990, pág 290.)
- 11 R. LOPEZ TORRIJOS, “Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español”, En *La Visión del Mundo Clásico en el arte Español*, Madrid 1993, pág 93 y ss.
- 12 Michael GREENHALGH, *La tradición clásica en el arte*, Madrid 1987, pág 56. El mencionado autor señala la medallística de la antigüedad y concretamente los tratados de Andrea Fulvius y Eneas Vico como fuente válida para el artista, pero sobre todo señala su papel a modo de referencia iconográfica para los diseñadores de los emblemas.
- 13 Acerca de esta corriente arqueológica, debemos resaltar que su incidencia en la literatura ilustrada de la época fue enorme. Baste recordar el caso de la novela arqueológico-amorosa más conocida con el nombre del *Sueño de Polifilo* realizada por Francesco Colonna, y donde podemos contemplar cómo las decoraciones imaginarias en unos casos y reales en otras, se convierten en el telón de fondo de los amores de Polía. Algunas de sus ilustraciones como el ancla y el delfín, o los estandartes y trofeos, son constantes motivos decorativos de los emblemas de Saavedra Fajardo, Giovio, etc. (Ed. PEDRAZA, Pilar, Murcia 1981).
- 14 BOBER P. P. & R.O. RUBINSTEIN, *Renaissance artists and antique sculpture*, Nueva York 1986, pág 46 y 47. En el mismo sentido podemos consultar F. HASKELL y N. PENNY, *Pour L'Amour de L'antique. La statuaire gréco-romanine et le gout européen*, Londres 1981, pág 22 y ss; F. CHECA y M. MORAN, *El coleccionismo en España*, Madrid 1985, pág 29 a 33.
- 15 Sobre este particular consultar la obra, *El Ruinismo clásico a través del grabado en los siglos XVI al XVIII. Una difusión de la iconografía antigua en la Estampa del Humanismo*, En *Temas Iconográficos en el Gabinete de Estampas del Instituto Ephialte I*. 1994.
- 16 BARTSCH, *The illustrated Bartsch*, Nueva York 1982, T. XXIX (XV), 353.92 (265). El presente grabado es el mismo que años más tarde ilustrará la obra *Hieroglífica* de Piero Valeriano (1556) y que Guillermo de Choul presenta como utensilios de los agoreros romanos o más conocidos como adivinos del imperio.

o de Sebastián de Covarrubias<sup>17</sup> (Fig. 5). Sin embargo, la gran cantidad de monedas descubiertas y las publicaciones recopilatorias ilustradas a que dan lugar, tal y como afirma Sez nec, van a ser la fuente de inspiración para la inmensa mayoría de los tratadistas mitológicos del siglo XVI, ya que el reverso de la moneda permitía el perfecto conocimiento de las formas de los dioses paganos lejos de las intoxicaciones medievales<sup>18</sup>. No vamos a descubrir en el presente estudio el manejo que Vincenzo Cartari realizó de este tipo de colecciones, quien como demuestra en su introducción, contó con el soporte bibliográfico de los libros de Choul, Agustín, Goltzius, etc<sup>19</sup>, todos ellos como fuente inexcusable no ya para los artistas, sino como se ha demostrado recientemente, también para emblemistas de la talla de Solórzano Pereira<sup>20</sup>. El mismo caso hemos de referir para Baltasar de Vitoria<sup>21</sup>, quien en el siglo XVII sigue abusando de las descripciones extraídas de los repertorios de monedas, llegándose en muchos pasajes a copiar literalmente lo que dispone Choul o Agustín.

En efecto, si la transcendencia social y cultural de las colecciones de monedas fue tan extendida como su incidencia en los tratados mitológicos del XVI y XVII lo demuestra, hemos de pensar en la línea de lo ya apuntado por Bardon y Ruprecht Pfeiff, que la moneda antigua reproducida en los repertorios del siglo XVI es la base iconográfica de algunas de las divisas o emblemas de la época<sup>22</sup>. Este aspecto se reproduce en la medallística renacentista, la cual, arrancando de los modelos de las monedas y medallas de la antigüedad, conforma la alegoría que ha de ensalzar al noble o monarca que la hace acuñar. Baste como ejemplo de su importancia en el mundo del emblema la moneda de Plautilla (Fig. 6) realizada en torno al 202 a. C., la cual sirve de base al emblema IX de N. Reusner<sup>23</sup> que a su vez inspira la medalla de Enrique IV y María de Médicis realizada en 1603<sup>24</sup>.

- 
- 17 BARTSCH, *The illustrated Bartsch*, Nueva York (XV), 370.104 (271) y 372.105 (271). Ambos grabados forman parte de la serie que grabó Beatrizet en Roma del Circo Máximo, y que como podemos observar, Sebastián de Covarrubias reproduce hasta en los más mínimos detalles, cuádrigas incluidas, en su emblema LXVIII de la Centuria I de los *Emblemas Morales* (Madrid 1610).
- 18 Jean SEZNEC, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1987, pág 203.
- 19 V. CARTARI, *Imagini Delli Dei de Gl'antichi.*, (Ed. Walter Koschatzky. Graz 1963).
- 20 R. LAMARCA, "Las consideraciones sobre Cartari en los emblemas de Juan de Solórzano", En *Lecturas de Historia del Arte IV*, Vitoria 1994, pág. 380 y ss.
- 21 BALTASAR DE VITORIA, *Theatro de los dioses de la Gentilidad*, Salamanca 1620-1623.
- 22 F. BARDON, *Op. Cit.*, pág. 18 y R. PFEIFF, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. von der Antike bis zur Französischen Revolution*, Münster 1990, pág 40.
- 23 Nicolai REUSNERI, *Emblemata*, Francfort 1581, pág 12.
- 24 Mark JONES, *A Catalogue of the French Medals in the British Museum. 1600-1672*, Londres 1988, pág 59.

## El análisis de las fuentes. Una indefinición terminológica

Dentro del concepto genérico de divisa o emblema, vamos a observar como dicha terminología, aparentemente siempre circunscrita al campo de la emblemática, va a tener igual o similar transcendencia en la definición del término numismático. Ya Juan de Horozco denota el origen clásico de la divisa en las señales que los generales romanos usaban con el fin de diferenciarse de los demás mandos del ejército<sup>25</sup>. Todo general contaba con una divisa única, aspecto que habría de modificarse durante el mandato de Octaviano, quien posibilitará un giro radical en el uso y significados de las mismas. En efecto, continuando la tradición griega, la divisa romana pasa a la moneda, material de gran difusión, como un elemento de propaganda personal donde el reverso es ocupado por una imagen que sin necesidad de inscripción alguna, era comprendido por la totalidad del pueblo<sup>26</sup>. En la génesis de este principio, encontramos gran similitud con lo ya señalado por Julián Gállego al respecto del emblema, el cual era entendido y asimilado por el vulgo dentro de esa cultura que él ha definido como teatral<sup>27</sup>.

No vamos a entrar en este devenir a establecer las connotaciones suficientemente demostradas de la divisa con el blasón medieval, sino que más bien trataremos de plasmar cómo de el común origen de esta y del reverso de las monedas, llegados al siglo XVI, convergen de nuevo, el uno como fuente iconográfica y el emblema como la plasmación del reverso intelectualizado. Así, Antonio Agustín, en sus conocidos *Diálogos* afirma que el artista puede encontrar en los reversos de las monedas los modelos iconográficos del mito clásico<sup>28</sup>, aunque es más explícito cuando establece el paralelismo entre la empresa o divisa, y el reverso de la moneda, al cual el autor define como *empresa o debuxo* en base al famoso emblema de Alciato *Festina Lente*<sup>29</sup>. Al respecto, este erudito aragonés, amigo íntimo de Fulvio y crítico audaz de Vico, Goltzius, etc., señala que debemos saber discernir lo que es un mero reverso de la moneda, de lo que es

25 Juan HOROZCO, *Emblemas morales*, Segovia 1589, págs 9-13. Este mismo concepto antepone Julián Gállego al definir el origen de la divisa en el mundo de los generales romanos y que más tarde pasará al arte del blasón medieval, aspecto que ya en el siglo VII, San Isidoro de Sevilla había apuntado en sus *Etimologías*, (L. XVIII, Cap. 3) al afirmar que los signa eran las que maracaban el comienzo de un ataque o de la retirada.

26 Paul ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes.*, Madrid 1992, pág 78 y ss. El autor afirma que el citado mandatario, compuso un mensaje ideológico en base a los reversos de sus monedas, las cuales adquirieron ribetes de propaganda política.

27 J. GALLEGO, *op. cit.*, pág 28.

28 Antonio AGUSTÍN, *Diálogo de medallas, inscripciones y otras antigüedades.*, Tarragona 1587, pág 18.

29 Antonio AGUSTÍN, *op. cit.*, pág 32. El autor centra sus afirmaciones en el famoso emblema de Alciato *Festina Lente*, el cual afirma que ya Tito hacía medallas con esa empresa de la anchora con el delphin sin letra que declarasse por que la hiziesse debuxar. Aldo Manucio o Erasmo o Enea Vico quizá tuvieron alguna. Veo que V.S. llama empresa a essa anchora y la misma es roverso de la medalla de Tito: luego essa misma es roverso y empresa. Sobre esta empresa incide numerosas veces Alison Saunders, quien en ningún momento establece comparaciones con la medallística a pesar de seguir las explicaciones que al respecto da Menestrier. Alison SAUNDRES, *The Sixteenth-Century French Emblem Book. A decorative and useful genre*, Ginebra 1988, pág 14.

un emblema colocado en el reverso de la misma, ya que como afirma más adelante, *no todos los reversos son emblemas, ni todas las empresas de Paulo Iouio o de Geronimo Ruscelli son reversos*. Afirma lo siguiente:

*Quales llamaremos empresas en medallas? Lo que tiene dos significaciones, una clara como es un capricornio, una cometa, una anchora, un gouernalle, y otras muchas; y otras significacion oscura, como es de entender Augusto por el capricornio su ascendente, y por el cometa la anima de Iulio Cesar, por el anchora la firmeza, por el timon el gouierno. Sospecho que esso llaman letras hieroglyphicas de las quales hablan Horo y Piero...<sup>30</sup>.*

Mucho más explícito se muestra Antonio Agustín al definir las posibles utilidades de los reversos de monedas, afirmando ser la base de *las invenciones que muchas veces son menester para ornamento de una fiesta pública en la entrada o coronación de un Príncipe...<sup>31</sup>*. En efecto, nos está aconsejando la utilización del mensaje de las monedas para la composición de los complejos programas de las arquitecturas efímeras que tanto predicamento adquirieron en época barroca. En ellas, el emblema y los jeroglíficos aparecen al servicio del poder como la base fundamental del mensaje propagandista del monarca.

Iguales contenidos expresa casi cien años más tarde Carlos Patín, quien en su *Historia de las medallas*, hace converger a estas de nuevo con las divisas o signos de los ejércitos romanos. Por otra parte, la terminología del autor se confunde asiduamente al definir siempre el reverso de la moneda como divisa o emblema, además de señalar la enorme utilidad que estas tienen por encontrarse en ellas contenidas toda la sabiduría de los clásicos<sup>32</sup>.

Sin embargo, si hasta el momento las referencias provienen de los tratados de monedas, los teorizadores emblemáticos de la época como Menestrier ya recogían los repertorios de monedas como fuente indispensable para la composición de emblemas. Así, el autor manifiesta su confianza en que los símbolos o imágenes que ornan el emblema, entre otros elementos, se nutren de las monedas y medallas y de los antiguos. Estas son al igual que las divisas, motivos de inspiración para el *inventor o diseñador* de los mismos<sup>33</sup>. No es extraño observar cómo este cura de la orden jesuítica, para aleccionar sobre la forma de componer emblemas de las virtudes, recurre explícitamente a las monedas de los emperadores romanos como el modelo a seguir, así como para las representaciones de las *cosas naturales*<sup>34</sup>. Por último, en una recopilación del buen hacer para la composición del emblema, afirma que se deben combinar la

30 Antonio AGUSTÍN, *Diálogos de... op. cit.*, pág. 33.

31 *Ibidem*, *op. cit.*, pág. 87.

32 Carlos PATÍN, *Historia de las Medallas o introducción al conocimiento de esta Ciencia*, Madrid 1771, (Ed. Juan R. Cayón, Madrid 1977), págs 13 y 14. El autor afirma que en ellas encontramos las representaciones de los edificios que el tiempo se ha llevado, los misterios de su religión, así como las formas de sus divinidades.

33 P. C. F. MENESTRIER, *L'art des emblemes ou s'enseigne la morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire, et de la Nature*, París 1684, (Ed. Karl Möseneder.), pág 17.

34 *Ibidem*, *op. cit.*, pág. 237.

fábula, las historias, los poetas, la filosofía, las medallas y las antigüedades<sup>35</sup>. Creo que con esto queda suficientemente justificado y demostrado el uso que los emblemistas de los siglos XVI y XVII realizaron de los repertorios de monedas por lo cual no debe extrañarnos que personajes como Juan de Horozco y Covarrubias, cuando describa sus representaciones alegóricas, lo haga en base a los modelos que él tenía delante con algún repertorio de monedas romanas<sup>36</sup>.

Mención especial merece el tratado emblemático de este autor, ya que como hemos señalado anteriormente, describe en su primer libro la totalidad de los dioses del Olimpo, así como alegorías varias. Hemos de destacar que en su obra se hace más patente que nunca las afirmaciones de Seznec en que señalaba que hasta el redescubrimiento de la antigüedad no se conocieron las iconografías de los dioses de la gentilidad<sup>37</sup>, ya que Horozco recurre sistemáticamente y como fuente principal a las medallas antiguas para referencia descriptiva de las alegorías y divinidades<sup>38</sup>. En el caso de algunas de esas descripciones, se permite la licencia incluso de moralizar acerca del contenido del reverso de la moneda que acuñó tal o cual emperador, definiéndolas siempre como empresas<sup>39</sup>, caso del capítulo X de su primer libro donde se describen las *empresas* de los mandatarios romanos, siempre según las monedas y su consiguiente aplicación a la emblemática<sup>40</sup>.

35 *Ibidem*, *op. cit.*, pág 239 y 240.

36 J. HOROZCO, *Emblemas...* *op. cit.*, pág 18.

37 Cfr. J. SEZNEC, *Los dioses de la...* *op. cit.*, pág 185. El autor afirma que los artistas del Renacimiento debieron buscar las iconografías de la antigüedad tras la Edad Media en fuentes intermedias, siendo escasas las veces que recurrían a los textos clásicos, prefiriendo fijarse en los tratados de medallas recopilatorios que tanta fama adquirieron.

38 Cfr. J. HOROZCO, *Emblemas...* *op. cit.*, pág 18 y ss. *...Deste rayo se aprovecharon los antiguos, para significar el poder de sus príncipes, y por que algunos se dexavan vencer de la clemencia, para significarla le pusieron en un reverso de medalla sobre un ara, donde a los dioses se suplicava, de que hicimos una emblema espiritual... por señal de la salud la misma serpiente. Y para más argumento de esto tuvo principio en lo que dezimos, se vera en reversos de medallas antiguas y en algunas figuras de Esculapio... Diana... por ser tan presta en el curso y en las mudanzas de que si haze, vino a ser diosa de la caza, y por esto se le dan por señales, como se vee en una medalla de Posthumo, el perro y el venablo. La Juno... la insignia que en la mano la ponía, era un azote como se ve en las medallas de Lucilla... Era también la Juno llamada Sospita, y entonces la ponían por cubierta en su cabeza la testera de la cabra con sus cuernos, como se ve en las medallas de Lucinio Var y Lucio Emilio Regilo... La diosa Palas, que es la Minerva, tiene por señal la celada con su adorno, por ser la sabiduría tan fuerte, que ninguna fortaleza la iguala y sobre la celada le ponían coronada de laurel por la honra se le deve, y la victoria que siempre alcanza, como se ve en la medalla de Domiciano...*

39 J. HOROZCO, *Emblemas...* *op. cit.*, pág 31. Refiriéndose a la divisa de Darío, Horozco afirma que era la que colocó en los reversos de las monedas, teorizando si debía ser su ascendente en su nacimiento o si querái con ello significar por la fuerza del monstruo, la suya o la de sus ejércitos.

40 *Ibidem*, *op. cit.*, pág 34, *Usó el mismo Augusto de otras empresas... El Término y el rayo fue otra empresa suya de que vemos adornado en reverso de alguna de sus medallas, y esto significa firmeza y ligereza juntamente, que es el espacio apresurado y la priessa espaciosa que en le Delphin y el anchora se mostró, con la letra griega que suena DATE PRIESSA DE ESPACIO... Cayo César traya en el reverso de sus medallas un timón y Cornucopia sobre el mundo... Antonino taya en el reverso de una medalla suya la figura de Eneas, que llevaba a su padre a hombros ya su hijo de la mano, mostrando la piedad...*

Antes que nuestro conocido autor español, otras obras de obligada consulta para ellos como la de Piero Valeriano, aparecen repletas de alusiones directas a la fuente de donde extrae sus modelos, es decir, a las monedas, siendo quizás la más rica recopilación de fuentes numismáticas en un libro de emblemas o jeroglíficos<sup>41</sup>, aunque más ilustrativo resulte el caso de Sambucus quien al final de su *Emblemata*, dispone un anexo de monedas romanas que nos hacen recapacitar acerca de la necesaria influencia que esta afición arqueológica despertó entre nuestros emblemistas y que por lógica tuvo que marcar las iconografías que más tarde habrían de decorar sus pinturas<sup>42</sup>.

Un último ejemplo del auge de los temas representados en las medallas lo encontramos en el compendio de Césare Ripa, uno de los más tardíos repertorios de imágenes que sin embargo, adquiere una difusión sin parangón en las artes de Época Moderna. Este tratado alegórico, tal y como afirma Adita Allo Manero, entre las innumerables fuentes de que bebe, menciona con especial incidencia el papel que las medallas y monedas de la antigüedad tuvieron para la composición de las iconografías. No es de extrañar tales afirmaciones por cuanto su libro está plagado de referencias a las medallas de donde ha extraído las formas de las divinidades paganas, recurriendo al tratado de Sebastiano Erizzo *Discorso sopra le medaglie degli antichi* (Venecia 1559) para la consiguiente moralización, aspecto en consonancia con lo ya afirmado de que los citados repertorios de monedas son una fuente alegórica y moral de primer orden<sup>43</sup>.

Sin duda, dado lo que en anteriores períodos se ha afirmado, no ha de extrañarnos que eruditos de la talla de Mario Praz afirmen en sus estudios que

---

41 Piero VALERIANO, *Y Jeroglifici overo commentarii delle occulte significationi de gl'Egittij.*, Venecia 1625. Las alusiones a medallas son abundantísimas, aunque vamos a destacar algunas que muestran los conocimientos profundos que de los vestigios del pasado tenía el autor. Alguno de los ejemplos más representativos son los siguientes: *El capricornio* como imagen de la muerte, el cual afirma extraerlo de la medalla de César Augusto, y que en efecto reproducen Eneas Vico (Bartsch XXX, 214) y Agustín (IV y V). *La seguridad* apoyada sobre una columna aparece en Agustín (XXI) y en Addison, (pág 177). Del *pavo* como representación de Juno menciona la monedas de Giulia Pía Felice que aparecen en Vico (Bartsch XXX, p 206) y Choul (pág 82). Respecto de *la Fama* representada por el *caballo Pegaso*, son numerosas las monedas que observamos en las obras de Eneas Vico (Bartsch XXX, 217), así como en recopilaciones modernas. Igualmente, Valeriano personifica *la paz* siguiendo reiterativamente los modelos emanados de la numismática. Cifra entre otras las de César, de Augusto, de Claudio, etc. Aunque si algo demuestra el vivo interés de Giovanni Piero Valeriano por las antigüedades, lo encontramos en las páginas 562 y 571 de su tratado. Observamos cómo representa los escudos que servían a los augures en sus sacrificios así como otros utensilios de los mismos que Eneas Vico recoge de una moneda de Augusto (Bartsch XXX, p.216) o Choul de Antonino Pío (pág. 263). Es el mismo caso del mármol que Valeriano reproduce en su página 576, y que presenta diversos útiles adivinatorios de los augures romanos, relieve que Beatriz también reproduce (Bartsch XXIX, 353), así como Choul (pág 260).

42 Joannes SAMBUCUS, *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis, Ioannis Sambuci Tirnaviensis Pannonii*, Amberes 1564, págs 290 a 352. El autor se sirve de las monedas para ilustrar sus comentarios a las personalizaciones y alegorías típicas de su tiempo. Así aparecen la paz, fe, discordia, piedad, etc.

43 Adita ALLO MANERO, Introducción a la *Iconología* de Césare Ripa, Madrid 1987, pág 13.



emblemistas como Gabriello Simeoni se inspiren en la medallística de los emperadores romanos, lo que no hace sino constatar el papel del reverso de la moneda en su camino hacia la pintura del emblema<sup>44</sup>. Al respecto sólo cabe parafrasear a Julián Gállego cuando afirma:

*Me permito señalar, de paso, la importancia de las medallas y monedas como medio de difusión de culturas y artes clásicas; sólo los príncipes y grandes pueden permitirse la compra de esculturas antiguas, pero una moneda de Tiberio o de Nerón está al alcance de cualquier curioso: lección de retrato y de fisonomía por una cara, de emblema o de divisa por la otra*<sup>45</sup>.

Tales afirmaciones, realizadas tras el minucioso examen de las bibliotecas de destacados eruditos del Siglo de Oro como Velázquez, no hacen sino constatar la importancia que los repertorios de monedas tuvieron para el desarrollo no sólo de la emblemática, sino de todas las artes de Época Moderna.

## **De la moneda al emblema. Un precedente iconográfico en el género de la literatura emblemática**

De lo ya apuntado en anteriores apartados, se deduce una clara transcendencia iconográfica de los modelos de la antigüedad en el cuerpo del emblema. Con ello no queremos afirmar que se trata de la única fuente que el tratadista manejó en la época, ya que el género fabulista, las hieroglíficas, historias naturales etc., completan gran parte del abanico de posibles modelos que en su día pudo utilizar. Igualmente, los ejemplos aquí expuestos no tratan de agotar un tema tan apasionante como este, sino que procuran ser un botón de muestra de lo que más tarde se plasmará en la Tesis Doctoral que bajo el título *Corpus de Mitología a través de la Literatura Emblemática Española del Siglo de Oro* desarrollo bajo la dirección de Jesús María González de Zárate.

Siguiendo la tradición impuesta por anteriores estudios de emblemática, nos parece lógico comenzar por el principio, es decir, por la obra de Alciato y sus emblemas, los cuales, al ser ilustrados en ediciones posteriores por los diferentes impresores de la época, se le añadirán grabados al texto cuyas iconografías son extrañas de las monedas de la antigüedad. Queremos hacer especial hincapié en este aspecto ya que dada su cronología, es obvio que él no llegó a conocer los repertorios de monedas que años más tarde alcanzarán gran fama y reputación, aunque sí tenemos constancia de su contacto con estas colecciones que circulaban por Europa en su época, así como de amistades dedicadas a esta afición<sup>46</sup>, siendo idéntico caso que el de Piero Valeriano. Por tanto, el papel determinante en la

---

44 Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco. (Estudios de Emblemática)*, Madrid 1989, pág 84.

45 J. GÁLLEGO, *Visión y...* Op. Cit., pág 36.

46 A. HOEN THEODORUS NILS, *Aspects of Classical Mythology in Renaissance Emblems, 1531-1640*, Michigan 1994, pág 10. Comenta el autor la importancia que la numismática tuvo para Alciato, sobre todo por sus contactos con personajes de la talla del humanista francés Guillaume Budé.

aparición de emblemas inspirados directamente en monedas clásicas en la obra de Alciato, hemos de buscarlo en los círculos humanistas y eruditos que constituían en el siglo XVI los impresores de tales obras, muchos de los cuales, se toman la libertad de proponer iconografías que evidentemente ellos conocían gracias a las monedas. Este es el caso de algunas de las “picturas” aquí analizadas.

Comenzando por el emblema CXVIII (Fig. 7), observamos cómo se representa un caduceo flanqueado por sendas cornucopias. Dicho motivo, definido por Santiago Sebastián como uno de los más representativos del Renacimiento, alude a la virtud como un precepto para el disfrute de la fortuna<sup>47</sup> aspecto que reproduce siguiendo a Alciato el propio Giovio en su divisa XXXVI<sup>48</sup> (Fig. 8). Dicha iconografía, es uno de los reversos que con mayor predicamento se dieron en época romana. Eneas Vico lo representa dentro de su repertorio en monedas pertenecientes a los emperadores Tiberio<sup>49</sup>, Vespasiano, y Tito<sup>50</sup> (Fig. 9), aunque será el erudito Antonio Agustín, quien afirma de ella que por el caduceo debemos entender los bienes celestiales y virtuosos, mientras que por la cornucopia los terrenales, aleccionándonos al correcto disfrute de nuestras ganancias en vida para salvaguardar los eternas<sup>51</sup>. Esta lección moral se halla muy en consonancia con el sentir del epigrama de Alciato, donde el hombre docto y elocuente, por las acciones en su vida alcanza la abundancia y la felicidad<sup>52</sup>, aspecto este último ya reseñado por Valeriano en su *Hieroglífica*<sup>53</sup>.

Otro de los grandes emblemas del Renacimiento es el CXLIII que ilustra la obra de Alciato (Fig. 10). Se trata del delfín asido al ancla como imagen del príncipe que procura la seguridad de sus súbditos<sup>54</sup>, iconografía que Gabriel Symeon reproduce en su compendio de empresas de los emperadores romanos con igual lección moral que la que ya en época clásica Tito y Domiciano trataron de imponer con el lema *Festina Lente*<sup>55</sup>. Si bien Santiago Sebastián<sup>56</sup> y otros

47 A. ALCIATO, *Emblemas*, (Ed. Santiago Sebastián, Akal, Madrid 1985), pág 156.

48 Paolo GIOVIO, *Diálogo de las empresas militares y amorosas compuesto en lengua latina...*, Lyon 1562, pág 143. Al respecto hemos de señalar que el citado autor, era un perfecto conocedor de la numismática como atestigua Francis Haskell en su estudio gracias a la colección de más de 400 retratos que logró reunir. (Francis HASKELL, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid 1994, pág 41.)

49 C.H.V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial coinage*, Londres 1984, T.I. 100. 90, (pl. 13).

50 Enea VICO, *Le imagini con tutti y reversi trovati et le vite degli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie degli antichi*, Parma 1548.

51 Antonio AGUSTIN, *Dialogo de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona 1587, pág 60, moneda XXV.

52 ALCIATO, (Ed. S. Sebastián), *Emblemas de Andrés Alciato.*, Madrid 1985, pág 157.

53 Piero VALERIANO, *I Ieroglifici Ouero commentarii delle occvlte significazioni de gl'Egittii & altre Nationi*, Venecia 1625, pág 201.

54 Cfr. ALCIATO, (Ed. S. Sebastián), *Emblemas... op. cit.*, pág 185 y ss. El autor, siguiendo el discurso del comentario que realiza Diego López en su *Declatación magistral de los emblemas de Alciato...*(Nájera 1615) encuadra el emblema en el sentir que Erasmo manifiesta en boca del citado autor.

55 Gabriel SYMEON, *Las devisas o emblemas heroicas del Señor Gabriel Symeon*, Lyon 1561, pág 228.

56 ALCIATO, (Ed. S. Sebastian), *Emblemas... op. cit.*, pág 185.

eruditos han señalado la coincidencia de este modelo con la moneda que Eneas Vico reproduce en su historia metálica acerca de ambos emperadores<sup>57</sup>, hemos de destacar que era una decoración con enorme fama entre los círculos renacentistas como lo atestigua el hecho de que ya Francesco Colonna lo incluyese en su obra. Antonio Agustín afirma tratarse de la firmeza del gobierno de Augusto, al que según él pertenece el modelo<sup>58</sup> (Fig 11).

Continuando con la obra del autor del *Emblematum Liber*, observamos cómo en el emblema CXLIX se dispone una serpiente ante un ara con las ofrendas ardiendo. El lema o mote del mismo se refiere a la salud pública, haciendo mención especial al hijo de Febo, Esculapio<sup>59</sup>. Dicha iconografía arranca de los modelos de la antigüedad y así podemos encontrar una ingente cantidad de monedas romanas donde aparece el dios Esculapio con la serpiente y el mismo lema que reproduce Alciato (Fig. 12). En efecto, Guillermo de Choul afirma de la serpiente, suponemos que siguiendo las historias naturales, lo siguiente:

*La culebra de su natural se despoja del pellejo entre dos cantos, quando se siente vieja y enferma: y para significar que los médicos quitan las enfermedades y conservan la moçedad de los hombres, pintan la culebra arebuerta al palo de Esculapio, pareçiendoles que las mediçinas renuevan y remoçan, y tienen en su fuerça y vigor natural los cuerpos humanos...*<sup>60</sup>.

Como podemos deducir de lo expuesto, la asociación del ofidio con la salud es una constante que en numerosas de las monedas que ilustran el libro de Agustín, aparece encaramándose a un ara o altar para significar la vigilancia que han de tener los que curan a los enfermos<sup>61</sup>.

Por último, hemos de destacar el emblema CL de Alciato, donde el cuerpo del mismo ilustrado años más tarde, lo constituye una moneda con una daga y una especie de sombrero. No debe extrañarnos que se presente no ya una iconografía derivada de la numismática, sino que la pintura del mismo está formada por una moneda tomada de los vestigios de la antigüedad. El emblemista quiere significar por ella la liberación de Roma de la tiranía a que estaba sujeta con Cesar, y para ello presenta la daga y el sombrero en memoria de la acción de Bruto, quien la mandó acuñar<sup>62</sup>. Ya Guillermo de Choul en sus *Discursos de la*

57 BARTSCH, *The illustrated Bartsch*, Nueva York 1985, T. XXX. (XV), 242. 358. (344) / 246. 394. (344) / 247. 396. (344). Volumen dedicado a Eneas Vico.

58 A. AGUSTÍN, *Diálogos... op. cit.*, pág 32.

59 A. ALCIATO, (Ed. S. Sebastián), *Emblemas... op. cit.*, pág 191.

60 Guillermo de CHOUL, *Los discursos de la religión, castramentación, asiento del campo, baños y exerçios de los Antiguos Romanos y Griegos*, Lyon 1579. La primera edición de esta libro, según Martin y Chartier (*L'histoire de l'édition française*, Paris 1982) pertenece a 1535, aunque si seguimos a Adhemar y a Brun (*Le livre français illustré de la Renaissance*, Paris 1969), hemos de pensar que se trate de 1550 aproximadamente.

61 A. AGUSTÍN, *Diálogos... op. cit.*, pág 77. Según Agustín, Adriano fue el primero que acuñó el lema SALVS PVBLICA.

62 ALCIATO, (Ed. Santiago Sebastián), *Emblemas... op. cit.*, pág 191.

religión, nos señala la importancia del sombrero como imagen de la libertad (Fig. 13) afirmando lo siguiente:

*Dexase entender que el sombrero fue antigua divisa de la Libertad, por las monedas batidas à honrra de Bruto. Y por las que hizo el Çésar Calígula: y porque quando los Romanos à horraavan y davan libertad a sus Esclavos podian traer sombreros...*<sup>63</sup>.

En efecto, por dicho reverso o en este caso, emblema, se trata de aleccionar al príncipe en la lucha por la libertad de su república, ideal acorde con lo dispuesto por Agustín en su tratado<sup>64</sup>.

Sin duda, con estos pequeños apuntes de antigüedad clásica en la obra de Alciato, hemos tratado de abrir un campo que no hemos agotado<sup>65</sup>, ya que no es el propósito de nuestra investigación. Igualmente, tal y como ya hemos señalado, queremos dejar constancia de que si bien Alciato escribe su obra antes que la inmensa mayoría de los coleccionistas de monedas, no es excusa para desligarlo de la corriente que ya en el último cuarto del siglo XV había invadido las cortes europeas en base al gusto por los vestigios del esplendor clásico. Otto van Veen da buena muestra de ello con la representación de la virtud, la cual sigue los postulados clásicos hasta en los más pequeños detalles, buena muestra ya de la abundante circulación de las historias metálicas en los albores del siglo XVII<sup>66</sup> (Fig. 14).

España, y en nuestro caso, los emblemista españoles, no son ajenos a dicha afición debido al interés que esta actividad había despertado entre los arqueólogos de monedas de la península. Resultará curioso observar cómo autores de la talla de Saavedra Fajardo<sup>67</sup>, haciendo gala de una erudición sin precedentes, en sus emblemas da cumplidas muestras de la forma de batallar del

63 G. CHOU, *Los discursos... op. cit.*, pág 121.

64 A. AGUSTÍN, *Diálogos... op. cit.*, pág 30.

65 A este respecto podemos señalar el emblema CLVII que presenta al dios término, modelo iconográfico extendido durante el renacimiento gracias a la moneda de Augusto que reproduce Eneas Vico en su tratado. Destacamos el detalle de los rayos a los pies, que más tarde Vicenzo Cartari, en su *Imagini delli dei de Glantichi* (Venecia 1647), reproduce en la página 319. El tratadista mitológico italiano, gran amido y conocedor de las historias metálicas como la de Guillermo de Choul entre otras, no dudó en acudir a las monedas para diseñar las iconografías de los grabados que tanta fama le dieron. Es de destacar que no oculta la fuente de donde ha extraído el modelo, mencionando claramente la moneda de Augusto.

66 Otto van VEEN, *Theatro Moral de toda la filosofia de los antiguos y Modernos*, Bruselas 1669. El autor recurre a la representación de la virtud tal y como la describe y presenta Antonio Agustín (*Diálogos*, pág 34) en sus medallas de Domiciano y Galeno. Dice en algunas medallas de Emperadores se haze como una mujer Amazona con celada y parazonio que es una espada ancha sin punta, y con lança y puesto el un pie sobre una celada o sobre un mundo... Esta descripción de la virtud es exactamente la misma que representa Vaenius en su lucha contra el vicio, donde en su huida de las alegorizaciones del mal, el famoso artista no ha dejado de representar ni siquiera la bola del mundo bajo sus pies.

67 Diego de SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, Munich 1640, (Ed. facsímil consultada, Murcia 1985).

pueblo romano, de sus edificios, de sus monedas y costumbres etc., aunque es de destacar la omisión en todo momento de las fuentes de donde las extrajo.

Así, en el emblema LXXXIX, el diplomático español reproduce una técnica de guerra de los romanos. Observamos que se disponen los soldados en filas, unos encima de otros con los escudos superpuestos para evitar las acometidas del enemigo sitiado. Esta manera de asediar y asaltar las fortalezas enemigas, tal y como señala Choul (Fig. 15), era procedimiento de los romanos que ha llegado hasta el renacimiento gracias a las narraciones de Cesar y Tito Livio<sup>68</sup>, así como a San Isidoro de Sevilla<sup>69</sup>, siendo conocida como la Tortuga. Es curioso que el ideal de unidad que la escena transfiere sea sinónimo de victoria en el campo de batalla. Saavedra Fajardo, tal y como ya afirmó González de Zárate en su estudio, recoge dicho pensamiento para incidir en la idea de que la concordia debe presidir todos los estamentos del Estado para el desarrollo armónico del mismo<sup>70</sup>. Igual ocurre con su emblema LXXI, donde podemos observar una muralla derrumbada por la acción de un ariete, artillado que mezcla una viga con una cabeza de carnero de metal para expresar el tan famoso *Labor omnia vincit*<sup>71</sup>. Dicha iconografía, según Antonio Agustín, aparece en los relieves que decoraban el arco de Severo, siendo descrita con minuciosidad por el autor como arma de guerra romana encaminada a batir puertas y murallas<sup>72</sup>. De esta forma lo ilustra G. Reverdy para la obra de Guillermo de Choul<sup>73</sup> (Fig. 16).

Otra manifestación del conocimiento que del mundo romano tenía Saavedra Fajardo lo encontramos en el emblema C (Fig. 17) del citado autor, donde se observa dos hileras de conos rematados en bolas que parecen sustentar una corona. Sin entrar a analizar en mensaje del emblema, que no es nuestro cometido, sino su precedente iconográfico, podemos afirmar que estudios anteriores han identificado estos vestigios de edificios lúdicos con obeliscos, apreciación errónea por cuanto Antonio Agustín, en su descripción detallada del circo de Caracalla, describe los conos como la *Meta Sudans*<sup>74</sup>. Esta debía constar

68 Cfr. G. CHOUL, *Los discursos... op. cit.*, pág 421 y 422. *Si los tribunos sabían que había por el camino algún fuerte de enemigos, luego los enviaban a citar que se riendiesen: y al primer no quiero, una o dos compañías se apartaban adarles batería, marchando derecho hacia el fuerte, tan apretados y cubiertos de sus paveses como si fueran yunçidos, Y desta manera ivan inespugnables y sabian se cubrir tan discretamente que no les podía empeçer el ímpetu d elas piedras. Este modo de acometer llamaron... hacer la Tortuga.*

69 SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, (Ed., Jose Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid 1983), T.II. pág 401. Hablando de los escudos, afirma que también se la conocía como *testudo* (tortuga), porque es un escudo fabricado a la manera de la concha de la tortuga. Igualmente incide en las características guerreras de esta formación.

70 J. M<sup>o</sup>. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, "Saavedra Fajardo y la Literatura Emblemática", *Separata de Traza y Baza.*, N<sup>o</sup> 10, Valencia 1985, pág 107.

71 J. M<sup>o</sup>. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Saavedra... op. cit.*, pág 54 y ss. Esta disposición guerrera de los romanos ya la recogía San Isidoro en sus *Etimologías* (L. XVIII. Cap. 11), haciendo una detallada descripción de su configuración y forma de uso.

72 A. AGUSTÍN, *Diálogos... op. cit.*, pág 140.

73 G. CHOUL, *Los discursos... op. cit.*, pág 424.

74 Cfr. A. AGUSTÍN, *Diálogos... op. cit.*, pág 128 y ss. *Tornando a las medallas, en ellas se vee el edificio no redondo sino prolongado, y en medio esta aquella pirámide o aguja y*

de tres conos rematados en bolas o delfines que iban cayendo a medida que se completaban las vueltas al circuito. Su iconografía sirve a Saavedra Fajardo para explicarnos el recto camino de la acción política del príncipe hasta las postrimerías de su vida<sup>75</sup>, momento remarcado con la meta de los circos romanos. Idéntico significado antepone Juan de Borja en su empresa CCXIX (Fig. 18), la cual recoge tres de estos conos como reflejo del recto camino que se debe seguir hasta el final de los días<sup>76</sup>.

La variedad de emblemas que se han de inspirar en la numismática queda reflejada en la obra de Saavedra en casos como el XXX que ilustra una columna con las proas de los barcos insertada en ella, más conocida como columna rostrada, para señalar cómo la experiencia fortalece la sabiduría<sup>77</sup>. Sin duda, el autor del libro conocía a la perfección los modelos emanados de las monedas de Augusto y de Octavio, así como de Vespasiano<sup>78</sup> (Fig. 19), ya que su representación era común tras las victorias navales, en las que a modo de conmemoración, se disponía una columna con las proas y la figura del emperador encima en señal de victoria<sup>79</sup>. Dicha imagen sirvió en el Renacimiento como tema representativo de las batallas navales de la época ya que así la vemos en la que Luis XIII encarga con motivo de la toma de la isla de Ré en 1627<sup>80</sup>. Sin embargo, el emblema que mayor deuda tiene con la antigüedad es el LI, el cual presenta dos manos que tienden a juntarse para significar que la fe y confianza no deben ser plenas, ya que pueden llevar a equívocos y desagravios<sup>81</sup>. Ya Vespasiano y Vitelio, para expresar la fe pública o del ejército colocaban en sus monedas dos manos asidas<sup>82</sup> (Fig. 20). Antonio Agustín, en el siglo XVI, afirma que los romanos representaban así la fe por que el fruto de la misma es la paz y la concordia<sup>83</sup>, aspecto contra el que nuestro ilustre diplomático parece poner en

---

*una pared como tela, y al un cabo y al otro, las tres metas con sendos huevos en lo alto de cada meta. Hay sobre la pared otras figuras como es una estatua de la diosa Cybeles madre de los dioses puestas unas torres sobre la cabeza y ella sentada sobre el león. Hay otras figuras de hombres, delfines y de cavallos. Todo esto esta más claramente en una piedra...* Como se puede observar, la descripción que realiza Agustín reproduce exactamente la moneda que Harold Mattingly y Sydenham (*The roman imperial coinage*, Vol. II, Londres 1986, n.º. 187) presentan aunque es de destacar que donde mejor se aprecian los detalles es en el grabado de Beatrizet (BARTSCH, *The illustrated... op. cit.*, pág 373), donde los detalles descritos se pueden contrastar uno a uno, no faltan los obeliscos, Cibeles, los delfines, cuádrigas etc, ni los famosos conos rematados en bolas dispuestos a modo de meta.

75 J. M<sup>a</sup>. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Saavedra... op. cit.*, pág 113.

76 Juan de BORJA, *Empresas morales*, (Ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid 1981), pág 445.

77 *Ibidem*, *op. cit.*, pág 41.

78 BARTSCH, *The Illustrated... op. cit.*, pág 216. Volumen dedicado a Eneas Vico.

79 A. AGUSTÍN, *Diálogos... op. cit.*, pág 57 y 58.

80 M. JONES, *A Catalogue of the French Medals in the British Museum. 1600-1672*, Vol. II, Londres 1988, n.º. 337. El autor presenta la citada medalla inspirada en la que Octavio acuñó en el 30 d.C.

81 J. M<sup>a</sup>. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Saavedra... op. cit.*, pág 75.

82 BARTSCH, *The Illustrated... op. cit.*, pág 234, 236 y 238. Volumen dedicado a Eneas Vico.

83 A. AGUSTÍN, *Diálogos... op. cit.*, pág 43. Igual contenido observamos en CHOUL, *Los discursos de la religión...* pág 34) y ADDISON, Joseph, *Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals*, (Ed. Stephen Orgel, Nueva York 1976), pág 199.

guardia a los príncipes venideros de una España abocada a perder su papel hegemónico en el mundo.

Un último ejemplo de Saavedra Fajardo lo constituye el emblema XCVII, donde por la maza y la piel del león se manifiesta la figura del príncipe como un nuevo Hércules<sup>84</sup>. En el mismo, las alusiones a la virtud, fortaleza y valor del regente son menciones que ya utilizaban los emperadores romanos cuando mandaban acuñar idéntico motivo en sus monedas. Así, Guillermo de Choul reproduce la maza y la clava en su tratado como imagen de los valores antes mencionados, aunque en este caso referidos a Q. Cincinio, a Augusto, Cómodo, etc<sup>85</sup>. (Fig. 21).

Finalmente, los emblemas que Francisco de la Reguera<sup>86</sup> copia de la obra de J. Typotius<sup>87</sup>, *Symbola divina et humana* (Praga 1601<sup>88</sup>), presentan una serie de paralelismos con la iconografía clásica que no dejan lugar a dudas del papel y la importancia que la medalla en este caso tuvo como fuente de inspiración del emblema. Así, en el emblema que dedica a la Reina Juana, esposa de Felipe I e hija de Fernando e Isabel, aparece el pavo real aludiendo a la vanidad de las cosas terrenas, modelo que ya utilizaran Juan de Horozco<sup>89</sup> y Nuñez de Cepeda<sup>90</sup>. Es de destacar que el propio autor afirma haberse inspirado en la moneda de Faustina donde se ve el pavo en la forma aquí pintado, con la inscripción *IVNONI REGINAE*<sup>91</sup>. Dicha imagen la podemos contemplar en el tratado de Guillermo de Choul donde el ave se dispone sobre un trono para manifestar la altanería de su condición de ave regia<sup>92</sup> (Fig. 22). Otro de los ejemplos claros lo constituye la representación de la paz quemando las armas ante el templo de Jano que Typotius presenta y de cuya afinidad con la medallística renacentista y clásica ha dado

84 J. M<sup>o</sup>. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Saavedra... op. cit.*, pág 100. El autor afirma que por el emblema hemos de entender que el príncipe debe tomar los despojos del vencido en provecho del Estado, tal y como hizo Hércules con la piel del león.

85 G. CHOUL, *Los discursos... op. cit.*, pág 194 y ss.

86 Francisco de REGUERA, *Empresas de los Reyes de Castilla y León*, c. 1628, (Ed. C. Hernández Alonso).

87 F. REGUERA, *Empresas... op. cit.*, pág 252.

88 V. BERMEJO, "En torno a los resortes de la imaginaria política en Época Moderna. Numismática y medallística en la iconografía de Felipe II", En *Lecturas de Historia del Arte IV*, Vitoria 1994, pág 230 y ss.

89 Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Segovia 1589, L. III, pág 198.

90 Rafael GARCIA MAHIQUES, *Empresas Sacras de Nuñez de Cepeda.*, Madrid 1988, pág 187. El autor hace un magnífico repaso de la representación del pavo en base al orgullo y otras acepciones que este ave ha tenido en la literatura emblemática. Entre ellas, resalta el contenido que Nuñez de Cepeda quiso dar a su emblema, es decir su asociación con la muerte y la vanidad de las cosas terrenas, significado que queda claramente manifiesto en la moneda de Faustina analizada y que impregna con su semántica posteriores creaciones como la de Francisco de la Reguera.

91 F. REGUERA, *Empresas de... op. cit.*, pág 159.

92 G. CHOUL, *Los discursos... op. cit.*, pág 49 y 50. Igual iconografía encontramos en el tratado de Eneas Vico, concretamente en la moneda dedicada a Julia Augusta, modelo que reproduce Sambucus en su anexo de monedas del *Emblemata et aliquot nummi antiqui...* (Amberes 1564), página 324.

buena cuenta V. Bermejo<sup>93</sup>, constatándose como una de la más comunes representaciones de la cultura del emblema. Algo parecido ocurre con la empresa XXXIV que dedica a Felipe IV y que representa el rayo jupiterino como imagen de la legitimación del poder real<sup>94</sup>. Dicha iconografía es sin lugar a dudas una de las más comunes de las heredadas de la cultura clásica, constituyéndose en un motivo mitológico muy socorrido para el autor que deseaba representar el poder real o el del poderoso<sup>95</sup>. Así la podemos encontrar en los reversos de las monedas de Augusto (Fig. 23) que presenta Eneas Vico en su tratado<sup>96</sup>, o las que Choul reproduce afirmando:

*“...nimas nimenos tenían los gentiles en gran devoçion la figura del Rayo de Iupiter, porque se entendia por ella su gran Dios, que creya los guardava de los Rayos y tempestades, y tambien creya, que despues de consagrada de mano del summo Pontifçe, la imagen o estatua tenia nueva virtud y fuerça”*<sup>97</sup>.

En efecto, podemos constatar cómo la tipología del haz de rayos enlazado por sendas flechas en aspa y sustentadas por alas, siembra toda una tradición no ya en la literatura emblemática, sino que será común verlo representado en cualquiera de los grabados que artistas del Humanismo como Philipp Galle, Georges Reverdy y otros realizaron dentro de su vasta obra<sup>98</sup>.

No queremos seguir alargando el presente estudio con nuevas comparaciones entre el emblema y la moneda ya que creemos suficientemente demostrada la importancia que esta pequeña parcela de la antigüedad clásica ha tenido para el desarrollo de las artes en Época Moderna. La emblemática, como una más de ellas, se nutre del enorme legado que los coleccionistas dejaron a la humanidad, tal y como hemos desglosado en las diferentes alusiones de investigadores de la talla de Maravall, Gállego, Sez nec, o el más reciente estudio de Francis Haskell<sup>99</sup>. Sin duda, este legado del que hemos dado una pequeña muestra, tal y como lo demuestran los textos de la época, era ya considerado en

93 V. BERMEJO, “En torno a los resortes...”, *op. cit.*, pág 230.

94 F. REGUERA, *Empresas...* *op. cit.*, pág 252.

95 Emblemas con la misma tipología en la composición, un haz de rayos amarrados por flechas en aspa y soportados por alas, los encontramos en las empresas de Juan de Borja (Embl. XLIV), en las divisas de Paolo Giovio (pág 126), en los emblemas de Sebastián de Covarrubias (C.II, Emb. I), así como en Typotius, Reguera etc. Es de destacar que esta misma iconografía ilustra la mayor parte de los escudos de las legiones romanas que nos han llegado gracias a los relieves decorativos de los monumentos romanos, así como de otro tipo de emblemas como el XLV de Núñez de Cepeda, en el que vemos al águila portando dicho haz de rayos. Como ya señalara García Mahiques (*Empresas Sacras de Núñez de Cepeda.*, pág 175) este modelo deriva de forma directa de las monedas de la antigüedad como las de Vespasiano que reproduce Eneas Vico (*op. cit.*, pág 238) o Guillermo de Choul (*op. cit.*, pág 47).

96 BARTSCH, *The Illustrated...* *op. cit.*, pág 214 a 216. (Volumen dedicado a Eneas Vico).

97 Cfr. G. CHOUL, , *Los discursos...* *op. cit.*, pág 289.

98 J. M<sup>o</sup>. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T. V, Vitoria 1994; «El “Ruínismo” clásico a través del grabado en los siglos XVI al XVIII. Una difusión de la iconografía en la Estampa del Humanismo», En *Temas iconográficos en el Gabinete de Estampas del Instituto Ephialte I*. 1994, Vitoria 1993.

99 Francis HASKELL, *La Historia y sus Imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid 1994, págs 13 y ss.



los siglos XVI y XVII como una fuente de primer orden en la composición del emblema, llegando en ocasiones a ser la fuente moralizadora de un mito o hazaña destacable. Quizás con la mejor comprensión del mundo de las historias metálicas llegemos a entender el porqué de las iconografías de la Literatura Emblemática, aspecto que hasta la fecha se ha considerado “a posteriori”, es decir, la pintura del emblema como clave explicativa de un lienzo, aunque hasta la fecha, la reflexión acerca de la procedencia “a priori” de las mismas, se basaba únicamente en la literatura clásica o de Época Moderna. Es desde estos apuntes investigadores, donde como historiador del Arte, tratamos de reivindicar un papel emblemáticamente más significativo de la imagen o grabado que ilustra este género de Literatura.



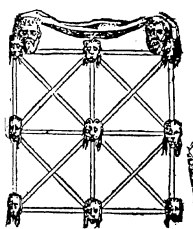


Fig. 3. Lápida con utensilios de augures, N. Beatrizet, (s. XVI).

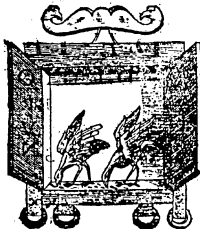
M. POMPEIO  
COL. ASPRO  
FILIO SVO ET  
M. POMPEIO  
ASPRO FIL.



M·F·ET·CINCIÆ  
SATVRNINÆ  
VXORI·SVÆ  
M·F·COL  
MINORI.



presso Dione leggerai dello  
stozzo minore, doue si posaua  
l'Aquila d'oro, che sendo  
attaccato ad vna lunghissima  
hasta, era in campo portato  
da gl'Alfieri, e perche  
si ficcasse meglio in terra. ha-



ueua la punta del piede a-  
guzza. Sopra di che si può  
ancor vedete Cornelio Ta-  
cito nell'espeditioe di Ger-  
manico, doue tratta dello  
stozzo, ouero del piantare  
l'ingegno.

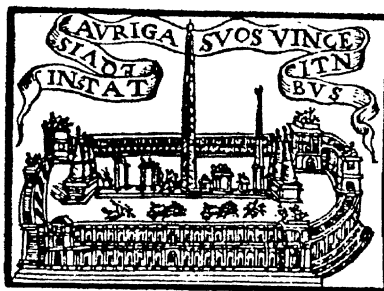


Fig. 5. Circo Máximo, Emblema LXVIII, Sebastián de Covarrubias, *Emblemas...* (Madrid 1610).

Fig. 4. Lápida con utensilios de augures,  
P. Valeriano, *I Ieroglifici...* (1556).



Fig. 6. Emblema IX, N. Reusner, *Emblemata...* (Frafort 1581), Moneda de Plautilla (202 a C.)

Fig. 7. Emblema CXVIII, Andrea Alciato, *Emblematum Liber* (Augsburgo 1531)

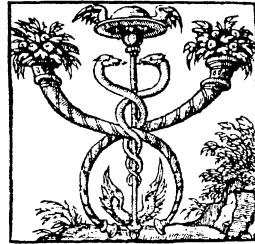


Fig. 8. Emblema XXXVI, Paolo Giovio, *Diálogo de...* (Lyon 1562)

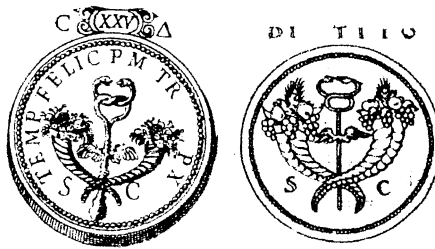


Fig. 9. Monedas de Vespasiano y Tito, E. Vico, *Le imagini...* (Parma 1548) y A. Agustín, *Diálogos...* (Tarragona 1587)

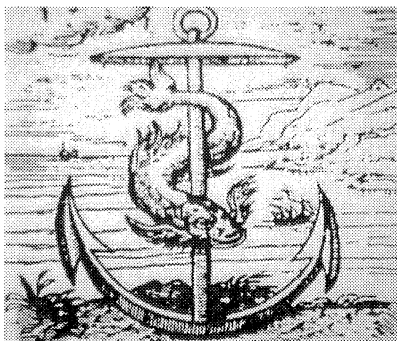


Fig. 10. Emblema CXLIII, Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, (Augsburgo 1531)

Fig. 11 Moneda de Augusto, A. Agustín, *Diálogo...* (Tarragona 1587)



Fig. 12. Emblema CXLIX, Andrea Alciato, *Emblemata...* (Lyon 1550) Moneda de Esculapio, G. Choul, *Discursos de...* (Lyon 1579)



Fig. 13. Emblema CL, A. Alciato, *Emblemata...* (Lyon 1550) Moneda de Bruto, G. Choul, *Discursos de...* (Lyon 1579).



F. 14. *Virtud*, O. van Veen, *Theatro Moral...* (Bruselas 1669) *Virtud*, G. Choul, *Discursos de...* (Lyon 1579)

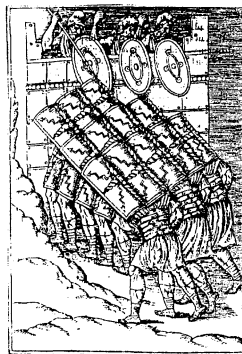
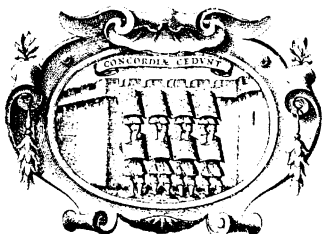


Fig. 15. Emblema LXXXIX, Saavedra Fajardo, *Idea de...* (Munich 1640), Reproducción de la técnica de guerra romana (La tortuga), G. Choul, *Discursos de...* (Lyon 1579)

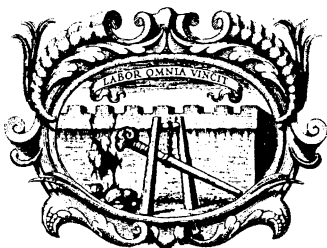


Fig. 16. Emblema LXXI, Saavedra Fajardo, *Idea de...* (Munich 1640) Reproducción de técnica de guerra romana, G. Choul, *Discursos de...* (Lyon 1579)

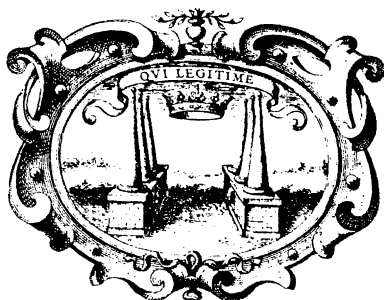


Fig. 17. Emblema C, Saavedra Fajardo, *Idea de...* (Munich 1640)

Fig. 18. Emblema CCXIX, Juan de Borja, *Empresas...* (Bruselas 1680)

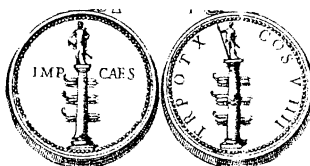
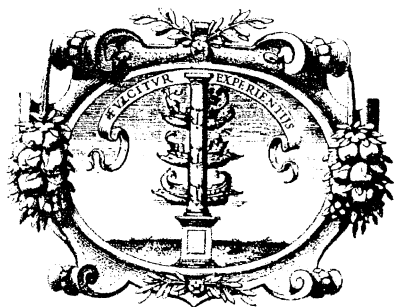
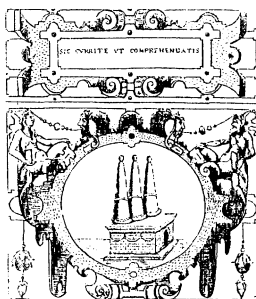


Fig. 19. Emblema XXX, Saavedra Fajardo, *Idea de...* (Munich 1640) Monedas de Augusto y Vespasiano, E. Vico, *Le Imagini...* (Parma 1548)



Fig. 20. Emblema LI, Saavedra Fajardo, *Idea de...* (Munich 1640) Moneda de la fe, A. Agustín, *Diálogos de...* (Tarragona 1587)



