«IMÁGENES DE LA TIERRA». EL DIÁLOGO ENTRE LA NUMISMÁTICA Y LA EMBLEMÁTICA RENACENTISTAS

Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó

1

En el primer Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, que celebramos en La Coruña hace más de quince años, Rafael Lamarca ya expuso muy certeramente una paradoja de la crítica emblemática contemporánea. Consiste en el hecho de mencionarse habitualmente la importancia de la moneda y la medalla como ingredientes para la constitución y definición completas del emblema pero prestar luego escasísima atención al modo en que se produce este enlace (Lamarca 1996). En efecto, la moneda, pero también los tratados numismáticos, los repertorios de monedas y medallas, con su procedimiento de écfrasis ampliada en un texto que aporta todo tipo de fuentes, paralelos, erudición y desarrollo moral, forman en sí mismos un género hermano del libro de emblemas, manteniendo entre ellos una relación de enriquecimiento mutuo. Luego volveremos a este punto, pero recordemos ahora —solo como primera aproximación— de qué modo Pierio Valeriano, convierte sus *Hieroglyphica* (1556) en un verdadero catálogo de monedas antiguas que quedarán desde entonces validadas como fuentes y autoridades indiscutibles (Fig. 1)[1]. La moneda ocupaba así un lugar equivalente al de cualquier autor antiguo, es decir, equivalente a un texto. Con la ventaja

LA SPAGNA.

B

C

MOlti autori vogliono, che il ieroglifico di Gerione, ſignifichi la Spagna; il che ancora dimoſtra la terza medaglia d'Adriano Imperatore, in cui era vna ſtatua di trè capi poſta ſopra vn'haſta, la quale sẽza dubbio era ſtata fatta da quell'Imperatore per ſignificare il viaggio fatto da lui per la Spagna, ouero per dichiarare la ſua origine, atteſoche (come appreſſo Spartiano ſi

D legge) era nato di madre Gaditana.

Fig. 1. Pierio Valeriano, *I ieroglifici... de gl'Egittii,* p. 404

[1] «Muchos autores quieren que el jeroglífico de Gerión signifique España; lo que aun demuestra la tercera medalla de Adriano Emperador, en la que había una estatua de tres cabezas colocada sobre un asta, la cual, sin duda, estaba hecha por aquel emperador para significar el viaje que hizo por España, o para declarar su origen, dado que (como se lee en Espartiano) había nacido de madre gaditana».

añadida para el aprovechamiento emblemático de que la moneda es, a la vez, texto e imagen (ver Rolet, 2002).

Es cierto que desde que Mario Praz (1964) avanzara, aunque sin desarrollarla apenas, esta conexión, se han ido buscando ocasionalmente puntos de contacto entre los emblemas y las monedas y medallas, y los editores e investigadores modernos de nuestros libros de emblemas han venido señalando al paso de sus estudios la existencia puntual de estas relaciones. Así han hecho, entre otros, Santiago Sebastián, Rafael García Mahíques, Fernando Rodríguez de la Flor, etc… De manera más general, José Antonio Maravall —en varias obras y desde su ángulo de análisis histórico—, vio en la moneda una precisa forma de acercarse al saber de la Antigüedad por parte del hombre del Renacimiento, con puntos de contacto con el emblema[2]. Aurora Egido (1984), en un artículo colmado de informaciones y referencias a obras hasta entonces poco atendidas, vinculó también el *Diálogo de las Medallas* (1587) de Antonio Agustín y el *Museo de las medallas desconocidas españolas* (1645) de Vincencio Juan de Lastanosa, más otros textos intermedios, al impulso básico del humanista que quiere aprender la lección del pasado y coloca sus arquimesas con medallas y monedas en la misma estancia donde se guardan los libros (por supuesto también de emblemas); subrayando cómo en esa biblioteca metálica se confiaba recuperar un testimonio especialmente fidedigno de la Antigüedad y las propias raíces nacionales. Estas colecciones de monedas, según insiste John Cunnally (1999, pp. 15-16), despertaban en los humanistas del Renacimiento una mirada y un impulso similar a los que encontraremos en la burguesía decimonónica ante la nueva ciencia de la fotografía. En efecto, «recoger fotografías es recoger el mundo», nos recordaba Susan Sontag. Ciertamente, la fotografía implicó una nueva «ética de la mirada». Al ser fotografiado, el objeto «pasa a formar parte de un sistema de información, encajándose en esquemas de clasificación y almacenamiento… La realidad es así redefinida —como elemento de exhibición, como registro para el escrutinio, como objetivo de supervisión» (Sontag, 1989, p. 3). El modelo

[2] Ver por ejemplo, Maravall, 1966, p. 413 y ss. Podemos añadir por nuestra parte cómo deja bien asentada la autoridad de los retratos contenidos en monedas y medallas Guillaume Rouillé al publicar en Lyon, en 1553, el *Promptuaire des médailles*. Allí nos decía que los retratos grabados en metal contenían más verdad que las historias «Porque (según los sabios dixeron) las caras son señales que muestran qué tales sean los ánimos». (Trad. de Juan Martín Cordero, *Promptuario de las medallas de todos los más insignes varones…*, Lyon: Guillermo Rovillio, 1561, 3v). Y añade Rouillé sobre la importancia que los antiguos atribuían a las medallas: «Y esto por dos razones y causas principales. La primera porque son desta manera más durables que las letras, parte por ser pintadas en metal, y parte también porque las tienen en parte donde más fácilmente se guardan. La otra es, porque según la razón y parecer del rey Candaules (según es author Herodoto) son más ciertos los ojos a los hombres que las orejas. […] Y por no dexar perder la honra de la Antigüedad, fueron buscadas por hombres estudiosos, parte dellas fue sacada de sepulchros, y de la tierra donde estavan sepultadas.» (3v). Y vale la pena anotar también la anécdota con la que Francis Haskell subrayaba un comentario de Petrarca sobre la veracidad de una moneda como un momento capital para el pensamiento histórico: «Mientras leía las biografías de los últimos emperadores romanos, Petrarca se tropezó un día con la afirmación de que Gordiano III el Piadoso (que gobernó del 238 al 244) había sido un hombre bien parecido. "Si eso es cierto", escribió al margen de la *Historia Augusta*, "el escultor era un incompetente *[Si hoc verum fuit, malum habuit sculptorem]*". Esta observación, trivial en apariencia, marca un hito en el desarrollo del pensamiento histórico, porque Petrarca no solo concede casi igual importancia a ambas fuentes (visual y escrita), sino que reconoce, además, que no coinciden» (Haskell, 1994, p. 15).

primero de este tipo de clasificación y almacenamiento de datos visuales está, pues —con las obvias diferencias—, en los gabinetes de medallas del Renacimiento y en su correlato literario, el libro numismático ilustrado.

Pero apenas contamos con estudios posteriores a los arriba mencionados. Durante estos 15 años largos transcurridos desde el artículo de Rafael Lamarca es muy escasa la aportación crítica a un punto que, de otro lado, se considera importante. Y esta carencia no se detecta solo en España. En el ámbito internacional, ni una sola referencia recoge Peter M. Daly en su reciente puesta al día bibliográfica de los estudios emblemáticos, *Companion to Emblem Studies* (2008), donde no encontraremos la más mínima alusión a este asunto y en cambio sí, por ejemplo, dos capítulos enteros a la relación entre emblemas y estandartes, enseñas o banderas[3].

Peter M. Daly no anota ni siquiera una de las pocas referencias bibliográficas que nos parecen de interés para nuestros objetivos específicos y que es, de hecho, la última aportación relevante. Se trata del libro de John Cunnally, a quien acabamos de nombrar, *Images of the Illustrious. The numismatic presence in the Renaissance*, un trabajo fechado en 1999. En él, entre otras reflexiones, se pueden leer unas breves pero sugerentes páginas dedicadas a la relación de libros de monedas y libros de emblemas en el siglo XVI bajo el título: «*Multorumque Monent Quae Tacuere Libri*» (enseñan muchas cosas que los libros callan).

Cunnally explica en su trabajo cómo a partir de Petrarca el coleccionismo de monedas se generó alrededor de los retratos de personajes de la Antigüedad. Solo cerca de la primera mitad del siglo XVI empezó a crecer el interés por los reversos, con una línea de continuidad entre los libros de Enea Vico (*Le imagini con tutti i riversi*, Venecia, 1548), Sebastiano Erizzo (*Discorso sopra le medaglie antiche*, Venecia, 1559), y Costanzo Landi (*Miscellanea explicationis*, Lyon, 1560) que ya añadía comentarios. Siguiendo estas fechas, y según palabras de Cunnally, la dirección de la inspiración iba a producirse fundamentalmente desde los libros de emblemas hacia los libros de monedas. Las representaciones simbólicas y alegóricas contenidas en la emblemática, su variada lección moral y sus extensiones y explicaciones iban a ser importadas y aprovechadas plenamente por los tratados numismáticos. Asimismo, el emblema creó un tipo de público que iba a ser el mismo capaz de apreciar los análisis y refinamientos contenidos en esos otros libros. Por supuesto, varias monedas se acarrearon directamente desde la numismática a los libros de emblemas. Así, en 1564, Sambucus incluyó una serie de grabados de monedas romanas como apéndice numismático a sus *Emblemata*, sin añadir comentarios (cosa que aún da a entender mejor la continuidad intencional de ambas series) (Fig. 2). Se fue generando de este modo la convicción de que los reversos de las monedas estaban dotados de un significado moral bajo un mecanismo simbólico que debía ser descifrado del mismo modo que el emblema o, más explícitamente, la empresa. Cunnally analiza en detalle, a este respecto, las palabras de Gabriele Simeoni en sus *Illustres observations antiques* (1558) y en su *Dialogo pio* (1560), sin olvidar la mención a nuestro Antonio Agustín, antiguo alumno de Alciato en Bolonia, quien, en los *Diálogos de medallas* de 1587, comparaba los reversos de monedas y medallas en concre-

[3] Son los dos capítulos firmados por Alan R. Young, «The Emblem and Flags» (pp. 457-476) y «The Emblem and Tournments» (pp. 477-487).

Fig. 2. Joannes Sambucus, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis…*, Lyon, G. Rouillé, 1564, p. 233

to a las empresas de Giovio y Ruscelli. Cunnally, pues, describe bien la bifurcación que se abre en la serie de libros de numismática entre los retratos y los reversos. Pero no estamos tan seguros de que la dirección de la influencia sea tan obviamente la que él señala. De un lado, debe apuntarse que la estructura y formato de las páginas del libro de Andrea Fulvio *Illustrium imagines* (Roma, 1517), publicado 14 años antes que la obra de Alciato, ofrecen una especie de tripartición emblemática vertical (mote, grabado de la moneda y breve biografía = *inscriptio, pictura, subscriptio*), a diferencia de lo que vemos en otros tratados del mismo tipo anteriores, como los de Thomas Ochsenbrunner, *Priscorum heroum stemmata* (1494) o *Historia illustrium Romanorum* (1510), donde el grabado se sitúa bien al margen, o como inicial historiada. Aunque fuera un hallazgo casual decidido por una pura razón tipográfica, parece evidente que estas páginas de las *Illustrium imagines* de Fulvio convergen con el desarrollo de los primeros libros de emblemas. Con todo, la decisión del editor Steyner de incluir grabados para formar el *Emblematum liber* difícilmente pudo verse influida, en Augsburgo, por el libro de Fulvio.

De otro lado, también nos cuesta afirmar taxativamente que el «auge del reverso» derive de los libros de emblemas. La atención a esa línea del análisis renacentista de las monedas es, de hecho, anterior a la explosión del libro de emblemas, y la encontraremos en mitologías y libros de antigüedades. Consta que Valeriano, a quien ya hemos mencionado como uno de los más sólidos instauradores de este modo de conocimiento, empezó sus análisis en una fecha tan temprana como 1506. Nos parece más exacto reconocer que se produjo una convergencia de intereses y modos de exégesis de los símbolos de la Antigüedad, paralela a una labor arqueológica que juntaba la hermenéutica de las monedas, estatuas y otros vestigios, con el desarrollo del emblema como nuevo género renacentista. Se advierte en hechos como que en el prefacio a la *centuria* dedicada a los animales cuadrúpedos de Camerarius, por ejemplo, Volkhammer comente que los grabados redondos presentes en el libro justamente le «recuerdan monedas o medallas» pero con un contenido aún más valioso que el oro de éstas: «Idem mihi videtur de Symbolorum horum tuorum rotundis figuris, quod de monetis sive numismatibus, quae saepe in parva mole plurimam auri materiam continent» (Camerarius, 1595, preliminares s.n.). A dife-

rencia de Cunnally, que estudia los libros de monedas y los libros de emblemas sin una conexión fuerte con el espíritu general de la época, centrándose en el análisis de sus contigüidades, creemos que es provechoso leer ambas series inmersas en el mismo ambiente de la «arqueología renacentista» del siglo, el interés renovado por el significado de las estatuas, las imágenes y los edificios como elocuentes documentos no verbales de la Antigüedad.

II

Y si examinamos las explicaciones que están dando en el mismo momento los autores numismáticos y los emblemáticos, nos sorprenderá ver con cuánta homogeneidad interpretaban sus respectivas actividades bajo la misma clave.

El senador veneciano Sebastiano Erizzo, de hecho la primera persona en la larga serie de numismáticos que tratarán de explicar los reversos de las monedas, introduce extensamente su *Discorso sopra le medaglie antiche* (Venecia, 1559) con más de 100 páginas de preámbulo donde se asientan los principios de interpretación de las medallas de los Antiguos. Aquí, y por primera vez, queda definida la importancia de coleccionar e interpretar las monedas antiguas.

Esta exposición empieza con un elogio de la historia de típica raíz humanista, llamándola «il più necessario & il più lodevole di tutti gli studi». Pero esta apología de la nobleza del estudio viene complementada inmediatamente por una denostación de quienes lo practican. Los historiadores suelen cometer errores en la descripción de los acontecimientos, omiten los hechos relevantes, representan y transmiten opiniones partidistas y fábulas intrascendentes o absurdas, hablan oscuramente de los detalles ofuscando, así, la «verace historia», a veces por eliminación y defecto, a veces por adición y exceso. Además, varias fuentes se han perdido o han sido mutiladas durante siglos, y algunos acontecimientos ni siquiera fueron recogidos por escrito.

> Ma, sì come di molte & varie cose, per le istorie habbiamo noi conoscimento, che ogni diletto di tutti gli altri spettacoli & discipline auanzano, così gl'istorici, che di quelle scriuono, spesse fiate con molti errori, opinioni diuerse, & fauole, la verace istoria ci tengono ascosta. Di maniera, che aggiungendo, ò togliendo spesso al vero, molte cose adietro lasciano, ouero di quelle oscuramente parlano, senza descriuerle, ò dichiararle altrimenti, che habbiano da i loro predecessori vdito dire; dalla informatione, ò scritture de i quali essi hanno le loro istorie tessute. Senza che molte sono quelle cose particolari, che noi leggiamo ne' libri, le quali, non hauendole dauanti à gli occhi espresse, non mai, ouero malageuolmente sarebbe alcuno capace d'intendere. (Erizzo, 1568, pp. 1-2)
>
> [Pero, así como de muchas y varias cosas tenemos nosotros conocimiento a través de las historias, que superan a cualquier otro espectáculo y disciplina, así los historiadores que de ellas escriben, a menudo elaborándolas con muchos errores, opiniones varias y fábulas nos mantienen oculta la verdadera historia. De manera que añadiendo o faltando con frecuencia a la verdad, dejan aparte muchas cosas, o hablan de ellas oscuramente sin describirlas o declararlas adecuadamente, porque las han oído decir a sus predecesores; con cuyas informaciones y escrituras ellos han tejido sus historias. Aparte de que son muchas aquellas cosas particulares, que nosotros leemos en los libros, las cuales, no teniéndolas expresas delante de los ojos, nunca o malamente será nadie capaz de entenderlas.]

Con todo, tenemos que reconocer que disponemos afortunadamente de otra clase de fuente histórica abundante y a nuestro alcance: los antiguos monumentos visuales. Estas «imágenes de la tierra», como las llama Ripa en su introducción, complementan lo que se haya podido perder o haya sido erróneamente formulado en las antiguas fuentes escritas. Erizzo, en una exageración retórica, alude a ellas como si los antiguos nos hubieran dejado intencionadamente estas imágenes para resarcirnos de la carencia de las fuentes escritas:

> A rimedio di ciò, per auiso mio prouidero gli antichi, lasciandoci tanta copia di marmi, parte interi, & parte rotti dall'antichità, di scritture & di bella istoria illustrati; le statue tante & sì varie de i loro Dei, & de gli huomini illustri; i superbi edificij, gli archi notabili, le inscrittioni sopra quelli, la tanta quantità di antiche medaglie in oro, in argento, & in varij metalli formate, i camei, & le gemme piene di artificiosi intagli. (Erizzo, 1568, p. 2)
>
> [Para remediar esto, en mi opinión, fueron providentes los antiguos, dejándonos tanta abundancia de mármoles, en parte enteros y en parte rotos por la antigüedad, ilustrados de escrituras y de hermosa historia; las estatuas tantas y tan varias de sus dioses y de los hombres ilustres, los soberbios edificios, los arcos notables, las inscripciones sobre ellos, la gran cantidad de medallas antiguas en oro, en plata y en variados metales formadas, los camafeos y las gemas llenas de tallas artificiosas.]

El propio Erizzo afirma preferir en su libro, entre todas estas variadas imágenes, aquellas acuñadas sobre las medallas antiguas, de las que era un coleccionista eminente desde la infancia y que le han sido de gran ayuda, «en lugar —dice— de las descripciones de tantas cosas hermosas de las que uno apenas puede leer nada en las historias [escritas]». La «dignità delle medaglie», según él, emana directamente de la «dignità della storia» en tanto que ellas muestran claramente en sus reversos «toda la historia de los emperadores»:

> le varie insegne della religione; le immagini dei loro Iddij & Dee & idoli che adoravano, i Tempi variamente edificati, gli altari, gli spettacoli Circensi, quei giochi Secolari che in capo di tanti anni si celebravano, con la varietà degli animali che in quelli si mostravano & altre cose che si facevano; i sacrificii, l'abito del Pontifice & sacrificante, il modo del sacrificare […] le forme delle insegne militari […], le figure delle vittorie […], tutte le imprese degli imperatori, i trionfi, trofei, i loro carri trionfali, provincie soggiogate, le immagini che davano gli antichi ai fiumi celebri, la Dea Pietà, Giustizia, Salute, le immagini di tutte le deità. (Erizzo, 1568, pp. 4-5)
>
> [Las varias enseñas de la religión; las imágenes de sus dioses y diosas e ídolos que adoraban, los templos variamente edificados, los altares, los espectáculos circenses, los juegos profanos que durante tantos años se celebraban, con la variedad de animales que en estos se mostaban, y otras cosas que se hacían; los sacrificios, el atuendo del pontífice y sacrificante, el modo de sacrificar, la forma de las enseñas militares, las figuras de la victoria, todas las empresas de los emperadores, los triunfos, trofeos, sus carros triunfales, provincias sojuzgadas, las imágenes que daban los antiguos a los ríos célebres, la diosa Piedad, Justicia, Salud, las imágenes de todas las deidades.]

Sambucus, que era historiador, coleccionista de monedas y emblemista a la vez, le dedicó incluso un emblema a esta idea, formulando en un epigrama justamente lo que Erizzo decía en la prosa de su introducción. Este emblema, como es evidente, ha de contarse entre aquellos que nos sirven para atestiguar la íntima relación entre la numismática y la emblemática, aunque no contenga monedas en su *pictura*.

Omnia consumit tempus, longamque senectam
Quid videt artifices quod peperere manus?
Imperio fatum eripuit monumenta, vetustas
Ne quid duraret, conficeretque situs.
Nunc Deus in frugem veterum virtute probatam
Ut vocet en monstrat marmora, Roma, tibi.
Effodiuntur opes irritamenta bonorum,
Nec poterit nummos ulla abolere dies.
Aerea testantur fuerint quibus aurea secla,
Multorumque monent quae tacuere libri.
(Sambucus, 1564, pp. 191)

[El tiempo todo lo consume. ¿Qué objetos, hechos por hábiles manos artesanas (*artifex manus peperere*), alcanzarán una larga edad? El hado ha forzado a los monumentos y para que no permanezca memoria alguna de los antiguos destruye también los lugares. Pero ahora Dios te muestra tus mármoles, Roma, llamándote así a elevarte hasta los buenos frutos de los antiguos. Los tesoros se desentierran para inspirar a la buena gente y nunca el tiempo conseguirá que las monedas mueran. El bronce [monedas / estatuas] es testigo de aquellos días que fueron de oro y enseña muchas cosas que los libros callan. (Es el emblema *«Antiquitatis studium»*)]

Y si esta clase de numismáticos advertía de la importancia de las antiguas monedas para transmitirnos imágenes cuya descripción e interpretación detalladas podían elevarnos a una mejor comprensión de la historia, por su parte los simbologistas y emblemistas subrayaron cómo su práctica peculiar era notablemente apta para introducir aquellas imágenes con finalidades simbólicas y alegóricas contemporáneas, cómo los autorizados significados extraíbles de la exégesis numismática les eran especialmente útiles. De este modo, Ripa, por ejemplo, justo en la primera frase de su *Iconologia* —donde se incluye también la interpretación alegórica de cerca de 100 monedas antiguas— dice que la más cierta y prácticamente única regla para componer imágenes simbólicas —«imagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio»— es la imitación de las imágenes que se pueden contemplar en los antiguos libros latinos y griegos, mármoles y medallas.

> Le Imagini fatte per significare vna diuersa cosa da quella, che si vede con l'occhio, non hanno altra più certa, ne più vniuersale regola, che l'imitatione delle memorie, che si trouano ne' Libri, nelle Medaglie, e ne' Marmi intagliate per industria de' Latini, & Greci, ò di quei più antichi, che furono inuentori di questo artifitio. Però communemente pare, che, chi s'affatica fuori di questa imitatione, erri, ò per ignoranza, ò per troppo presumere, le quali due macchie sono molto abhorrite da quelli, che attendono con le proprie fatiche all'acquisto di qualche lode. (Ripa, 1645, «Prohemio», pp. s.n.)
>
> [Las imágenes hechas para significar una cosa diferente de la que se ve con el ojo no tienen otra regla más cierta ni más universal que la imitación de las memorias que se encuentran en los libros, en las medallas y en los mármoles tallados por la industria de los latinos y griegos, o de aquellos más antiguos que fueron inventores de este artificio. Pero comunmente parece que quien se esfuerza fuera de esta imitación yerra, o por ignorancia o por demasadia presunción, dos manchas muy aborrecidas por aquellos que buscan conseguir alguna alabanza con los esfuerzos propios.]

Tampoco es por casualidad que Andrea Alciato, en 1530, desde el primer poema dedicatorio del libro que se iba a convertir en la piedra fundacional de la emblemática, usara las mismas palabras latinas aplicadas a la emblemática que Sambucus aplicará a la numismática: *artificium illustri signaque facta manu* (signos hechos por hábiles artesanos), y que use el verbo «acuñar» (*cudere*) para definir su propia actividad de fabricante de emblemas: *haec nos festivis emblemata cudimus horis* (hemos acuñado estos emblemas en nuestras horas de ocio)[4]. Pero por más que Augsburgo fuera una ciudad de orfebres y medallistas (además de impresores), Alciato tarda hasta la edición de 1546 (Venecia, Aldus, fol. 26r) en introducir en su colección de emblemas una moneda o medalla de manera completamente explícita[5]. Es el que lleva por

[4] El poema dedicatorio a Peutinger, uno de los mayores coleccionistas y anticuarios de su tiempo, como subrayó Panofsky (1970, p. 316), es problemático por muchas razones. Lo analiza por extenso Robert Cummings (1996, pp. 256-7 y 265): «Many problems attend Alciato's epigram: the interpretation is doubtful, particularly in the second and third couplets; and its date is doubtful. From Stockhammer's paraphrase of the poem in 1556 to the present, no two commentators agree, and no absolute solutions are within reach. […] The transfer to paper of material antquity (marble, metal, or whatever) is one of the triumphs of the humanist enterprise, and poets may comfort themselves that their song will outlast marble and brass.» Por ello, dice Cummings, «the model for Alciato's book, if rather whimsically, is not so much Peutinger's own illustrated book of inscriptions, but Peutinger's museum. As an imaginary museum its advantage over real ones is that it was filled, not with fragments of stone or dented brass, but with the most exquisite specimens of a lost art. It celebrates a museum that Peutinger did not have. The analogy of emblematic imagery and the reverses of coins did not escape sixteenth-century commentators and has not escaped modern ones, but there has been an agreement to discount its importance».

[5] Cierto que ya el primero de los emblemas («Super insigni Ducatus Mediolanensis») procede de una medalla real, aunque Alciato la hace proceder de una imaginaria medalla de Alejandro Magno («el rey de Pella»). La *pictura* del emblema «Consilio et Virtute Chimaeram superari» parece derivar de una moneda corintia, según el comentario de Thuilius (*Emblemata*, Padua: Tozzi, 1621, 585); y también Hércules y los pigmeos del emblema «In eos qui supra vires quicquam audent» se ven en una moneda de Domiciano. Obviamente, asimismo a Jano, Palas, Frixo, Ícaro, Lais, el ciprés, el pino, la lechuza y otras plantas y fauna los encontraremos en las monedas antiguas (ver Gnecchi, 1919), con las que Alciato y su círculo de amigos humanistas estaban obviamente familiarizados. Ya con este trabajo en proceso de publicación pudimos leer el manuscrito que generosamente nos cedió Rubem Amaral, Jr., (Amaral, 2008) donde entre otras muchas precisiones de alto interés, dedica algunas páginas a las monedas en las obras de Alciato, Giovio, Covarrubias, Solórzano, Saavedra y otros autores, para centrarse después en el análisis exhaustivo del recorrido numismático de la empresa de Paradin «Colligavit Nemo». Este trabajo fue

mote «Respublica liberata», donde comenta una moneda acuñada por Bruto tras la muerte de César. En esta primera aparición del emblema no se representa la moneda sino solo la imagen que se nos dice que ésta ofrece, situada ante un paisaje: (Fig. 4) dos dagas sobre las cuales descansa un gorro frigio como el de los esclavos manumitidos (aunque aquí es, erróneamente, un capelo: ni el grabador ni Alciato habían visto la moneda real). El epigrama alude con claridad a la disposición del gorro sobre la daga: «Ensiculi in primis, queis pilleus insuper astat, / Qualem missa manu servitia accipiunt», pero lo encontraremos con toda suerte de variantes. Diferencias que sirven, en primer lugar, para toparnos con la indisimulada expresión de orgullo de humanista coleccionista de monedas que se le escapa a Francisco Sánchez de las Brozas al comentar el emblema (Sánchez de las Brozas, 1573, p. 432): «Numisma ego domi habeo, Sed pileum oblongum habet inter duos pugiones erectos. Quare hic emendata est pictura» (*Tengo esta moneda en casa.* Pero tiene el alargado gorro entre dos puñales verticales. Por eso aquí está corregida la imagen»). Con todo, en su edición —o, por mejor decir, en las que lleven a cabo Bonhomme-Rouillé— el grabado representa con fidelidad lo que dice Alciato en el epigrama (y no la moneda real que él afirma poseer, con dos puñales). (Fig. 5). Vale la pena detenerse un momento ante los distintos grabados que este emblema tiene en la historia editorial del *Emblematum liber* y sus comentaristas. Por lo que hemos visto, desde la edición de Tozzi (Padua, 1618) suele aparecer el grabado tal como describe la moneda el Brocense: el gorro entre dos dagas y con la inscripción también diferente, pues en lugar del habitual «Nomisma Bruti», se lee «Eid. Mar.» (Eidibus Martiis = Idus de Marzo)[6] (Fig. 6). El grabado original ha sido corregido, por tanto, después de haber observado el editor o grabador alguna moneda real, o leído al Brocense —y desmintiendo la descripción contenida en el epigrama primero de Alciato—. De hecho, es así como vemos habitualmente las

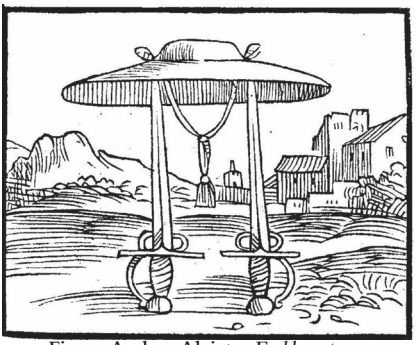

Fig. 4. Andrea Alciato, *Emblemata…*, Venecia, Aldus, 1546, f. 26r.

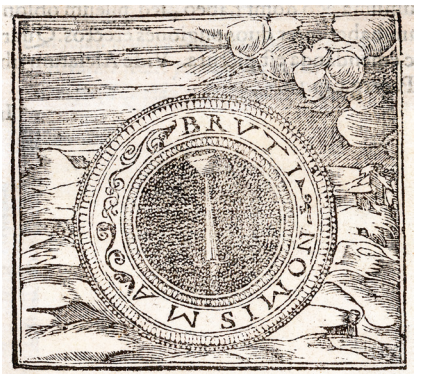

Fig. 5. F. Sánchez de las Brozas, *Commentariis in Andreae Alciati Emblemata,* Lyon, Rouillé, 1573, p. 432

presentado al *Octavo Congreso Internacional de la Society for Emblem Studies* (Winchester, 2008), en prensa.

[6] Antonio Agustín comenta la inscripción de esta moneda (Agustín, 1587, p. 12). Por supuesto, la moneda aparecerá también en otros libros numismáticos.

Fig. 6. Andrea Alciato, *Emblemata,* Padua, Tozzi, 1621, Emblema 151

monedas que se han conservado[7]. En las ediciones de Plantin, en cambio, desde 1571 una daga y un bonete se situaban uno al lado del otro. Por su parte, en el juego de grabados de Bonhomme-Rouillé (como son la traducción española de Daza Pinciano —Lyon, Bonhomme, 1549— y los comentarios del Brocense —Lyon, Rouillé, 1573—) aparecía la daga con el *pilleus* ensartado encima. Nuestro Diego López representa una daga de punta *sobre* el bonete (1615, p. 354) pero comenta, sin embargo, que la moneda tiene dos puñales (sin duda ha leído también al Brocense, aunque no lo cita)… Asimismo observamos que el epigrama de Alciato se traduce de diversa manera si la *pictura* presenta la moneda con dos dagas. Por ejemplo, la traducción alemana de Frankfurt, Feyerabend, 1567 describe un gorro sobre *dos* dagas, igual que la italiana de Padua, Tozzi, 1626. La traducción francesa de Aneau (Lyon, Rouillé, 1549, p. 182), habla de una daga, pero, curiosamente, esta edición no lleva grabado. En definitiva, todo un conjunto de posibilidades que derivan presuntamente de un objeto real aunque no siempre éste sea conocido en su materialidad.

Partiendo de la labor de descripción de imágenes que se halla en el fondo del proceso emblemático, Guido Arbizzoni ha estudiado en su artículo «Ecfrasi, emblemi, imprese» (Arbizzoni, 2004) hasta qué punto estaba en la intención de Alciato y persiste en la de sus seguidores, el ofrecer la descripción verbal de una obra de arte visual, donde tanto el motivo como su interpretación se toman de la imaginería y se sancionan con la autoridad de los antiguos, transformando así la descripción de una obra de arte real o imaginaria, o un símbolo, en el prestigioso género retórico renacentista de la écfrasis. Pensamos nosotros que dentro de este proceso ecfrástico del emblema, sin embargo, el objeto moneda o medalla adopta un estatuto que, aunque algo difuminado, podemos reducirlo básicamente a «histórico» en la clasificación de las «figuras» emblemáticas que propone Emanuele Tesauro para los emblemas de Alciato[8]. En definitiva, tanto desde la vertiente numismática como

[7] Ver http://www.ancients.info/gallery/showgallery.php/ cat/3058/page/1.

[8] En efecto, como objetos reales y palpables, testimonios físicos indiscutibles del pasado, las imágenes procedentes de monedas y medallas difícilmente pueden adaptarse a las otras categorías que establece el turinés para los emblemas: «fabulosos», «naturales», «artificiales» o «quiméricos» (Tesauro, 1675, p. 466). Pero, como admite más adelante el mismo autor, «Avviene a'Simboli ciò que a'Colori, che mescolandosi più o meno l'un con l'altro, partoriscono infinite Specie di Colori mezzani, che non han nome, & pur servono alla Pittura» (p. 470). En el caso de las monedas, desde el momento en que, en su origen, pueden incluir imágenes procedentes de fábulas o jeroglíficos, su interpretación puede también alejarse del acontecimiento histórico o personal. No obstante, nunca perderán su cualidad de testimonio real: «Riversi son metafore scolpite nelle monete; rappresentanti un concetto in laude de grandi Personaggi per alcun Fatto, ò Dignità, ò Dote dell'animo: & ciò per mezo di Figure Iconiche, Astratti, Favole, ò Gieroglifici, aiutati da un simplice motto accenante il Suggetto, ò la persona. Et di questi altri son piani,

emblemática, la conjunción moneda-emblema arraiga en la lectura de la historia y puede derivar luego hacia el aprovechamiento moral. En Antonio Agustín, como ejemplo numismático, la «lectura» de las medallas exige en primer lugar respeto y fidelidad a los hechos de la historia (1587, p. 17) y solo luego se podrán sacar lecciones (p. 19); y de los mitos y fábulas se puede aprender por igual en medallas como en libros (p. 42, donde se expresa con notable ironía)[9]. Desde la vertiente emblemática, Juan de Horozco alude en su largo parlamento teórico a las «medallas antiguas» como registro de imágenes de la historia, útiles para «mostrar la antigüedad del uso de las Empresas y Emblemas, y de dónde començaron» (Horozco, 1591, fol. 54r). Los reversos son para Horozco, explícitamente, una lección de historia. Allí, los príncipes «ponían en semejantes figuras sus hechos como en historia» (fol. 63r); y da también como modelo de buena empresa una moneda de Felipe II al heredar la corona del emperador Carlos (fol. 59v)[10].

Veamos ahora unas variantes tipológicas del diálogo entre numismáticos y emblemistas.

---

e Simplici, come la Donna incatenata, e mesta, sedente sotto la palma, co'l Motto; Armenia Capta. Altri più *ingegnosi*, come il *Capricorno*, col *Cornucopia*, e *Timon da Nave*, col nome Augustus: per significar quel Mese di Genaio, in cui Ottaviano Cesare: ritornato vincitor della Terra, & del Mare: spogliandosi dell'Imperio, ricevè il Nome di Augusto. Ma il *Riverso* è simbolo per il Vulgo, & perciò vuol'esser chiaro.» (p. 490). Antes que Tesauro, Antonio Agustín había

[9] Hacen asimismo al caso las matizaciones del «Diálogo onzeno» de este libro: «De las medallas falsas y letreros falsos, y de los que han escrito de medallas y inscriciones» (pp. 443-470). Tales cautelas las manifiestan muchos numismáticos. Es interesante en este sentido el «Proemio» de Filippo Buonarroti a sus *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*, (Roma, D. A. Ercole, 1698): «E se veruna scienza ha bisogno d'un sì fatto preparamento d'intelletto e cautela, lo studio dell'erudizione e dell'antichità è quello che ne ha una necessità particolare…» (p. v) Pero acaba confesando que el mejor provecho que ha sacado de su erudición numismática es el gusto y el placer del conocimiento y del coleccionismo (p. vi).

[10] Juan de Horozco muestra una elevada erudición numismática en su libro de emblemas. La tuvo a mano desde el ámbito familiar, en concreto con la obra de su tío —a quien dedica los *Emblemas morales*— Diego de Covarrubias y Leiva (*Veterum collatio numismatum,* Salamanca, Andreas à Portinaris, 1556 y 1562). Y así no nos ha de extrañar que hasta Lastanosa cite en su *Museo de la medallas* (1645) emblemas de Horozco. De hecho, las autoridades más citadas en el tratado teórico del «Libro I» de Horozco son monedas y medallas. El análisis de este libro da el siguiente resultado concreto (reseñamos todos los motivos o símbolos cuya procedencia numismática se menciona de manera explícita): rayo de Júpiter – ara – yugo – saetas (26v); Esculapio (30r); Diana (35r); Palas – lechuza (medalla de Domiciano, 36r); Venus – Victoria (m. de Julio César, 36v); Isis – sistro – frutas (36v); Parcas (37r); Victoria – corona – palma – sol (m. de Rodas, 38v); Serapis – corona (38v); Paz – cornucopia (m. de Augusto, 38v); Paz – caduceo – serpiente (m. de Vespasiano, 38v); Paz – hacha encendida que quema los escudos – David (39r); Esperanza – corona de flores – azucena (m. de C. Clodio, 39r); Concordia – corneja (m. de Faustina, 39r); cigüeñas – piedad filial (m. de Cecilio Metelo, 39r); España – espigas – saetas (39v); África – escorpiones – espigas – elefante (m. de Adriano, 40r); Sagitario (m. de Darío, 41r); serpiente con niño en la boca (m. de Alejandro – medalla Duques de Milán, 41v); ancla (m. de Seleuco Nicator, 42v); segur (m. del rey Tenedio, 42v); liebre (m. de Armódice, 42v); buey (didracma de Teseo, 43r); oveja (Servio, 43r); Término y otras empresas de Augusto presentes en monedas (43v); timón – cornucopia – caduceo (m. de César 44r); Eneas – Anquises (m. de Antonino, 44r); anagrama de Cristo – Lábaro (m. de Constantino 44r); penachos (49r); lechuza (m. de Domiciano, 49v); Pegaso (m. corintia, 49v); tortuga (m. del Peloponeso, 50r); delfín – caballo (m. de Tarento, 50r); sierra (m. alemana, 50r); tres piernas en rueda – trinacria (m. de Sicilia, 50v); rosa (m. de Rodas, 50v); cabeza con celada y tres globos (m. de Roma, 52v); tres globos (53r); corona (93v). Esto solo en el «Libro I», es decir, en la parte teórica, sin atender a los 100 emblemas con sus comentarios que vienen a continuación.

III.

Hace un momento apuntábamos el nombre de Johannes Sambucus. Este historiador y bibliotecario del Emperador Maximiliano, de espíritu extremadamente curioso y poseedor de una notable biblioteca y un surtido gabinete de curiosidades[11], seleccionó de entre sus pertenencias una serie de 23 monedas y las hizo representar en sus *Emblemata* de 1564, en Amberes, en casa de Plantin (en ediciones posteriores este número aumentará a 44). Imprimió los grabados desnudos de cualquier comentario, solo como un obsequio a Jean Grolier, tesorero del Rey de Francia, con quien había convivido diariamente durante su viaje a París —según cuenta en la carta dedicatoria que antecede al apéndice—. Una de estas monedas representa a Marco Aurelio Antonino. Es una moneda griega en cuyo reverso vemos a Orfeo sentado, tocando la lira y rodeado de animales que le escuchan en actitud de mansedumbre y docilidad. (Fig. 7)

Cunnally, ciertamente, se refiere a esta moneda como una de las que la emblemática saca provecho. En efecto, sabemos que Geffrey Whitney en su compilación de varios libros de emblemas (*A Choice of Emblems*, 1586) utiliza como segunda fuente en número a Sambucus (nada menos que 51 emblemas; la primera fuente es Alciato, con 87). Uno de ellos (p. 186), no será un emblema propiamente dicho, sino esta medalla del apéndice con que Sambucus obsequiaba a Grolier. (Fig. 8) Whitney convierte la moneda en emblema añadiéndole mote y *subscriptio*. Pero el poema desliza el significado desde la idea de la mansedumbre y dominio sobre las fieras por medio de la música que está en la base del mito de Orfeo, hacia otros significados. Nos advierte de que tenemos que mirar mejor la escena: Orfeo, «además de su destreza [musical], era culto y sabio / y podía con la dulzura de su lengua dominar a toda clase de hombres, / hasta a los más rudos y por completo ignorantes del bien» (el epigrama sigue luego con el elogio personal de un «Orfeo

[11] Ver Visser, 2005, pp. 44-46.

Fig. 7. Joannes Sambucus, *Emblemata...*, Lyon, Rouillé, 1564, p. 234

Fig. 8. Geffrey Whitney, *A Choice of Emblems,* Leiden, Plantin, 1586, p. 186

Fig. 9. Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra le medaglie antiche,* Venecia, Varisco, 1568, p. 480

moderno»: el afamado organista y profesor de música John Bull, a quien Whitney había dedicado también el emblema anterior).

Si intentamos averiguar más en detalle cómo ha llevado a cabo Whitney este proceso de emblematización de la moneda nos llevamos cierta sorpresa. Da la impresión de que Whitney solo de manera derivada hubiera acudido a Sambucus para colocar este grabado, pues la fuente textual la encontramos claramente en la ya mencionada obra de Sebastiano Erizzo (1525-1585), *Discorso sopra le medaglie antiche, con la particolar dichiaratione di molti riversi…* (Erizzo, 1559). La ed. de Erizzo de 1559 carecía del grabado de esta medalla y en la de 1568 (p. 480) el grabado tiene diferencias notables respecto al de Whitney (p. 186) (Fig. 9). Así Whitney recupera la imagen de Sambucus (p. 234), pero el texto de Erizzo y el de Whitney coinciden. Erizzo explica que Marco Aurelio fue un gran gobernante no solo por la bondad con que vivió («santità di vita») sino también por su gran sabiduría, que superaba a la de cualquier otro hombre. En consecuencia, este Orfeo del reverso solo podrá simbolizar al hombre sabio, adornado de todo tipo de virtudes («di tutte le grazie ornato»). El harpa o cítara simbolizaba para los antiguos la virtud moral, y así afirma Erizzo textualmente que ejercitándola «ha ridotto gli huomini di quelli agresti & rozzi costumi alla vita politica»[12], en formulación casi idéntica a la de Whitney sobre «those who weare most rude and knewe no goode at all». Así es como se revela una lección moral y finalmente política que enseña al príncipe (Marco Aurelio) cómo debe actuar utilizando la elocuencia, la fuerza de convicción de las palabras.

Una utilización directa y frecuente del libro numismático de Erizzo la encontraremos también en Cesare Ripa. Ripa, en la introducción de su *Iconologia* (1603), afirmaba distinguir con cuidado entre sus propias alegorías y las que toma prestadas de emblemas y empresas. En este caso no nos dice cuál es su fuente pero nos des-

[12] Citamos por Erizzo, 1568; la cita en p. 481. En esta edición sí se ve la imagen de la moneda (p. 480), notablemente diversa a la de Whitney.

Fig. 10. Medalla de Antonino Pío. Dattari, *Nummi Augg. Alexandrini,* Cairo, 1901, 2996

cribe cómo «los Antiguos» pintaban a Orfeo «tocado con la tiara pérsica, pulsando la lira y teniendo ante él gran cantidad de Lobos, Leones, Osos, Serpientes y otros muchos animales que le lamían los pies, así como gran diversidad de aves…» (Ripa, 1987, 315)[13]. Más allá de la imagen, que también pudo verla en alguna representación plástica romana, lo que cuenta es que la interpretación básica del significado está tomada indudablemente del texto numismático de Erizzo, reforzándola con una cita extraída de los comentarios de Anguillara a las *Metamorfosis* (1563, Libro X) que apunta a la fuerza de la elocuencia como hija que es de Apolo, es decir, de la sabiduría[14].Y así clasifica la imagen bajo el rótulo «La Elocuencia según una medalla de Marco Antonio». En cualquier caso, hay que tener en cuenta que la razón por la que el reverso de esta moneda de Marco Aurelio Antonino llevaba la escena del mito de Orfeo debería buscarse más bien en una carta de Fronto a Marco Aurelio escrita pocos años después de que éste se convirtiera en emperador. Fronto había sido su preceptor y empezaba la carta elogiando su habilidad para unir a sus amigos y exhortándole a mantener la armonía entre sus seguidores, aduciendo acto seguido a Orfeo para indicar tanto la necesidad de esa armonía como la dificultad de la tarea emprendida por el nuevo gobernante[15].

En la literatura numismática moderna no se encuentra esta moneda concreta de Marco Aurelio. Tenemos que suponer, no obstante, que existió, dado que el meticuloso Sambucus, poco dado a mixtificaciones, nos da la inscripción precisa con el nombre de «M. Aurelio Antonino». También podemos conjeturar, por otra parte, que fue una moneda rara. Con todo, esta moneda debía ser, a su vez, copia de una moneda anterior y mucho más frecuente del padre adoptivo de

[13] Y así lo había dicho Erizzo: «Dipingevasi un huomo in abito filosofico ornato della Tiara Persiana, sonando & toccando con la mano la citara. Et dinanzi à lui vi erano diversi animali che gli leccavano i piedi, cioè Lupi, Leoni, orsi, serpenti, & uccelli di diverse sorti…» (1568, p. 481).

[14] «Orfeo ci mostra quanta forza, & vigore habbia l'eloquenza, come quella, che è figliuola d'Apollo, che non è altro, che la sapienza» (Ripa, 1603, p. 128).

[15] Grant, 1996, 185; cfr. tb. Stowers, 1986. J. G. Milne, 1943, pp. 63-66, escribe que bajo Antonino Pío, la ceca alejandrina prefería utilizar escenas mitológicas, como en este año 7 (*ca.* 93) la escena de Orfeo amansando a los animales.

Marco Aurelio, Antonino Pío, que sí se conoce (Dattari, 1901, 2996). (Fig 10) De hecho, Milne, en su estudio sobre la tipología de las monedas romanas de la ceca de Alejandría, la liga sin ambages a la época de Antonino Pío (Milne, 1943, p. 65). Sin embargo, a causa de esta cita de Fronto que les venía tan bien, tanto a los numismáticos como a los emblemistas les resultó muy sencillo y adaptado a sus propios fines discursivos atribuírsela a Marco Aurelio, creando así este enlace entre una presentación básica y bien conocida del mito de Orfeo y Orfeo como trasunto del propio emperador Marco Aurelio, y con el sentido secundario de la elocuencia.

Fig. 11. Joannes Sambucus, *Emblemata…*, Lyon, Rouillé, 1564, p. 120

El reverso de una moneda, complejamente introducido en la serie emblemática a través de la numismática, configura, pues, una imagen que se va fijando fuertemente en la tradición simbólica renacentista con una precisa lección moral que se ha separado bastante de su aparición y motivación primera.

Sin abandonar el libro de Sambucus, podemos traer un segundo ejemplo, pero en esta ocasión enfocaremos un emblema propiamente dicho. Se trata de su emblema 87, que lleva por título «Musarum ex antiquis nummis Q. Pomponii verae effigies et etymologica vis ex Vergilio» (La verdadera imagen de las Musas, sacada de las antiguas monedas de Q. Pomponio, con la explicación etimológica [de sus nombres] por Virgilio) (Fig. 11).

El epigrama dice:

> CLIO gesta canens transactis tempora reddit.
> Melpomene tragico proclamat moesta boatu.
> Comica lasciuo gaudet sermone Thalia.
> Dulciloquos calamos Euterpe flatibus vrget.
> Terpsichore affectus citharis mouet, imperat, auget.
> Plectra gerens Erato saltat pede, carmine, vultu.
> Carmina Calliope libris heroica mandat.
> Vranie caeli motus scrutantur, & astra.
> Signat cuncta manu, loquitur Polyhymnia gestu.
> Mentis Apollineae vis haec mouet vndique Musas:
> In medio residens complectitur omnia Phoebus. (pp. 120-121)

> [Clío cantando hazañas famosas resucita el tiempo pasado.
> La triste Melpómene chilla con su trágico grito.
> La cómica Talía se alegra con la lasciva charla.
> Euterpe apremia la flauta con armoniosos soplos.
> Terpsícore conmueve, gobierna, acrecienta las emociones con su cítara.
> Erato, llevando el plectro, danza con los pies, con el canto, con el rostro.
> Calíope confía a los libros los poemas heroicos.

Urania examina los movimientos del cielo y los astros.
Señala todo con su mano, habla Polimnia.
La fuerza de la mente de Apolo mueve a las Musas:
Estando en el medio, Febo todo lo abraza]

Sambucus no nos facilita de dónde proceden las monedas que menciona, pero casualmente vemos que Ripa también habla de estas mismas monedas en la *Iconologia*. Lo hace al tratar de la última de ellas, Calíope, en la segunda serie. Y allí reproduce los versos del poema anterior del Pseudo–Virgilio diciendo que «de estos versos de Virgilio que hemos citado se componen las imágenes de las musas» que están impresas en el tratado de Fulvio Orsini, *Familiae romanae quae reperiuntur in antiquis numismatibus ab urbe condita ad tempora divi Augusti* (Roma, 1577), de donde confiesa haberlas él mismo tomado cuando Orsini habla de las medallas de la familia pomponia[16].

Fig. 12. Cuatro monedas de la serie de Apolo y las Musas, 66 a. C, en plata

Este poema sobre las Musas se atribuyó a Virgilio en el siglo XVI y hoy se puede leer en el libro 22 de la edición teubneriana de Ausonio[17] bajo el título *Nomina Musarum*. Es también muy probable que Ripa hubiera leído una similar información en otra de sus fuentes básicas, que varias veces copia literalmente, las *Imagini degli Dei dei Antichi* de Vincenzo Cartari, algo anterior al libro de Orsini, y donde el mitógrafo glosa el poema remachando también la afirmación de que toda la virtud de las Musas «viene de Apolo y que estando Febo en medio de ellas todo lo abraza» (Cartari, 1571, 2, p. 61)[18]. Podemos ver

[16] Ripa. *Iconologia*, 1603, p. 349: «I libri sono l'opere de più illustri Poeti in verso heroico, il quale verso si attribuisce à questa musa per il verso di Vergilio in opusc. *Carmina Calliope libris heroica mandat*. A questi versi di Vergilio c'habbiamo citati si confanno li simulacri de le muse, che stanno impresse nel lib. de Fuluio Orsino de Familijs Romanorum nelle medaglie della gente Pomponia».

[17] *Appendix Ausoniana*, 22.3 (http://www.archive.org/stream/ausonius02auso/ausonius02 auso_djvu.txt –279–). Ver el comentario de Waterschoot, 1992, pp. 51-52.

[18] «[Le Muse] Furono dette figliuole di Gioue, e della Memoria, e propri Numi de Poeti, e della Musica: perche chi ha buono intelletto, e gran memoria facilmente diuenta dotto in quello à che applica l'animo, e facendone spesso di belli, e uaghi componimenti è detto hauere fauoreli le Muse, fatte da gli antichi giouani di faccia, e molto belle, uestite à guisa di uaghe ninfe, con diuersi stromenti in mano,

hoy las monedas reales, acuñadas en el año 66 a. C.[19] (Fig. 12).

Pero es también interesante comprobar que Sambucus no solo reproduce el poema del Pseudo–Virgilio y menciona estas monedas de Pomponio, sino que utiliza de manera privilegiada sus reversos para componer la misma portada de la primera edición de su libro de emblemas (Fig. 13). Y, del mismo modo, vale la pena observar que la invención del propio emblema 87 que comentamos se aproxima muy especialmente al reverso de una moneda. Sambucus parece construir el emblema a partir del último verso del Pseudo–Virgilio (traducido también por Cartari) y dispone a Apolo en el centro de las Musas, en una postura idéntica a la del Orfeo que acabamos de ver, y a las musas a su alrededor aprendiendo de la sabiduría que él infunde, como los animales de las imágenes anteriores. Además, el espacio circular, inusual en el libro de Sambucus, enfatiza la relación con la moneda y crea una medalla, o reverso de moneda, de nueva invención que es, a la vez, un emblema. Así, un compuesto de monedas particulares, completamente reales y palpables ha contribuido, con la colaboración del pesudo–Virgilio, y el recuerdo de otra moneda donde aparece un personaje central tocando la cítara o arpa, a la creación de un emblema que quiere pasar por ser él mismo derivación directa de una moneda… Pero esa moneda no existió, por más que Sambucus nos haya dado ese título que ahora vemos tan maliciosamente equívoco: «La verdadera imagen de las Musas, sacada de las antiguas monedas de Q. Pomponio». Es un título que nos demuestra, además, cómo la moneda prestigiaba el emblema: «la *verdadera* inagen de las Musas…».

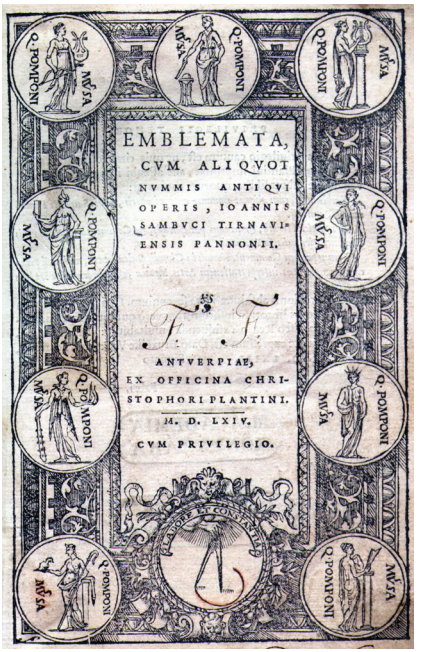

Fig. 13. Joannes Sambucus, *Emblemata…*, Lyon, Rouillé, 1564, frontispicio

Y aún podremos ver un tipo de recorrido un poco más complejo. El ejemplo proviene de un amigo e imitador de Sambucus, Hadrianus Junius, cuyo libro publicó Plantin en Amberes en 1565 con el mismo título y el mismo formato que el volumen de su amigo. El emblema 63 de sus *Emblemata* (citamos por Junius, 1596,

secondo le diuerse inuentioni, che dauano à ciascheduna di loro, *come si legge hauere fatto Virgilio*, il quale in certi suoi uersi fa che la historia sia di Clio, di Melpomene la Tragedia, e la Comedia di Thalia, ad Euterpe dagli stromenti da fiato, e Therpsicore la cetra, & ad Erato la lira, fa che da Calliope uengono i componimenti heroici, la Astrologia da Vrania, e da Polinnia la Retorica, e dice alla fine che tutta la uirtù loro uiene da Apollo, e che stando Febo in mezo di loro abbraccia tutto».

[19] Apreciamos aquí la presencia de una tortuga tras el cuello de los retratos; también podría ser, quizá, signo de la lira de Apolo, fabricada, según los *Himnos homéricos*, por Hermes con el caparazón de uno de estos animales.

p. 145) es el primero no ilustrado del «Emblematum appendix» del libro. Describe de este modo el símbolo de la paz:

> *Pacis Symbolum.*
> *Ad Ioannem Berotium I. C.*
>
> Quid dextra nudae remiges alas tenet?
> Hinc sibilum anguis os caduceus premit?
> Firmae ista Pacis, neve desultoriae
> Imago, comprimentis os rebellibus.
>
> SYMBOLUM ex aureis nummis qui penes Ioannem Berotium Iureconsultum, nobilissimi ingenij & facundiae incomparabilis gloria inlustrem, extant, desumptum est; quorum ille à Tiberio Claudio Caes. cusus aduersa à parte mulierem ostendit nudam, vel certè bysso tenuissimo pellucidoque opertam, quae alarum, quas geminas in tergum reiectas praefert, remigium veluti quoddam dextra altrinsecus extensa, continet atque componit, altera caput serpentis ad pedes strati caduceo protento deprimit, addita inscriptione ista, PACI AVGVSTAE. alterum latus ornat titulus TI. CLAVD. CAES. AVG. P. M. TR. P.VI. IMP. XI. Autor est Suetonius in monte Palatino templum à Tiberio fuisse constructum, & Concordiae dicatum. (p. 145)
>
> [Trad. del epigrama: «¿Por qué la mano derecha de esta mujer desnuda sostiene un remo alado / y oprime el silbo de la serpiente con el caduceo? / Esta es la imagen de la estable y nunca inconstante Paz / que oprime la boca de los rebeldes».]

En el epigrama, Junius prueba una interpretación de la imagen —que contiene un motivo iconográfico procedente de la numismática y una estructura emblemática— siguiendo una retórica bien conocida en la écfrasis renacentista. Parte de la típica pregunta ecfrástica *Quid?*, es decir, «¿qué vemos?, ¿qué tenemos aquí?», al modo como hará Alciato o había hecho Filostrato, etc. Acto seguido refuerza la interpretación con una fuente escrita. Así, *«Paci Augustae»* significará para él «La Paz del Emperador», es decir, Claudio. De hecho menciona que Suetonio dijo que Claudio había construido un templo en el Palatino dedicado a la Concordia. Vemos, entonces, un proceso similar al descrito en Erizzo: la imagen viene a ser el complemento y el desarrollo de la historia escrita.

Fig. 14. Enea Vico, *Le imagini con tutti i riversi*, Venecia, 1548, [s. n.]

Aunque Junius no da al lector una reproducción de la moneda, vemos que era conocida en la época. Un reverso idéntico se encuentra en Vico, 1548, s.n. clasificado entre las monedas de plata del emperador Claudio («Di Claudio – In argento», núm. 4). (Fig. 14). La mano izquierda inclinando el caduceo y aproximándolo a la cabeza de la serpiente se aprecia con bastante claridad, pero no así el gesto u objeto que pueda sostener en la mano derecha.

Acudiendo a la realidad material de estas monedas encontramos abundantes

acuñaciones a lo largo de la época de Claudio, tanto en plata como en oro. Podemos ver como ejemplo esta pequeña colección de acuñaciones en oro de diferentes cecas pero fechadas todas en el año XI del reinado de este emperador[20] (Fig. 15). Una de ellas es la que tuvo que conocer Junius, pues nos da exactamente este año y reproduce la inscripción. En estos cuatro casos, con todo, el gesto de la mano derecha es algo confuso, puede dar lugar a diversas hipótesis y vemos los esfuerzos de Junius para elaborar una interpretación convincente, cosa que verdaderamente no acaba de conseguir. El comentario indica que el remo (*«remigium alatum»*) serviría para dirigir las alas y parece estar contaminando la interpretación de esta figuración de la Paz (donde realmente nos cuesta mucho distinguir remo alguno, aunque quizá, si la moneda que él vio estaba muy gastada, podría parecer como si la figura sostuviera un asta) con la más conocida de la Paz que gobierna un timón.

Fig. 15. Cuatro acuñaciones en oro de la moneda «Paci Augustae» del año 11 del reinado de Claudio

Una figura similar encontraremos en Cesare Ripa. Se trata de «La Paz en la Medalla de Claudio». Aunque Ripa incluye ocasionalmente monedas de Vico o Erizzo, ésta parece proceder con bastante seguridad de una fuente indirecta, porque la inscripción mencionada por Ripa tampoco se encuentra en ninguna moneda real. Ripa interpreta la mano derecha no como portadora de un remo, sino en el gesto de cubrirse los ojos para no ver a la serpiente. Asimismo, adorna la descripción añadiendo colores a la serpiente y convirtiéndola en símbolo de la guerra. La definición del caduceo la toma directamente de Cartari e indirectamente del comentario de Servio a Virgilio.

> *Paz. En la Medalla de Claudio.* Mujer que abate el Caduceo en dirección al suelo, donde se ve una sierpe con sus terribles anillos, mostrando la diversidad de sus colores y su mortal veneno. Mientras, con la otra mano, se ha de cubrir los ojos con un velo para no ver a la sierpe, escribiéndose encima: *Pax orb. terr. Aug.* Dieron al Caduceo tal nombre los Latinos porque ante él se abatían enfrentamientos y discordias, sirviendo por lo tanto como signo apropriado de la Paz. Al cubrirse los ojos con el velo para no

[20] Ver una extensa lista de las acuñaciones claudianas, con imágenes e información complementaria en www.wildwinds.com: <http://www.wildwinds.com/coins/ric/claudius/ i.html>.

> ver a la serpiente, nos muestra que la guerra, representada por la sierpe venenosa, causa daños incalculables e infinitos, resultando nociva y perniciosa en extremo. De ahí que Virgilio en el primer libro de la *Eneida,* nos diga a este propósito: *Nulla salus bello, pacem te poscimus omnes.* (Ripa, 1987, II, p. 187).

Ripa, como vemos ha modificado profundamente la interpretación confusa de la mano derecha, además de enriquecer de manera bastante fantástica todo el conjunto (quizá para ser fiel a su declaración inicial de proveer materiales y modelos a los artistas, poetas, etc.).

La misma moneda será interpretada en detalle por el augsburguense Adolphus Occo en 1579 (Occo, 1730, p. 81). Hemos comprobado que Ripa no atendió de manera directa esta obra, sino solo escasamente a través de fuentes secundarias (Sajó, 1997). Occo, en su documentado tratado numismático, denomina a esta figura concretamente «un perfecto jeroglífico» (*«Pacis simulacrum penitus Hieroglyphicum est»*), una nueva prueba de la contaminación creciente entre la emblemática, los jeroglificos y las empresas, por un lado, y la numismática por otro. Y también identifica a la serpiente con la guerra. Pero la interpretación del gesto de la mano derecha es ahora muy diferente. En un espíritu mucho más anticuario o arqueológico, Occo comenta que la figura alada toma una bula que lleva colgada al cuello y la besa significando un voto a los dioses. Un compromiso acerca de la sacralidad de la paz que nunca debe ser —dice— falsificada[21].

Para la inscripción «Pax Augusta», que según Junius era una referencia a Claudio, (entendiendo «augusta» como la «Paz del Emperador») con referencia a su templo de la Concordia, Occo, también con un espíritu más ajustado a la realidad, da la traducción «Paz de Augusto», haciendo así referencia concretamente al Templo de la Paz erigido por Augusto en Roma.

Y todavía un paso más. Joseph Eckhel, el gran compendiador de la numismática renacentista-barroca, avanzado el siglo XVIII dará un entero discurso sobre esta moneda de Claudio. Comenta que no se trata en absoluto de una figura común de la iconografía romana, sino que está formada como una composición de varios atributos de divinidades romanas, un agregado de varios tipos numismáticos. Las alas que Junius intentaba forzadamente interpretar como formantes de una figura de la Paz y que, en efecto, a cualquiera ha de sorprender ver en una representación de la Paz, son —dice Eckhel— extrañas porque proceden de la figura de la Victoria (Eckhel, 1792, pp. 135 y ss.). La interpretación sería, por tanto, «la Paz conseguida por medio de la Victoria». La serpiente, con todo, no es la Guerra —si lo fuera, debería estar girada, enfrentándose a la figura alada—, sino un atributo de Minerva, engendradora de la Paz. Y añade haber reconocido en otras monedas y gemas del museo de Odescalchi en Viena que el gesto que realiza la mujer alada es el de levantar la toga, un gesto típico de la personificación de la Némesis.

[21] «Manu altera Bullam de collo dependentem, velut ori admoturam, aut sibi ob oculos posituram praetendit, quo nihil in Pace ficti esse debere denotatur. Bulla enim, ut vult Macrobius, cordis erat figura, & quidem apud Aegyptios, qui judiciis praerant, Bullam collo suspensa gerebant, aureae Catena, variis ornatam gemmis, quam Veritatem apellabant, hanc sibi illi ob oculos inter judicandum proponebant, ut est apud Diodorum Siculum. Erat & Bulla eadem Triumphantium gestamen apud Macrobium eundem. Pacem vero Alatam fecerunt, quod perpetua non sit, & dilegenti cautione sit retinenda. Vestis fuxa, sinceritatem denotat, & otium […]» (Occo, 1730, p. 81).

De este modo, la figura de la moneda suma las representaciones y atributos de la Victoria (alas), Minerva (serpiente) y Némesis (gesto). Así, el sentido es el de una paz conseguida por la victoria y esta victoria ha tenido lugar por medio de la punición justa del enemigo. Y para demostrar la veracidad indiscutible de este tipo compuesto, usará como autoridad a Apiano que nos ha dejado la descripción de una estatua idéntica. Se trata de una Némesis que César erigió sobre la tumba del derrotado Pompeyo en Alejandría, en recuerdo de su victoria y como castigo o némesis merecida de la *hybris* de Pompeyo.

Sabemos por la enciclopedia de Pauly-Wissowa, que esta estatua existió realmente y que se convirtió en un templo importante, el Nemeseón de Alejandría, una de los tres centros del culto de Némesis en el mundo antiguo (Atenas, Smirna y Alejandría)[22].

Asimismo, en otro trabajo importante sobre la *Pax Augusta Claudiana*, Rostovtzeff (1926) muestra cómo esta estatua generó una tradición de representaciones de Némesis que realizan este gesto. Dos copias pequeñas de la estatua de culto original sobrevivieron y se conservan en el Louvre: una pisa la cabeza de Pompeyo y la otra no. Pero ambas tienen la rueda rota, que en la medalla se verá sustituida por el caduceo, un atributo más sólido de la paz. Y prueba Rostovtzeff, que esta medalla ya fue acuñada por César. Así que Claudio solo tuvo que copiarla, y lo hizo en una situación histórica similar, tras sofocar la rebelión popular de Alejandría[23].

Hemos visto, pues, tres ejemplos que, en orden de complejidad creciente, ilustran las interacciones entre la numismática y los inicios de la emblemática.

En el primer ejemplo, una ilustración numismática se transformaba simplemente en un emblema al ser provista de un título que recogía su moral, y de un epigrama cuyo texto, curiosamente, estaba tomado casi literalmente de la descripción dada sobre la misma moneda en otro autorizado manual numismático. Y otras citas muestran cómo la misma moneda y la misma descripción se integraban y adquirían carta de naturaleza en la literatura alegórica del *Cinquecento* (por ejemplo interpretándose como símbolo de la Elocuencia mediante la adición de un comentario contemporáneo sobre Ovidio en el libro de Ripa) para convertir la escena allí representada en un elemento indiscutido de la imaginería simbólica aceptándose el significado preciso dado por el primer intérprete numismático y sancionado por una autorizada fuente escrita de la Antigüedad.

Con el segundo ejemplo atestiguamos un proceso más complejo de creación de un emblema que se compone de más de una fuente numismática. Sambucus declara haber copiado a las nueve Musas con sus atributos de otras tantas nueve monedas de la familia pomponiana de época republicana, cuya exacta fuente contemporánea, la *Familiae romanae* de Fulvio Orsini, nos la determina Cesare Ripa, que adopta también estas representaciones para su descripción de las nueve Musas. Sin embargo, una copia fiel de estas monedas aparece en el frontispicio de la obra de Sambucus, mientras que el emblema solo representa un «retrato de familia» de las Musas extractado de esas monedas. Para dotar a su creación de mayor auto-

[22] Pauly-Wissova XXIII (1935), 2838-279, «Némesis», esp. 2853-4.

[23] Ver también la información complementaria sobre este asunto, con mención de la moneda que comentamos, dada por Hornum, 1993, en concreto, pp. 16-17.

ridad, Sambucus cita el epigrama del (pseudo)-Virgilio sobre los nombres y los respectivos campos de actuación de las nueve Musas, casualmente también usado por Ripa y Cartari, cosa que prueba, de paso, la notable autoridad de que gozaba esta atribución virgiliana en el *Cinquecento*. Pero allí donde el original se limitaba a decir «y entre todas ellas, Apolo», Sambucus era mucho más explícito y libre en el emblema, representando a Apolo sentado y tocando la lira sobre el modelo de una décima moneda, la auténtica moneda de Orfeo que Whitney, a su vez, le había tomado para convertirla en un emblema propio.

Y el tercer ejemplo revela un engranaje aún más complejo de numismática y emblemática corriendo en paralelo y cruzando sus caminos en el mismo punto definido por Erizzo, Sambucus y Ripa: el desciframiento del mensaje histórico-iconográfico-simbólico de las «imágenes de la tierra» como material complementario de las antiguas fuentes escritas, y su reciclado y actualización para ponerlas al servicio de los símbolos, poemas y monedas contemporáneos. Junius se comporta como un emblemista en su epigrama presentando los atributos iconográficos de la moneda de la Paz por medio de una écfrasis, pero actuando como un numismático en su comentario, donde pretende interpretar eruditamente los mismos atributos y citar en apoyo de su exégesis una antigua fuente escrita de Suetonio. A partir de ahí, una larga cadena de autores de tratados de numismática, enblemática y simbolografía intentarán ir clarificando los atributos individuales a la vez que adoptan inmediatamente la imagen simbólica resultante en la literatura y la plástica.

La exégesis numismática y la écfrasis emblemática no son sino las dos caras del Jano humanista que mira simultáneamente al pasado para descifrar los signifcados de las «imágenes de la tierra», y al futuro, creando nuevas imágenes literarias y visuales dotadas de la autoridad de una Antigüedad que va siendo elucidada. El significado de los emblemas y símbolos del Renacimiento y del Barroco tomados o recuperados de la Antigüedad nunca derivará solo de un empeño de invención individual, ni será creación del autor moderno que lo añade gratuitamente a la imagen que ha copiado y usa: el significado que se expone en el epigrama y en el comentario debe estar también sancionado por la autoridad, y vendrá siempre dado por un grado mayor o menor de erudición en la imaginería antigua. Este erudito es en ocasiones el mismo creador del símbolo moderno, realizando así un ideal de la época: el poeta historiador humanista inspirado en los venerados antiguos y que se expresa íntimamente en el elevado lenguaje de las imágenes secretas.

Bibliografía

Agustín, Antonio, *Diálogo de medallas, inscriciones y otras antigüedades,* Tarragona, Felipe Mey, 1587.

Alciato, Andrea, *Emblemata*, Augsburgo, Steyner, 1531.

— Venecia, Aldus, 1546.

— Lyon, Bonhomme 1549 (trad. española de B. Daza Pinciano).

— Lyon, Rouillé, 1549 (comentarios de B. Aneau).

— Frankfurt, Feyerabend, 1567 (latín-alemán).

— Padua, Tozzi, 1618 (comentarios de L. Pignoria).

— Padua, Tozzi, 1621 (ed. por I. Thuilius, con los comentarios de C. Minois, Sánchez de las Brozas, L. Pignoria).

— Padua, Tozzi, 1626 (latín-italiano).

Amaral Jr., Rubem, «The Reverse of the *As* of Nîmes, An Emblematic Puzzle», comunicación al *Octavo Congreso Internacional de la Society for Emblem Studies* (Winchester, 2008), en prensa.

Anguillara, G. Andrea dell', *Le Metamorfosi di Ovidio…* Venecia, G. Griffio, 1563.

Arbizzoni, Guido, «Ecfrasi, emblemi, imprese», en *Ecfrasi. Modeli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, ed. Gianni Venturi y Monica Farnetti, Florencia, Bulzoni Editore, 2004, pp. 513-540.

Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull, *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, Akal, 1999.

Buonarroti, Filippo, *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*, Roma, D. A. Ercole, 1698.

Camerarius, Joachim, *Symbolorum et Emblematum ex Animalibus Quadrupedibus desumtorum centuria*, Nuremberg, Paulus Kaufmann, 1595.

Cartari, Vincenzo, *Imagini degli Dei dei Antichi*, Venecia, 1571 (repr. fotográfica en http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/cartari.html).

Covarrubias y Leiva, Diego, *Veterum collatio numismatum,* Salamanca, Andreas à Portinaris, 1556 & 1562.

Cummings, Robert, «Alciato's *Emblemata* as an Imaginary Museum». *Emblematica*, 10.2, 1996, pp. 245-281.

Cunnally, John, *Images of the Illustrious. The numismatic presence in the Renaissance*. Princeton, Princeton University Press, 1999.

Daly, Peter M. (ed.), *Companion to Emblem Studies*, Nueva York, AMS Press, 2008.

Dattari, G, *Nummi Augg. Alexandrini,* Cairo, 1901, 2996.

Eckhel, Joseph H., *Doctrina numorum veterum* Viena, Ignatius Alberti, 1792 (http://www.archive.org/stream/rum04unkngoog#page/n8/mode/2up).

Egido, Aurora, «Numismática y Literatura: De los *Diálogos* de A. Agustín al *Museo* de Lastanosa», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje ofrecido a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 211-227.

Erizzo, Sebastiano, *Discorso sopra le medaglie antiche, con la particolar dichiaratione di molti riversi, nuovamente mandato in luce,* Venecia, Bottega Valgrisiana, 1559. La ed. más completa es la cuarta, Venecia, Varisco-Paginini, sin fecha, pero entre 1585-1590. Citamos por la de Venecia, Giovanni Varisco, 1568.

Fulvio, Andrea, *Illustrium imagines,* Roma, Jacopo Mazzocchi, 1517.

Gnecchi, Francesco, *The Fauna and Flora on the Coin Types of Ancient Rome*, Londres, Spink, 1919.

Grant, Michael, *The Antonines: The Roman Empire in Transition*, Londres, Routledge, 1996.

Haskell, Francis, *La Historia y sus Imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994.

Horozco y Covarrubias, Juan, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1591.

Jacquiot, Joseph, «Les devises dans la medaille de 1548 à 1599 en France et en Italie», en *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, ed. M. T. Jones-Davies, París, Université de Paris-Sorbonne –

Centre de Recherches sur la Renaissance, 1981, pp. 81-89.

Junius, Hadrianus, *Emblemata*, Amberes, C. Plantin, 1565. Citamos por la ed. de Leiden, Officina Plantiniana – apud Franciscum Raphelengium, 1596.

Hornum, Michael B., *Nemesis, the Roman State and the Games*, Leiden, Brill, 1993.

Lamarca Ruiz de Eguílaz, Rafael, «De la moneda al emblema. Los repertorios y colecciones numismáticas como fuente de inspiración para la literatura emblemática», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional, septiembre de 1994*, ed. S. López Poza, La Coruña, Universidad, 1996, 533-556.

Landi, Costanzo, *Constantii Landi, Complani Comitis, in veterum numismatum romanorum miscellanea explicationes*, Lyon, S. de Honoratis, 1560.

Lastanosa, Vincencio Juan de, *Museo de las medallas desconocidas españolas,* Huesca, Juan Nogués, 1645.

Laurens, P. y F. Vuilleumier, «From Archaeology to Emblem - The origins of 'Liber Alciata' (alciati)». *Révue de l'art*, 101, 1993, pp. 86-95.

López, Diego, *Declaración Magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, Juan de Mongastón, 1615. 2ª ed. Valencia, Villagrasa, 1655.

Maravall, José Antonio, *Antiguos y Modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1966.

Milne, J. G., «Pictorial coin-types at the Roman mint of Alexandria», *The Journal of Egyptian Archaeology*, 29, 1943, pp. 63-66.

Occo, Adolphus, *Imperatorum Romanorum numismata a Pompeio Magno ad Heraclium: uibus insuper additae sunt inscriptiones quaedam veteres, arcus triumphales, & alia ad hanc rem necessaria*, Amberes, C. Plantin, 1579. La ed. óptima es la de Milán, Societas Palatina, 1730, a cargo de Filippo Argelato y con las adiciones de Franciscus Mediobarbo.

Ochsenbrunner, Thomas, *Priscorum heroum stemmata*, Roma, Johann Besicken & Sigismundus Mayer, 1494.

— *Historia illustrium romanorum*, Roma, Stephan Guillereti, 1510.

Orsini, Fulvio, *Familiae romanae quae reperiuntur in antiquis numismatibus ab urbe condita ad tempora divi Augusti*, Roma, F. Tramezino, 1577. 2ª ed. ampliada en París, 1663 con comentarios de Charles Patin.

Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Londres, Peregrine, 1970 (trad. española, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979).

Pauly, August - Georg Wissowa (*et al.*), *Realenzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1894-1980.

Praz, Mario, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964 (trad. española, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Siruela, 1989).

Ripa, Cesare, *Iconologia*, Venecia, Cristoforo Tomasini, 1645. (1ª ed., Roma 1593; primera ilustrada, 1603. Trad. española de Juan Barja y Yago Barja, Madrid, Akal, 1987).

Rolet, Stéphane, «D'étranges objets hiéroglyphiques. Les monnaies antiques dans les *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano (1556)», en *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies /Multivalence and Multifunctionality of the Emblem / Proceedings of the 5th International Conference of the Society for Emblem Studies*, ed. Wolfgang Harms y Dietmar Peil, Frankfurt, 2002, pp. 813-844.

Rostovtzeff, Michail, «Pax Augusta Claudiana», *The Journal of Egyptian Archaeology*, 12, 1926, pp. 24-29.

Rouillé, Guillaume, Prima pars promptuarii iconum insigniorum a seculo hominum, subiectis eorum vitis, per compendium ex probatissimis autoribus desumptis, Lyon, apud Gulielmum

Rovillium, 1553. Citamos por la trad. de Juan Martín Cordero, Promptuario de las medallas de todos los más insignes varones…, Lyon, Guillermo Rovillio, 1561.

Sajó, Tamás, «Az Iconologia forrásai» [Las fuentes de la Iconologia], en Cesare Ripa, Iconologia, Budapest, Balassi Kiadó, 1997, pp. 615-644.

Sambucus, Joannes, *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis…* Amberes, C. Plantin, 1564.

— *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis…,* Lyon, G. Rouillé, 1564, p. 233.

Sánchez de las Brozas, Francisco, *Commentarii in Andreae Alciati Emblemata*, Lyon, G. Rouillé, 1573.

Sarmant, Thierry, *La république des médailles. Numismates et collections numismatiques à Paris du Grand Siècle au Siècle des Lumières*. París, Honoré Champion, 2003.

Selig, Karl-Ludwig, «Góngora and Numismatics». *Modern Language Notes*, 67, 1952, pp. 47-50.

Simeoni, Gabriele, *Les illustres observations antiques du Seigneur Gabriel Symeon florentin, en son dernier voyage d'Italie l'an 1557*. Lyon, Ian de Tournes, 1558.

— *Dialogo pio et speculativo, con diverse sentenze latine & volgari*. Lyon, Guglirlmo Roviglio, 1560.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1989 (1ª ed. en inglés, 1973).

Stopp, John, The Emblems of the Altdorf Academy. Londres, 1974.

Stowers, Stanley K., Letter-writing in Greco-Roman Antiquity, Westminster, John Knox Press, 1986.

Tesauro, Emanuele, Il cannochiale aristotelico, Bolonia, Giosepho Longhi, 1675 (1ª ed., 1654).

Pierio Valeriano, *I ieroglifici overo commentarii delle occulte significatione de gl'Egittii, & altre Nationi…* Venecia: G. B. Combi, 1625,

Vico, Enea, Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi, Venecia, 1548.

Visser, Arnoud S. Q., Joannes Sambucus and the Learned Image. The Use of the Emblem in the Late-Renassaince Humanism, Leiden, Brill, 2005.

Vitry, Paul, «Etude sur les epigrammes de l'Antologie Palatine qui contiennent la description d'une oeuvre d'art». Revue Archeologique, 24, 1844, pp. 315-364.

Waterschoot, Werner, «Lucas d'Heere und Johannes Sambucus». En The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference. 13-17 August, 1990, ed. Alison Adams y Anthony Harper, Leiden, Brill, 1992, pp. 45-52.

Whitney, Geffrey, *A Choice of Emblems*, Leiden, C. Plantin, 1586.

Zanker, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1992.