

# Los valores del rey: el uso de las antiguas monedas en la configuración de la imagen de Carlos V<sup>1</sup>

CRUCES BLÁZQUEZ CERRATO  
*Universidad de Salamanca*

**Resumen:** Presentamos aquí el resultado de un primer análisis del repertorio figurativo que aparece en los *Libros de Medallas* de época renacentista, así como de su uso en el siglo XVI para transmitir mensajes en soportes variados. Este trabajo se ha ceñido a la figura de Carlos V y se ha centrado en el rastreo de las raíces del programa iconográfico del emperador en el que la exaltación de sus virtudes ocupó un lugar primordial. No se pretende ofrecer una visión de conjunto completa de la iconografía carolina sino una primera aproximación a un tema que consideramos puede aportar algunas novedades de interés sobre el origen de las figuras utilizadas para configurar la imagen de Carlos V.

**Palabras clave:** *Libros de Medallas*, virtudes, programa figurativo carolino, medallas renacentistas, discordancia iconográfica.

**Summary:** We present here the results of a first analysis of the figurative repertoire appearing in the Renaissance Medal Books, as well as its use in the 16th century to transmit messages in various media. This work has adhered to the figure of Carlos V and it has focused on tracing the roots of the iconographic program of the Emperor that the exaltation of his virtues occupied a pride of place. It is not intended to provide a complete overview of carolina iconography but a first approach to an issue that I can bring some news of interest about the origin of the figures used to configure the image of Carlos V.

**Keywords:** Medal Books, virtues, caroline figurative program, Renaissance medals iconographic discordance.

## 1. Análisis de la iconografía

Comenzaré destacando que la representación visual del poder es un rasgo fundamental y necesario para el surgimiento de los estados modernos desde comienzos del siglo XVI. La iconografía del poder va a constituir entonces una respuesta adaptada a espacios distintos y a momentos concretos y será utilizada como un

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido elaborado dentro del Proyecto de Investigación FFI2012-37448-C04-02 dirigido por M. D. Campos Sánchez-Bordona.

factor para expresar una coherencia pero también será usada como una expresión de legitimidad<sup>2</sup>.

Esas imágenes, como puede observarse muy bien en el conocido retrato ecuestre de Carlos V realizado por Tiziano, no son sólo reproducciones de la figura real sino que son efigies de una realidad política mayor que nos permite llevar a cabo análisis cruzados de tipo histórico, artístico, económico y crítico<sup>3</sup>. En este cuadro es posible comprobar cómo la imagen del rey, claramente inspirada en la estatua ecuestre de Marco Aurelio, materializa la autoridad; incluso, se puede afirmar que la misma figura constituye un tipo de poder y es además una forma de narración icónica y simbólica que pretende glorificar y justificar a la monarquía mediante la propia imagen.

Queremos insistir en que ambas figuras, tanto la de Marco Aurelio como la de Carlos V, no pertenecen exclusivamente al dominio de la historia del arte y por ello deben ser analizadas como representaciones de la realeza, de sus ideas, de sus creencias y de su propaganda. Es decir, es absolutamente imprescindible franquear las convenciones formales y las apreciaciones estéticas, puesto que nos encontramos ante un imaginario político que se podría definir más como composiciones escénicas, o incluso como espectáculos visuales, en lugar de hablar de composiciones exclusivamente artísticas. En ese sentido, el título de la obra de P. Burke, *La fabricación de Luis XIV*<sup>4</sup> resulta muy revelador, ya que, de alguna manera, resume la necesidad del historiador de dismantelar la imagen real para comprender y valorar su razón de ser, así como para conocer su funcionamiento en la sociedad de la época. Sin embargo, aquí nos ubicamos en un horizonte cronológico más temprano, como ya antes se ha señalado, concretamente en una etapa para la cual este tipo de construcciones iconográficas ya cuenta con una cierta andadura pero aún no se ha desarrollado en profundidad<sup>5</sup>.

Aunque generalmente hablamos de una «imagen real» en singular, en realidad las fuentes indican la representación heterogénea y plural de un mismo personaje político. De hecho, la figura del «monarca ideal» es producto de un proceso creativo en el que intervienen una gran cantidad de artistas y escritores que le definen de forma premeditada. Es decir, el imaginario vinculado al rey está constituido por un conjunto vasto de imágenes que pueden ser de tipo alegórico, emblemático, mitológico, cristiano, etc. Los soportes que vehiculan estas imágenes son numerosos: pinturas, esculturas, medallas, grabados, tapices.

2 Los mecanismos de construcción de una imagen del poder están también en la base del género épico del siglo XVI español. Todo tipo de material se instrumentaliza al servicio de la ideología del momento (MARTÍNEZ PELÁEZ, A. «Carlos V: iconografía para una paz imperfecta». En JIMÉNEZ ARENAS, J. M. y MUÑOZ, F. (coords.). *La paz, partera de la historia*. Granada: edit. Universidad de Granada, 2013, pp. 154-160).

3 GAEHTGENS, W. Y HOCHNER, N. (dirs.). *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, D. L. 2006, pp. 1-2.

4 Esto es perfectamente apreciable a partir de BURKE, P. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea, D.L., 1995.

5 Una excepción son los trabajos de CHECA, F. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus ediciones, 1987; *idem*, *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso, 1999.



## 2. Galería de retratos carolinos

La multiplicidad de perspectivas de un mismo personaje político es perfectamente apreciable en los retratos de Carlos V registrados en las medallas. Para ello hemos seleccionado la siguiente serie de piezas:



*Figura 1.* Diversas perspectivas de la imagen de Carlos V sobre medallas: A) pieza encargada por la ciudad de Nüremberg en 1521 y acuñada por H. Kraft a partir del diseño de A. Dürero; B) medalla realizada por H. R. Reinhart en 1537; C) pieza realizada por L. Leoni c. 1546.

- La primera (Fig. 1 A) es la medalla conmemorativa de la ciudad de Nüremberg, de 1521, que constituye una perfecta síntesis del ideario renacentista inicial: en ella aparece el busto de Carlos V joven con coraza militar, tocado con la corona imperial como corresponde al emperador del Sacro Imperio Romano Germánico; sobre la coraza ostenta el collar de la orden del Toisón de Oro. Está rodeado por una orla con los 14 escudos coronados de Castilla, Aragón, León, Cataluña, Sicilia, Nápoles, Jerusalén, Andalucía, Castilla la Nueva, Galicia, Valencia, Toledo, Granada y Navarra. En la parte superior hay un eslabón coronado entre las columnas de Hércules y una cinta en la que se lee *PLVS-VLTRA*. Carlos V lleva el cabello largo y liso y formalmente su imagen muestra una estrecha continuidad con la estética monárquica medieval, concretamente con la que aparece en las doblas góticas y en los ducados<sup>6</sup>. Se trata pues de una iconografía que responde a la etapa inicial de construcción de la imagen imperial.
- La segunda medalla (Fig. 1 B), realizada por H. Reinhart en 1537, permite observar un neto cambio en la figura del emperador que sostiene el orbe y el cetro imperial. La divergencia entre esta imagen y la previa radica en el proceso de evolución pero no sólo en un plano estilístico. Se ha producido un cambio significativo en la concepción de la representación haciendo especial hincapié en la bola del mundo y el cetro. Ahora se hace uso de un

<sup>6</sup> Concretamente el paralelo más próximo se puede encontrar en los ducados de los Reyes Católicos cuya imagen no reproducimos por tratarse de monedas bien conocidas.

lenguaje visual cortesano y solemne que no es posible desconectar de otras manifestaciones artísticas<sup>7</sup>.

- En la tercera medalla (Fig. 1 C), obra de L. Leoni *circa* 1546, el monarca se ha metamorfoseado en un auténtico emperador romano. Parece evidente que sobre los rasgos medievalistas y caballerescos se van acentuando los clásicos<sup>8</sup>. El tono netamente romano se va marcando de forma progresiva y será esa imagen imperialista *all'antica* la que le enlaza visualmente con la historia romana logrando reflejar su plena legitimidad político-histórica<sup>9</sup>. Concretamente el patrón figurativo al que se recurre es el del emperador Marco Aurelio que tuvo en esta etapa una notable trascendencia. Para los hombres del Renacimiento Marco Aurelio era el mejor modelo de gobernante virtuoso y al emperador se le relaciona a menudo con este personaje. La estrecha vinculación entre la imagen de Carlos V y la de Marco Aurelio puede constatarse en los libros, las esculturas, pinturas y muy especialmente en la serie de medallas. A propósito de esa estrecha vinculación entre ambas figuras hay que recordar y valorar las dos obras clave de Fray Antonio de Guevara: el *Libro áureo de Marco Aurelio emperador*<sup>10</sup> y el *Relox de príncipes*<sup>11</sup>.

Sin embargo, aunque esta selección de imágenes parece dar la sensación de que la figura de Carlos V estuvo sometida a un proceso evolutivo diacrónico, lo cierto es que no siempre fue así. De hecho, es perfectamente posible documentar la mezcla constante de lo medieval con ideas tomadas de la antigüedad clásica<sup>12</sup>.

Cabría preguntarse si esta multiplicidad de perspectivas en la presentación no resulta contradictoria. La primera respuesta podría ser de carácter cronológico; es

7 Todos estos cambios en cuanto a forma y contenido han sido detalladamente examinados por CHECA, F. *op. cit.*, n. 5, 1999, pp. 95-209.

8 *Ibidem*, pp. 15-18.

9 *Ibidem*, pp. 209.

10 Publicado en 1928, es una biografía novelada de este emperador romano con un apéndice epistolar.

11 Esta obra ve la luz un año después y recoge la mayor parte de la anterior convirtiéndose en un voluminoso tratado educativo para príncipes y cortesanos. Dado su gran éxito llegó a estamparse hasta 19 veces en el siglo XVI (BLANCO, E. «La construcción de una identidad literaria en la corte de Carlos V: el caso de Fray Antonio de Guevara». 2012 [recurso electrónico]. *e-Spania*, junio 2012 <<http://e-spania.revues.org/21163> ;DOI:10.4000/e-spania.21163> [Consultado: 04-10-2013]), aunque este triunfo literario se debe básicamente al hecho de que permitía el acercamiento del mundo clásico en lengua romance. Por otro lado, Guevara presenta su obra como traducción de un antiguo código supuestamente descubierto por él en la biblioteca florentina de Cosme de Médici. Fray Antonio de Guevara presta su manuscrito al emperador durante una convalecencia, circunstancia que es aprovechada para su robo de la Cámara Real. A partir de entonces se multiplican las copias que pasaron por las manos de casi toda la corte española. No voy a entrar aquí en la valoración de todas estas peripecias pero he creído conveniente comentarlo como un factor más en el proceso de construcción de la identidad política del emperador a quien se le propone un modelo imitable, el de Marco Aurelio, como el mejor gobernante de comportamiento virtuoso (MEZZATESTA, M. P. «*Marcus Aurelius*, Fray Antonio de Guevara and the ideal of perfect prince in the Sixteenth Century», *The Art Bulletin*, 1984, vol. LXVI, n.º 4, pp. 620-633).

12 Una revisión de BODART, D. H. «Algunos casos de anacronismo en los retratos de Carlos V». *Boletín del Museo del Prado*, vol. 18, n.º 36, 2000, pp. 7-24.

decir la sucesión y los cambios en las imágenes podrían radicar en el propio proceso de evolución. Pero, en segundo lugar, cabría también la opción de preguntarse, a pesar de las dificultades que ello entraña, sobre el destino y la recepción de esa imagen real.

Esa multiplicidad de caras del monarca está revelando el caos en el que se encuentra la propia ideología real, a la que vemos apoyarse de forma oscilante en los valores caballerescos medievales, cortesanos y cristianos o bien en los ideales absolutistas encarnados por un rey-emperador que detenta toda la autoridad política y celebra el mito de gloria del hombre todopoderoso<sup>13</sup>. Lo que parece suceder es que las imágenes de la realeza participan en el proceso dinámico y contradictorio de la construcción ideológica aunque resulta difícil apreciar si es la imagen la que pone en escena unos ideales o si ella misma es la creadora de nuevos sistemas de valores<sup>14</sup>.



Figura 2. Prototipo renacentista *all'antica*: A) medalla de Francisco I de Francia, obra de B. Cellini (1537); B) medalla de Enrique II; C) camafeo italiano representando a Carlos V; D) anverso de moneda romana de Marco Aurelio.

13 HOCHNER, N. *Louis XII: les dérèglements de l'image royale, 1498-1515*. Seyssel: Champ Vallon, 2006, p. 29.

14 *Ibidem*, p. 30.



El hecho definitivo que ahora nos interesa valorar es que, entre esas tendencias, el perfil *all'antica* es el dominante en la producción realizada para las cortes europeas<sup>15</sup>. Ello es claramente apreciable en las medallas de diversos monarcas coetáneos: Carlos V, Francisco I y Enrique II (Fig. 2). A pesar de que sus rasgos faciales eran muy diferentes y de que tal hecho es bien constatable a partir de las galerías pictóricas parece haber existido un manifiesto interés no sólo en ser representados siguiendo la estética imperial romana sino incluso en llegar a establecer una semejanza entre los rostros de todos estos personajes. Ese parecido quizás podría encajar con una similitud en la línea política desarrollada que los convirtió en rivales.

La tendencia a homologar el aspecto de los miembros dinásticos es algo que nos remite a las representaciones de los emperadores antoninos a lo largo del siglo II d.C. y que queda bien reflejado en sus emisiones monetarias (Fig. 3). En estas imágenes es posible ver cómo Adriano, Antonino Pío, Lucio Aelio, Marco Aurelio, Lucio Vero y Cómodo tienen una expresión semejante, y ese parecido físico fue buscado intencionadamente en esta etapa precisamente para establecer una vinculación entre estos emperadores y sus sucesores ya que no existieron lazos filiales, salvo en el caso de Cómodo<sup>16</sup>.

Por otro lado, esta etapa del Imperio romano se ha considerado como «la época más feliz de la historia de la humanidad» y por ello se la denominó *Saeculum Aureum* o Siglo de Oro. La política de gobierno romana toma un nuevo rumbo de la mano de estos emperadores que son conscientes de que gobiernan no sólo para Roma e Italia sino para todo un extenso imperio al que ellos van a ayudar, conocer y mejorar. Su actividad humanística contrasta con la de sus predecesores. Adriano y Marco Aurelio son las figuras más relevantes de este siglo que será recordado de manera nostálgica en los turbulentos siglos posteriores en Occidente. El Imperio alcanzó su máxima extensión, el comercio se vio favorecido por las cada vez más seguras rutas de comunicación, lo que motivó un notable bienestar económico; esta prosperidad se vio reflejada en las ciudades, que se embellecieron y donde se construyeron grandes obras arquitectónicas y de ingeniería y se consolidó el clasicismo romano.

15 *Ibidem*, p. 27.

16 Los antoninos fueron sucedidos por sus hijos adoptivos, que solían ser su heredero varón más próximo. El calificativo «antonino» para esta dinastía proviene no del primer emperador de la familia, sino de Antonino Pío, ya que siempre se ha considerado que éste fue el mejor modelo y reunió las características de los demás reinados.



Figura 3. Áureos acuñados durante la dinastía antonina, siglo II d.C.

### 3. El uso del pasado clásico para definir una identidad política

Desde sus inicios el imperio de Carlos V fue una construcción política problemática que hubo que pensar y justificar ante sus contemporáneos<sup>17</sup>. Durante mucho tiempo esta situación se ha venido interpretando mediante la explicación de que se trataba de una estructura anacrónica; sin embargo, J. Elliot plantea los problemas de fondo de esta construcción política y la interpreta como una «monarquía compuesta», un ejemplo más de las fórmulas políticas usadas en esta época y de un monarca poderoso cuyo poder crecía al incorporar nuevos territorios a sus dominios<sup>18</sup>. De esta manera es posible aceptar, como hace Elliot, que Carlos V fue un príncipe de su tiempo y un verdadero emperador que asumió el gobierno de un extenso y heterogéneo territorio. Es necesario insistir en que ese carácter de heterogeneidad no se debe sólo a los diferentes conjuntos territoriales, que incluso estaban distanciados geográficamente, sino también a las culturas y lenguas diversas que englobó. En todo ese vasto conjunto la organización política tampoco pudo ser homogénea. Podemos hablar pues de un imperio en el sentido de una inmensa extensión de territorios gobernados por un único hombre. En

17 MESTRE ZARAGOZA, M. «El Imperio de Carlos V: el laboratorio político de la Europa moderna». *Erytheis* (2008), 3, pp. 69-93.

18 ELLIOT, J. «Monarquía compuesta y monarquía universal en la época de Carlos V». En SÁNCHEZ-MONTES, F. y CASTELLANO, J. L. (dirs.). *Carlos V. Europeísmo y universalidad*. Granada: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, vol. 5, pp. 699-710.

un principio se trata de una virtualidad política; sin embargo, Felipe II hereda el fruto de esa virtualidad, es decir, un imperio *de facto*, cuyo eje radica en España.

De hecho, la figura de Carlos V conjugaba, por un lado, un título imperial muy prestigioso y, por otro, una falta de poder efectivo. Esa dicotomía, poco a poco, irá desapareciendo pero no es posible en ningún caso aceptar el valor simbólico del título de emperador. Carlos V poseía numerosos territorios y por tanto una potencia política, militar y económica pero también simbólica y esto explica la fastuosidad de determinados rituales o festividades como, por ejemplo, las procesiones y cortejos de sus sucesivas ceremonias de coronación. De esta forma Carlos V revitaliza un nuevo imperio que, a pesar de la oposición que encuentra en la propia España, va a cuajar. En este contexto está claro que resultaba imprescindible recurrir a todos los factores constructivos, de refuerzo y difusores posibles para lograr unos sólidos fundamentos.

Toda la situación descrita es bien conocida y ha sido analizada por los historiadores pero hasta ahora nunca se había vinculado directamente al análisis de las representaciones de los gobernantes. Sin embargo, ese imaginario de los monarcas renacentistas fue algo más que una fórmula metafórica. La conexión entre el personaje a representar y la figura seleccionada es muy poderosa y precisa. De esta forma el gobernante se identifica en todo con el significado del término y, así, decisiones que parecen ser meramente estéticas son, de hecho, mensajes políticos inteligibles y coherentes, orquestados por una autoridad que supervisa la producción de imágenes oficiales<sup>19</sup>.

#### 4. El programa figurativo carolino

El programa regio de Carlos V va a encontrar su mejor expresión en la alusión al credo y a las virtudes que debían regir su vida, o bien a los modelos e historias de la antigüedad clásica que se deseaba evocar. La faceta militar y los grandes triunfos del emperador se recogieron en numerosos y variados textos. Pero ahora vamos a centrarnos en el aspecto de las figuras que ilustran los valores destacados para este monarca.

##### 4.1. Figuras recurrentes en los programas decorativos de Carlos V

Desde inicios del Cinquecento en Italia se pone de moda adornar los edificios públicos con galerías de «hombres ilustres»; son los ciclos históricos de personajes antiguos y modernos, entre los que también se da cabida a figuras mitológicas que proceden de las que se han denominado «Historias metálicas». En esas obras de época renacentista, la forma circular numismática fue usada para conceder autoridad a las representaciones<sup>20</sup>. Estas imágenes que se repiten en diversos soportes (fachadas, frescos, tapices, etc.) podían aludir al poder político pero, sobre todo, son reunidas como exponentes de una virtud personal y concreta. Lo que sucede

19 BURKE, P. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea, D.L., 1995, p. 123.

20 CUNNALLY, J. «Antonio Agustín and the Numismatists». En STAHL, A. M. y OBERFRANCH, G. *The rebirth of Antiquity: numismatics, archaeology and classical studies in the culture of the Renaissance*. Princeton: Princeton University Library, 2009, p. 27.

es que se da por cierta la *similitudo temporum*, es decir, la idea de que cualquier acontecimiento moderno es reflejo de otro que se produjo en la etapa antigua y de que, por tanto, éste puede tomarse como referente o como modelo de comportamiento. No vamos a entrar en claves interpretativas, que ya han sido estudiadas repetidamente, sino en el análisis de las figuras y en la comprobación de la semejanza/diferencia de las composiciones en relación con sus modelos originarios. Para ello hemos recurrido como punto de partida a los programas desarrollados en la fachada de San Marcos de León, donde los personajes representados aparecen acompañados sistemáticamente por su nombre grabado en la orla del medallón facilitando así su identificación<sup>21</sup>, y en la antigua fachada de la Universidad de Salamanca.

Algunos personajes que resultan recurrentes son:

— **Hércules**: es el más conocido entre los héroes griegos y le vemos aparecer con relativa frecuencia vinculado a la figura real. Formalmente su imagen se sigue basando en los modelos antiguos, como puede comprobarse en la fachada del Ayuntamiento de Tarazona, donde se le ve luchando con el león de Nemea en una actitud similar a la de las antiguas monedas griegas y romanas; en el programa carolino esta escena hercúlea enfrentándose al león se sitúa claramente en el bloque de temática heroico-militar.

También aparece en la fachada del edificio histórico de la Universidad de Salamanca donde, sin embargo, sigue el patrón del Hércules Farnesio que asimismo documentan las monedas antiguas. Una tercera fórmula representativa hercúlea es la que se encuentra en uno de los medallones que decoran la fachada de San Marcos de León donde sólo se representa su cabeza cubierta con la leonté; éste es un prototipo relativamente frecuente en la amonedación de los emperadores antoninos. Es Trajano quien le atribuye a Hércules la función de protector/defensor del emperador y del imperio, especialmente en asuntos militares. Cómodo, el último de los emperadores antoninos, llevó más allá esa predilección imperial por Hércules llegando a mostrarse identificado con él mismo<sup>22</sup>.

La figura de Hércules no se abandona tras la etapa antigua sino que pervive durante la Edad Media; esto se debe a que fue bien acogida por el cristianismo pero precisamente por eso en la etapa medieval ya cambian sus matices. Es durante el Renacimiento cuando este héroe se convierte en el símbolo de la fortaleza y encarna el poder, la fuerza lúcida y la rectitud moral; por ello será el modelo de los príncipes de la Edad Moderna y estandarte de la propaganda política<sup>23</sup>. En clara vinculación con ello cabe destacar que en 1400 C. Salutati publica su tratado *De laboribus Herculis*, una obra que será con frecuencia utilizada como ejemplo en la

21 Una revisión detallada de los personajes representados en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. *El antiguo convento de San Marcos de León*. Salamanca, 2013, pp. 88-129 y GABAUDAN, P. *El mito imperial: estudio iconológico de los relieves de la universidad salmantina*. Madrid: Éride ediciones, 2012.

22 KEKSTER, O. «Propagating power. Hercules as an example for second-century emperors». En RAWLINGS, L. y BOWDEN, H. *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman divinity*. Swansea: The Classical Press of Wales, pp. 205-211.

23 ELVIRA, M. A. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008, pp. 362-364.



educación de los príncipes. Sin embargo, también es cierto que en los programas decorativos carolinos la presencia de este héroe se sitúa generalmente en contextos iconográficos heroico-militares por lo que entronca directamente con las atribuciones concedidas al héroe griego en época antonina. Además encaja también con el supuesto origen hercúleo atribuido a la dinastía borgoñona<sup>24</sup>.

— **Alejandro Magno** es una de las figuras que aparece con mayor frecuencia relacionada con el emperador, sobre todo en la etapa inicial de gobierno, cuando Carlos V es representado como un «príncipe virtuoso»<sup>25</sup>. Su imagen se vincula a la generosidad, la continencia, la clemencia, la justicia, el ingenio, etc. y es uno de los primeros patrones iconográficos que responde a la figura de héroe militar y príncipe victorioso. Le encontramos incluido en variados y abundantes soportes pero ahora queremos comentar su inclusión en el programa carolino de la fachada universitaria de Salamanca y también en el desarrollado en la de San Marcos de León. La diferencia entre las figuras que aparecen en los medallones de ambas fachadas es notable: la cabeza alejandrina del medallón salmantino sigue claramente el esquema del retrato helenístico de Alejandro (Fig. 4 A) ; sin embargo, en el caso del medallón de San Marcos el modelo no está relacionado en absoluto con los antiguos retratos de este personaje (Fig. 4 E). De hecho, en León se trata de una cabeza galeada, con casco corintio, larga cabellera y un rostro adolescente, cuyos rasgos parecen derivar de un error en la identificación del personaje; creemos que muy probablemente la raíz de este desacierto figurativo pueda localizarse en los *Libros de Medallas*, a cuyas representaciones se recurrió frecuentemente en esta etapa.

Al observar minuciosamente la cabeza galeada del Alejandro de la fachada de San Marcos de León es posible apreciar su semejanza con otros retratos alejandrinos en medallas renacentistas (Fig. 4 F). En ambas ocasiones la figura a la que se parece más fielmente es a la cabeza de Atenea que aparece en los anversos de las estáteras de Alejandro Magno, en las que el nombre del monarca se lee, escrito en griego, en la otra cara de la moneda (Fig. 4 G). Ahí precisamente es donde parece estar la clave de la confusión en la identificación de esta figura<sup>26</sup>. De hecho, hemos podido comprobar que ese error en la identificación con Alejandro Magno de la cabeza de Atenea que se repite en pinturas, tapices, esculturas, grabados, etc. se constata en diversos *Libros de Medallas* a lo largo de varios siglos (Fig. 4 H-K). En realidad se trata de una modificación sobre una pieza real: es una dracma de Corinto que en realidad carece de leyenda en el reverso y, sin embargo, en la lámina de esta obra se le ha añadido el nombre de Alejandro rodeando la cabeza galeada (Fig. 4 K y L), revelando así el posible origen de la confusión en la identificación de la imagen.

24 Su papel fundacional de la monarquía hispana es revisado por CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *op. cit.*, n. 21, p. 127, con bibliografía anterior.

25 Para representar ese concepto la figura de Alejandro Magno cabalgando sobre Bucéfalo constituye una alusión clara (CHECA, F., *op. cit.*, n. 5, 1999, pp. 48-51).

26 Una primera aproximación a esta cuestión en CALLATAY, F. «Athéna pour Alexandre, Pégase pour Bucéphale. Les aventures métalliques d'Alexandre le Grand à la Renaissance». *Antike Kunst*, vol. 42, fasc. 2, 1999, pp. 99-112, pp. 99-112.





Figura 4. Alejandro Magno: A) medallón de la fachada de la Universidad de Salamanca; B) anverso de dracma alejandrina con su retrato como Herakles; C y D) copias romanas de retratos de Alejandro Magno; E) medallón de San Marcos de León; F) medalla renacentista de la Samuel H. Kress collection A. 348. 41B; G) estátera de oro de Alejandro con cabeza de Atenea en anverso; H) entrada de Alejandro Magno en *Illustriolum imagines* de A. Fulvio, 1517; I) Alejandro según *Familia Romanae...* de F. Orsini J) según *Alexander Magnus Macedoniae Rex Amsterdam*, de N. de Clerk, 1621; K) moneda imaginaria atribuida a Alejandro Magno por W. Lazius y L) dracma de Corinto con cabeza de Atenea y Pegaso.

Sin embargo, puesto que es el humanismo italiano el que comienza a desarrollar el estudio y la valoración de la historia antigua, y ésta se concibe a través de Roma, van a ser las figuras de personajes romanos las que cuenten con mayor presencia en las artes plásticas<sup>27</sup>.

— **Escipión el Africano**, a pesar de no haber sido un gobernante, aparece en los ciclos de hombres ilustres como uno de los grandes generales. Personifica la prudencia y generosidad. Aparece en la antigua fachada universitaria salmantina (Fig. 5 C) pero sus características no parecen corresponder a la imagen escultórica antigua (Fig. 5 A); sin embargo, sí mantiene un estrecho parecido con un relieve florentino anónimo del siglo XV y con el tipo grabado en una medalla italiana del siglo XVI (Fig. 5 D y E). Parece que el punto de partida de todas ellas podría ser la figura que aparece en el anverso de los denarios republicanos vinculados con la *gens Cornelia* (Fig. 5 B), a la que este general romano pertenecía. Tradicionalmente esa cabeza con casco se ha identificado con la del propio Escipión; y esa identificación errónea se ha mantenido hasta fechas relativamente recientes, aunque hoy resulta imposible aceptarla<sup>28</sup>. El motivo principal es que en la fecha en que esa moneda se acuña, el siglo II a.C., nunca aparece un retrato en las monedas romanas sino que se representan deidades o personajes mitológicos vinculados genealógicamente con los monederos que asumen la responsabilidad de la emisión. Así pues debemos decantarnos por aceptar que la imagen del denario es en realidad Marte que, en época renacentista, se interpreta y se adopta como la figura del propio Escipión el Africano.

— **Julio César** entra en el Renacimiento al mismo nivel que Alejandro Magno. Aparece en numerosas escenas y se multiplican los ciclos con sus hazañas. Respecto a su identificación en ningún caso resulta problemática. Es una figura histórica que goza de enorme prestigio y en relación con ello hay que poner la proliferación de sus reproducciones. En algunas ocasiones incluso se fabrican monedas que copian directamente las series antiguas pero también hay otras fabricaciones que en parte son invenciones. Es el caso de los llamados «paduanos» fabricados por Giovanni da Cavino que logró emular las piezas antiguas con enorme pericia<sup>29</sup>.

27 ELVIRA, M. A., *op. cit.*, n. 23, pp. 523-525.

28 Se trata de la emisión de denarios RRC 296/1d datada en 112-111 a. C. CRAWFORD, M. H. *Roman Republican Coinage*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974, vol. I, p. 309 insiste en la interpretación de esta figura como Marte.

29 Entre las producciones del taller de Cavino existen: 1) medallas conmemorativas dedicadas a personajes contemporáneos, realizadas por encargo de clientes que quieren verse homenajeados, con un estilo que imita el de las monedas romanas o bien siguen la orientación habitual de la producción medallística del Renacimiento italiano; 2) imitaciones de monedas antiguas, elaboradas con gran pericia a partir de un detallado estudio de los originales; 3) variantes de monedas antiguas, es decir, imitaciones más libres que las previas, con algunas licencias y añadidos sin precedentes antiguos; 4) monedas antiguas inventadas, con tipos inspirados, en líneas generales, en el estilo de los modelos antiguos pero completamente nuevos. Todo indica que Cavino no intentaba engañar a nadie; por tanto, no se puede hablar de falsificaciones sino que eran piezas reconocidas y apreciadas en su época. De hecho, se conserva una matriz destinada a la fabricación de moldes para la producción de una colección de sestercios fundidos con los retratos de los doce césares de Suetonio. Para más detalles cf. KLAWANS, Z. H. *Imitations and inventions of Roman Coins. Renaissance medal of Julius Caesar*

Para ilustrar este fenómeno hemos seleccionado un ejemplar en cuyo reverso se ha grabado la famosa locución latina dirigida por César al senado romano: VENI / VIDI / VICI (Fig. 6 B). Esa moneda no es copia de una antigua ya que ese tipo nunca existió; sin embargo, el parecido entre el anverso de este paduano, la figura de César que aparece en la lámina del libro de A. Fulvio y el medallón de Salamanca es extraordinario (Fig. 6 A-C).

— **Augusto** simboliza la clemencia y la prudencia y es contemplado como el príncipe ideal. Su presencia en las fachadas leonesa y salmantina alude, sin duda, al deseo de representar una etapa imperial fructífera y pacífica. Resulta llamativo, sin embargo, el hecho de que en Salamanca aparezca velado, como pontífice máximo. Respondiendo a esta concepción figurativa le encontramos en conocidas esculturas de bulto redondo que son las que probablemente pudieron servir de inspiración. Por el contrario, en las series monetales y en los retratos de los *Libros de Medallas* nunca aparece así.

Respecto al busto leonés, cuya inscripción le identifica como Augusto, cabe señalar la presencia de la barba que es algo absolutamente ajeno al panorama representativo augústeo y del siglo I d.C.

— **Trajano**: en la fachada de San Marcos en León, Carlos V está ubicado entre los medallones de Augusto y de Trajano, aludiendo a la fórmula empleada por el senado romano ante el ascenso al poder de un nuevo emperador para honrarle (*Felicio Augustus, melior Traiano* = «más afortunado que Augusto y mejor que Trajano»), una fórmula que será usada en época tardoantigua, concretamente en el siglo IV, cuando el carácter y la figura imperial ya habían cambiado drásticamente. No vamos a entrar en detalles sobre el programa iconográfico de San Marcos y de la fachada de la Universidad de Salamanca pero sí queremos recordar que ambos son un panegírico que confirman la estirpe elegida y la superioridad moral de Carlos V<sup>30</sup>. Sin embargo, consideramos que es interesante comentar que la figura de Trajano que aparece en ambos medallones está barbada y, además, en la de Salamanca está cubierto con la leonté hercúlea (Fig. 7 A y B). Lo cierto es que este emperador no aparece así representado nunca en sus monedas ni en las estatuas de época antigua (Fig. 7 C-E). A pesar de ello, el mayor interés se ha puesto hasta ahora en la vinculación de Trajano con Hércules; en un primer momento de lo que nos solemos acordar es del conocido busto de Cómodo cubierto con la piel de león. Sin embargo, existen numerosos testimonios numismáticos sobre la estrecha conexión entre este héroe y todos los emperadores antoninos (Fig. 7 G)<sup>31</sup>.

*and the Roman Empire*. Santa Mónica: Society for International Numismatics, 1977 y SÁNCHEZ VENDRAMINI, D. «Giovanni da Cavino y los paduanos-Los geniales sestercios del Renacimiento» <<http://www.monedas-antiguas.com.ar/2014/01/giovanni-da-cavino-y-los-paduanos-los.html>> [Consultado: 04-10-2013].

30 Para más detalle sobre este tema cf. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. «*Melior Traiano, Felicio Augustus*. Medallas y medallones al servicio de la propaganda e imagen imperial de Carlos V». En CASTRO, A. y GARCÍA NISTAL, J. *La impronta humanística (ss. XV-XVIII), Saberes, visiones e interpretaciones*. Palermo: Officina di Studi Medievali, 2013, pp. 377-392.

31 Cf. *supra* y n. 21 de este mismo trabajo.





*Figura 5.* Escipión el Africano: A) busto en bronce, Museo Nacional de Nápoles; B) denario romano-republicano (RRC 296/1d), 112-111 a.C.; C) detalle del retrato en la fachada de la Universidad de Salamanca; D) relieve florentino anónimo del siglo XV y E) medalla italiana anónima del siglo XVI.

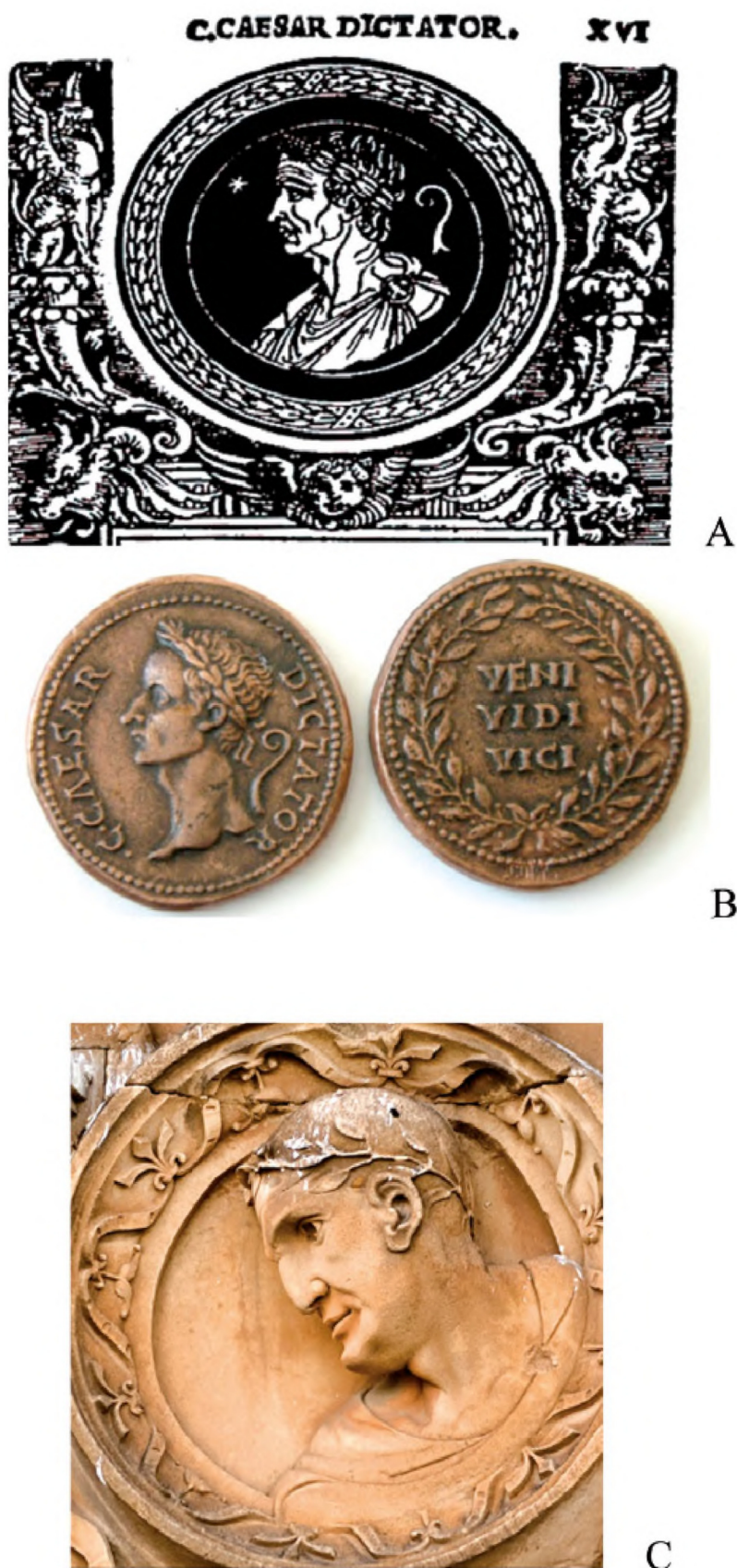


Figura 6. Julio César: A) lámina de Andrea Fulvio, *Illustrium Imagines*; B) «paduano» de Giovanni di Cavino y C) medallón de César en la fachada antigua de la Universidad de Salamanca.



Consideramos que la clave está de nuevo en un error de identificación de la figura de Trajano en los antiguos *Libros de Medallas*. Así, hemos podido comprobar en la obra de A. Fulvio, que contribuyó notablemente a las galerías de retratos de personajes ilustres, que la entrada correspondiente a la vida de este emperador de origen hispano se acompaña en realidad de una ilustración que corresponde a una moneda de Adriano; la equivocación se puede constatar fácilmente a través de la titulación completa (IMP. CAESAR TRAIANVS HADRIANVS AVG) que indica que se trata en realidad de Adriano (Fig. 7 F). Creemos que posiblemente esa confusión en la identificación del personaje pudiera justificar la imagen barbada empleada en los medallones leoneses y de la fachada salmantina.

— **Constantino**: es otra figura que aparece desde tiempos medievales en calidad de protector y liberador de la iglesia cristiana<sup>32</sup>. De hecho, éste es un personaje que con frecuencia está asociado a los programas figurativos de Carlos V, tanto en relieves de fachadas como en los arcos usados en las ceremonias de coronación. Mientras en la Edad Media se le presenta como un jinete guerrero victorioso, la estabilidad iconográfica se rompe durante la época renacentista para dar paso a una nueva figuración constantiniana. Nuevamente nos encontramos con un error de identificación del personaje que parece tener su raíz en los *Libros de Medallas* renacentistas. De hecho es fácilmente detectable la diferencia entre la figura de este emperador que aparece en la obra de A. Fulvio, *Illustrium imagines* (Fig. 8 B) y el tipo de la cabeza de Constantino I que aparece en sus retratos oficiales y en las series monetales (Fig. 8 A y C). Parece que la verdadera inspiración para el tipo constantiniano renacentista deriva de la cabeza femenina galeada presente en el anverso de las serie urbanas conmemorativas de la ciudad de Constantinopolis (Fig. 8 D). Estas emisiones se acuñaron, a nombre de VRBS ROMA y CONSTANTINIPOLIS, no sólo durante el reinado de Constantino I sino también en los años iniciales del gobierno de sus hijos. El tipo de anverso es una cabeza femenina con casco que durante la etapa renacentista, por error se identifica con la figura del emperador Constantino.

En resumen, queremos resaltar la importancia de la valoración de los repertorios iconográficos contenidos en los *Libros de Medallas* a la hora de hacer una lectura identificativa de los programas políticos iconográficos renacentistas. Quizás en ellos sea posible encontrar la génesis de algunos discursos figurativos todavía oscuros y las claves de algunas figuras que aún hoy resultan difíciles de interpretar.

32 GARCÍA GARCÍA, F. «El caballero victorioso». *Revista Digital de Iconografía Medieval* (2012), vol. IV nº 7, pp. 1-10.



A



B



C



D



E



F



G

Figura 7. Trajano: A) en la fachada del convento de San Marcos de León; B) en la fachada antigua de la Universidad de Salamanca; C) busto romano de Trajano, Museos Capitolinos; D) anverso de un sestercio de Trajano; E) áureo con Adriano en anverso y Trajano en reverso; F) entrada de Trajano en *Illustrium imagines* de A. Fulvio, 1517; G) áureo de Cómodo con atuendo hercúleo.



Figura 8. Constantino I: A) busto de Constantino mostrando su retrato oficial, Metropolitan Museum of Art; B) imagen de este emperador en la entrada de *Illustrium imagines* de A. Fulvio, 1517; C) moneda de Constantino I (306-337 d.C.) y D) emisión urbana conmemorativa a nombre de CONSTANTINOPOLIS (330-340 d.C.)

#### 4.2. Las medallas renacentistas

No hemos querido abandonar este tema sin centrarnos en la revisión de algunos tipos clásicos presentes en el programa carolino sobre un soporte muy peculiar, las medallas acuñadas durante su reinado. La producción medallística es una creación del Quattrocento italiano pero desde el siglo XVI además de las escuelas italianas aparecen nuevos centros europeos productores de medallas siempre vinculados a la monarquía. Son piezas de aspecto semejante a las monedas pero su finalidad es diferente; la moneda tiene un fin económico mientras que la medalla tiene exclusivamente un fin conmemorativo, publicitario y propagandístico<sup>33</sup>.

El interés de estas piezas es que se convirtieron en vehículo y manifestación de las imágenes políticas. Un conjunto notable de ellas es el elaborado por L. Leoni para Carlos V.

— Medalla con reverso VITORIA AFLICANA (1535): entre las personificaciones de conceptos abstractos destaca por su frecuencia iconográfica a lo largo de la

<sup>33</sup> Una espléndida introducción a sus características y finalidades en SCHER, S. K. (ed.). *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*. New York: H. N. Abrams in association with the Frick collection. 1994, pp. 13-25.



historia la Victoria<sup>34</sup>. Esta figura, que entre los griegos es Niké y Victoria para los romanos, es el símbolo del triunfo y, por extensión, se convierte en un verdadero atributo de dioses, héroes y príncipes. En Roma, aparece con su palma y su corona como imagen de los triunfos militares (Fig. 9 A y B). Al reforzar este valor el gobernante se refleja como una figura política y expresa la *concordatio* entre armas y cultura<sup>35</sup>.

Es evidente que los éxitos militares y políticos de Carlos V influyeron decisivamente sobre su imagen regia; y esas victorias fueron celebradas mediante pinturas, relieves monumentales, tapices, medallas o decoraciones efímeras cuya intención era precisamente transmitir una clara imagen de poder dominada por un príncipe que pertenecía tanto al Renacimiento como a la tradición caballeresca<sup>36</sup>. Esta medalla responde a la celebración de la Jornada de Túnez (1535), la expedición efectuada por Carlos V para arrebatarle a Barbarroja esta ciudad que era la plaza principal en el control del Mediterráneo oriental y suponía la amenaza para las posesiones españolas en Italia. Tras esa victoria tunecina, el monarca realizó un recorrido triunfal en diversas ciudades de Italia, donde se erigieron monumentales arcos triunfales, en cuyo diseño intervinieron los artistas más destacados del momento empleando un concepto de virtud heroica y un lenguaje clásico<sup>37</sup>.

— Medalla con reverso PIETAS (1542): ésta es una virtud imperial presente ya en las monedas de la dinastía julioclaudia (Fig. 9 D y E), aunque es a partir de los flavios cuando empieza a recibir una atención especial y tendrá desde entonces una presencia constante a lo largo de los siglos II y III d.C. (Fig. 9 F y G).

El tipo responde a la personificación de un concepto en época romana y, aunque lo habitual es que se represente como una figura femenina velada, en pie, oficiando ante un ara (Fig. 9 G), la primera comparación iconográfica nos remite concretamente a los sestercios acuñados durante el gobierno de Calígula (Fig. 9 D). Está claro que ambas imágenes de *Pietas*, la de la medalla carolina y la de Calígula, resultan muy semejantes, aunque en la medalla se suman dos trofeos militares a ambos lados de la figura femenina. Augusto se apropia para sí de la *Pietas*, asociando esta virtud a su linaje; de esta manera Carlos V emparenta con el pasado romano pero además hace referencia a la clemencia y firmeza de la monarquía española. Pero una diferencia fundamental estriba en que en la moneda romana se lee la titulación completa de Calígula revelando que esta virtud se atribuye directamente al emperador romano. Sin embargo, en la medalla carolina la leyenda SPQ MEDIOL OPTIMO PRINCIPI hace referencia a Mediolanum; es decir, la

34 ELVIRA, M. A., *op. cit.*, n. 23, pp. 324-325.

35 CHECA, F. *op. cit.*, n. 5. 1999, p. 176.

36 La Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla cuenta con un ejemplar de la recopilación realizada por Cornelius Duplicius Scepper con escritos latinos de diferentes autores (Johannes Etrubius, Paolo Giovio, Nicolas Durand de Villegaignon y Juan Cristóbal Calvete de Estrella) sobre las campañas de África: *Rerum a Carolo V Caesare Augusto in Africa bello gestarum Commentarii elegantissimis iconibus ad historiam accommodis illustrati auctorum Elenchum equorum monumentis hoc opus constat, sequens pagella indicabit. Antuerpiae: apud Ioan. Bellerum...*, 1555 [BH FLL 33722].

37 Una revisión detallada del programa figurativo desarrollado en los arcos triunfales en CHECA, *op. cit.*, n. 5. 1999, pp. 196-249.

inscripción es un tributo del senado y el pueblo de Milán por la anexión de este ducado a España, tras el enfrentamiento entre Francisco I y Carlos V. La presencia de las dos panoplias representa la victoria sobre el enemigo y por tanto se trata de un programa mixto<sup>38</sup>.

— Medalla con reverso SALVS PVBLICA (1547): en esta ocasión el rey aparece con atuendo civil, dejando ver el toisón entre el ropaje (Fig. 9 H). La leyenda del anverso IMP CAES CAROLO V CHRIST REIP INSTAURAT AVG le presenta como instaurador de la república cristiana. En la otra cara de la medalla de nuevo se recurre a una personificación conceptual derivada de la iconografía numismática romana (Fig. 9 I); aparece SALVS PVBLICA, una figura femenina con una pátera en la mano derecha, una vara en la izquierda y una serpiente sobre un ara; a la izquierda, en un templete hay una figurita de Mercurio. No se trata de una referencia a la salud física sino que, de nuevo, estamos ante una imagen codificada que podría aludir al compromiso de Carlos V, tras la batalla de Mühlberg, para procurar y velar por la salud religiosa de su reino.

— Medalla con reverso TYBERIS (1547): en anverso vemos el busto del emperador, laureado, con cabello rizado y larga barba, portando coraza y manto a la romana, acompañado por la leyenda IMP CAES CAROLVS V AVG. En el reverso aparece un anciano desnudo, barbado, que está recostado y lleva un tridente, personificación fluvial del Tíber, rodeado por la leyenda IN SPEM PRISCI HONORIS. Es evidente que se trata de una representación simbólica, un tipo cuyo origen es clásico (denario de Adriano con personificación fluvial, Nilo, en el reverso). Esta imagen del Tíber en la medalla carolina se ha considerado una alusión a Roma, probablemente a la reconciliación del rey hispano tras el saqueo de 1527. Otros investigadores, sin embargo, ven en ello un intento de legitimación y divinización del emperador que así se vincula con el principal escenario del Imperio romano<sup>39</sup>. Esta hipótesis parece quedar confirmada por la inclusión del mismo tipo en los repertorios emblemáticos posteriores<sup>40</sup>.

38 MECHÓ, A. «Medallas de Leone Leoni para Carlos I de España en la Real Academia de la Historia». En TORRES, J. (coord.). *Ars Metallica: monedas y medallas*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, D. L., 2011, pp. 259-261.

39 *Ibidem*, pp. 255-258.

40 GÓMEZ DE LA REGUERA, F. *Symbola divina et humana*. 1601, t. 1, pp. 44-45 y *Selectorum Symbolorum Heroicorum Centuria Gemina*, 1619.



*Figura 9.* Originales y paralelos figurativos de algunas medallas de Carlos V: A) medalla conmemorativa de la Jornada de Túnez, 1535; B) reverso de denario de Maximino Tracio (235-238 d.C.) con tipo VICTORIA AVG; C) medalla conmemorativa de la toma de Milán, de L. Leoni, 1535; D) reverso similar en un sestercio de Calígula, siglo I d.C.; E) la misma pieza en los *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* de A. Agustín, 1587; F) PIETAS en reverso de un denario de Adriano, siglo II d.C.; G) PIETAS en reverso de un áureo de Lucila, siglo II d.C.; H) medalla conmemorativa de la batalla de Mühlberg, 1547; I) denario de Antonino Pío con reverso SALVS PVBLICA, siglo II d.C.; J) medalla con reverso TYBERIS, L. Leoni, 1547; K) denario de Adriano con reverso alegoría fluvial NILVS, siglo II d.C.; L) imagen alegórica par el DANUBIVS en *Selectorum Symbolorum Heroicorum Centuria Gemina*, de S. Neugebauer, 1619.

## 5. A modo de conclusión

Es posible comprobar que, a veces, se trata de interpretaciones sofisticadas pero, en otros casos, se asume la imagen inicial dotándola de un contenido del que inicialmente carecía. Así pues, tras toda esta revisión resulta posible afirmar que durante la etapa de Carlos V se hace un uso frecuente de parámetros iconográficos clásicos. Sin embargo, existen pruebas evidentes de que esas imágenes antiguas no parecen haber sido tomadas directamente de los originales romanos y/o griegos. Todo parece indicar que los artífices han tomado como referencia los imaginarios contenidos en los *Libros de Medallas* que desde inicios del siglo XVI se habían convertido en auténticas galerías figurativas que circulaban por numerosas bibliotecas europeas. Ése es el principal motivo de que se produzcan interpretaciones, algunas de ellas sumamente sofisticadas, pero también malinterpretaciones. Es decir, estamos ante una visión del mundo clásico que no es la originaria sino la proyectada por los hombres del Renacimiento.