

EL PAGO DE LA TRAICIÓN DE JUDAS: ENTRE EL MITO Y LA ANTIGÜEDAD ROMANA

Rafael LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ

Instituto Ephialte

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La emblemática como modelo de transmisión de conceptos culturales a través de la imagen o de un símbolo icónico, como señala García Mahiques¹, resulta un fenómeno atractivo tanto para el hombre de la época como para el actual dado su carácter enigmático. Esas ideas preconcebidas que el intelecto debía desvelar para dar un mensaje moral y didáctico, adquieren una amplia difusión en nuestro llamado Siglo de Oro².

El soporte de muchos de los grabados que ilustran esta literatura se halla en la mitología, que aquí abandona su vertiente pagana, para reconvertirse en *abscóndita moralidad cristiana*, es decir, se alegoriza la fábula clásica en un intento de adoctrinar al que consulta la obra. El recurso fue utilizado con asiduidad por los emblemistas políticos de la época, como Solórzano, Saavedra, Mendo, etc.³.

La base de la doctrina oculta en la mitología, se halla en los numerosos tratados que moralizaron la vida del Olimpo. Debemos mencionar a Pérez de Moya, Sánchez de Viana, Conti, Cartari y Baltasar de Vitoria entre otros⁴, aunque este último recopila datos de los anteriores más que aportar nuevas visiones a la moral de la fábula clásica⁵.

¹ GARCÍA MAHIQUES, Rafael, «Malum Arbor. El código semiológico de la manzana.», En *Ars Longa.*, Valencia 1991, pág. 81.

² MARAVALL, J. A., *Estudios de historia del pensamiento español.*, Madrid 1975., pág. 204. Ver también GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro.*, Madrid 1987, pág. 25 y 26.

³ LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro.*, Madrid 1985, pág. 45.

⁴ GÁLLEGO, Julián, *op. cit.*, pág. 71 y ss. López Torrijos se expresa en iguales términos, afirmando que esta tendencia arranca desde la propia literatura clásica, pasando por la tradición medieval hasta llegar a los tratadistas referidos. Seznec corrobora lo expresado.

⁵ BALTASAR DE VITORIA, *Teatro de los dioses de la Gentilidad*, Ed. Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos, Vitoria 1993. (En prensa). En su prólogo a la misma se afirma que el mitógrafo no moraliza, sino que recoge las fuentes de la fábula, para más tarde alegorizar en boca de otros tratadistas anteriores como Conti, afirmación que compartimos enteramente.

Ahora bien, si los autores mencionados reconvierten el mito en doctrina y ejemplo de conducta para príncipes, el modelo iconográfico siguió invariable a través del tiempo. Ello se debe en numerosos casos a los repertorios de monedas romanas que desde el Renacimiento circularon por toda Europa⁶, y que reproducían a las divinidades del Olimpo en actitudes y con atributos que más tarde recogen autores como el propio Baltasar de Vitoria⁷ ya en el siglo XVII.

La numismática de la antigüedad y el interés que despierta en la segunda mitad del siglo XVI en base a la corriente arqueológica humanístico-cristiana⁸, van a servir para que los modelos iconográficos de la antigüedad se extiendan por toda Europa gracias a ese difusor de imágenes que es el grabado, aspecto que queda patente en el estudio que Virgilio Bermejo ha realizado acerca del papel que las monedas desempeñaron no solo en la emblemática, sino también en el retrato regio de la época de los Austrias⁹.

Como decía el maestro de la cultura del Barroco, Maravall, estas monedas encerraban en sí un mensaje o enseñanza moral, lo que influye en que más tarde los diferentes campos que se sirvieron de sus modelos, como los tratados mitológicos, estuviesen imbuídos de la alegorización en ellos contenida¹⁰.

Libros de antigüedades romanas como el Fulvius¹¹, Eneas Vico, Antonio Agustín, o el Guillermo de Choul¹², se convierten en obras de obligada consulta para estos moralizadores de la vida pagana que ven en las monedas modelos iconográficos para sus dioses, cuando no una justificación de sus atributos, e incluso la legitimación *heroica* de quienes las acuñaron.

La importancia de las recopilaciones de retratos de personajes antiguos, queda patente en el estudio que sobre la obra de Andrea Fulvio realizaron González de Zárate y Dorleta Núñez, los cuales señalan la incidencia de este repertorio en

⁶ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^{a.}, *Método Iconográfico*, Vitoria 1991. pág. 16. El autor señala cómo obras de antigüedades romanas como el tratado de Fulvio Ursinus titulado *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus*, recopilan los retratos de los grandes emperadores y tuvieron gran trascendencia en el Renacimiento. En iguales términos, recoge las afirmaciones de WEISS, R., sobre este mismo tema.

⁷ BALTASAR DE VITORIA, *Del Theatro de los dioses de la Gentilidad*. Madrid 1737.

⁸ ANTONIO MORENO GARRIDO, «El aragonés Antonio Agustín (1516-1586) y la estampa de tema numismático como fuente iconográfica». Ponencia presentada en el IV Congreso Español de Arte. *Cuadernos de Arte de Granada* Vol. XVIII (1987). El autor señala la coincidencia de varias de las medallas con diferentes emblemas de Horozco etc.

⁹ BERMEJO, Virgilio, «Acerca de los resortes de la imagería política en Epoca Moderna. Numismática y medallística en el reinado de Felipe II. (En prensa).

¹⁰ Cfr. MARAVALL, J. A., *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid 1975, pág. 202. «...de un procedimiento de enseñanza moral semejante sería continuación el alegorismo que, a este respecto, advertía Mario Praz en las medallas antiguas greco-romanas, cuyo valor, a efectos de enseñar con los ejemplos en ellas representados, fue señalado, en el marco del Renacimiento español, por Antonio Agustín en su *Diálogo de las medallas*». (Tarragona 1587).

¹¹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^{a.}, y NÚÑEZ ORTIZ DE ZÁRATE, Dorleta, «Illustrium imagines» de Andrés Fulvio (1517) fuente de inspiración en el Renacimiento», En *Lecturas de Historia del Arte II*, Vitoria 1990, pág. 289.

¹² GUILLERMO DE CHOUL, *Los discursos de la religión, castramentación, asiento del Campo, Baños, y ejercicios de los antiguos Romanos y Griegos*, Traducido en castellano de la lengua Francesa por el Maestro Balthasar Pérez del Castillo... G. Rovilli, Lyon 1579.

toda Europa durante los siglos XVI y XVII, para más tarde plasmarse en la embleática de la mano de Sambucus y en el grabado con Theororo Galle¹³.

Igualmente, otro tratado de monedas como es el de Eneas Vico, —según los autores antes citados, copia de Fulvius—, se convierte en difusor de motivos iconográficos para los artistas de la época, pues una parte del mismo se encuentra reproducido en la Real Colección de Estampas del Escorial que Felipe II recopiló. Esta colección fue referencia obligada para los artistas de la corte, tal y como lo demuestra Juan Ainaud de Lasarte, en la introducción al Catálogo que sobre la colección del monarca hispano realizó en 1966¹⁴.

Debemos añadir aquí la importancia que tendrán otros tratados como el de Guillermo de Choul, que ilustra variados modelos iconográficos de los dioses de la Antigüedad. Sobre su figura poco se sabe, pues la bibliografía no es extensa. Sabemos que la primera edición de su *Discours sur la Castramétation et dicipline militaire des Romains*, se editó en los talleres de G. Rouillé en 1535¹⁵. Por otra parte, conocemos al autor de las entalladuras, obra de Georges Reverdy según J. Adhemar¹⁶. Este artista, junto a Pierre Eskrich, más conocido por Pierre Vase, formaban el duo de asiduos grabadores del taller de G. Rouillé a mediados del XVI, tal y como señala R. Brun¹⁷.

Pero no es el único tratadista mitológico que recurre a compendios de antigüedades como modelo de donde extraer representaciones de los dioses, sino que Baltasar de Vitoria se sirve igualmente de las monedas de Choul para describir atributos y características de los dioses. En ocasiones, los estudios que aporta Guillermo de Choul a sus monedas, son idénticos a los que Baltasar de Vitoria presenta, como es el caso de las monedas que a continuación analizaremos.

¹³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a., y NÚÑEZ ORTIZ, D., *op. cit.*, pág. 289.

¹⁴ Cfr. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo del Escorial*, Vitoria 1992. T. I., pág. 7: Ainaud de LASARTE, J., Introducción al Catálogo de la Colección de Grabados de la Biblioteca de El Escorial, Barcelona 1966, pág. IX. Comentando la importancia de la Colección precisa:... *cuyo interés específico, pero no único, radica el carácter semipúblico que tuvo siempre —desde la intención de Felipe II al fundar El Escorial— y sobre todo la facilidad de acceso al mismo de los artistas y arquitectos de la Corte, incluidas personalidades de la categoría de Velázquez...* González de Zárate señala al respecto: «Podemos precisar que la finalidad de este repertorio puede considerarse en una doble vertiente, pues si bien permitía conocer las tendencias estéticas de los grandes maestros a la vez que reparar en motivos de la antigüedad, también presentaba todo un repertorio de imágenes, es decir, de temas iconográficos ya aceptados y fundamentados en el rigor de los más señeros artistas, mecenas y eruditos, aspecto este último que no debe caer en el olvido por cuanto el propio rey fiscalizaba y controlaba directamente los diferentes argumentos plásticos que se disponían en el Palacio-Monasterio».

¹⁵ MATÍN, H. J. y CHARTIER, R., *L'Histoire de l'édition française. Le livre conquérant du Doyen Age au milieu du XVII siècle*. París 1982, p. 252. Queremos destacar que la cronología aportada por ambos autores, es la única que apunta a 1535 como fecha de la primera edición.

¹⁶ ADHEMAR, Jean, *Inventaire du fonds Français Graveurs du XVI siècle*. T. II. París 1971, pág. 86, n.º 65. *Discours//De La Religion//Des Anciens//Romains,///...par...Guillaume du Choul... Lyon, G. Rouillé, 1536. In 4.º*.

¹⁷ BRUN, R., *Le livre français illustré de la Renaissance*. París 1969. Pág. 83. Ambos artistas reciben el encargo de la obra *Dialogue* de Paul Jove, la cual no se podrá realizar por encontrarse estos trabajando en las entalladuras del libro de Guillermo de Choul. Reverdy, igualmente será el encargado de la realización de las planchas para el famoso *Prontuario de medallas* que Rouillé editó en 1553.

Sin duda, esta corriente de inspiración en la antigüedad ya se daba en pintores de la talla de Mantegna. El artista, pintor, arqueólogo e intelectual, fue uno de los primeros que acudió a la Domus Aurea de Nerón para copiar los motivos decorativos. Ello nos demuestra el vivo interés que estos diletantes de la antigüedad tuvieron por las ruinas romanas. Sin embargo, Mantegna, en su formación, no pudo conocer tales reliquias por cuanto se formó en Padua, ciudad carente de vestigios del pasado. La fuente de su formación intelectual, debemos buscarla en las colecciones que de antigüedades tenía su maestro, Squarcione, entre las que lógicamente se encontraban numerosas monedas romanas¹⁸.

LA IMAGEN DE APOLO: EL COLOSO DE RODAS

La emblemática, en su concepción, toma los modelos paganos como soporte visual para sus enseñanzas, aspecto ya señalado, y que vemos que en el emblema XVI que Cordier¹⁹ grabó para ilustrar la obra de Juan de Solórzano. Aparece bajo el mote *Splendor Mendax* la figura del Coloso de Rodas²⁰ (Fig. 1) en clara referencia al príncipe, enseñándole cómo la virtud y grandeza de su reinado no deben ser aparentes²¹.

Los emblemistas de la época coinciden en presentar al coloso por la figura de Apolo-Sol. Así, Horozco²², Typotius²³, Covarrubias²⁴, etc., recurren a su figura monumental para ilustrar igual enseñanza que la que años más tarde recoge Solórzano. Sambucus por su parte, presenta en su emblema al Coloso de Rodas con aureola solar para significar por su figura al dios Apolo²⁵ (Fig. 2).

La deidad asociada al Sol es una constante desde que Ovidio y los poetas de la antigüedad meditaban sobre los dioses y el Olimpo. Dentro de ese fenómeno doctrinal que moralizó la fábula pagana en los albores del Renacimiento, la identificación de la divinidad y el astro rey se perpetua. Ya Boccacio²⁶, Alonso de

¹⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T. VII (en prensa).

¹⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a., *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid 1987, pág. 28.

²⁰ Idem, ob. Cit. pág. 61. La fuente de inspiración iconográfica del emblema, según González de Zárate, hemos de buscarla en la serie de grabados que sobre las siete maravillas del mundo realizó Martín van Heemskerck (1498-1574). El artista realizó en sus reconstrucciones de antigüedades la lámina del Coloso de Rodas, muy similar al presentado por Solórzano.

²¹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a., *Op. cit.*, pág. 60. El mismo significado sirve para explicar al autor el lienzo de Goya «El Coloso», el cual alude a Fernando VII, quien quiso vanagloriarse a costa incluso de llevar al pueblo a una confrontación, siendo ejemplo de rey fatuo, ávido de grandeza, pero pobre de virtud.

²² HOROZCO, Juan, *Emblemas morales*, Segovia 1589, pág. 82.

²³ TYPOTIUS, *Symbola divina et humana*, Praga 1601, pág. 95.

²⁴ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas Morales*, Ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid 1978, pág. 118 y ss.

²⁵ SAMBUCUS, *Emblemata et aliquot nummi...* Amberes 1546, pág. 265.

²⁶ BOCCACIO, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid 1953, pág. 313 y ss.

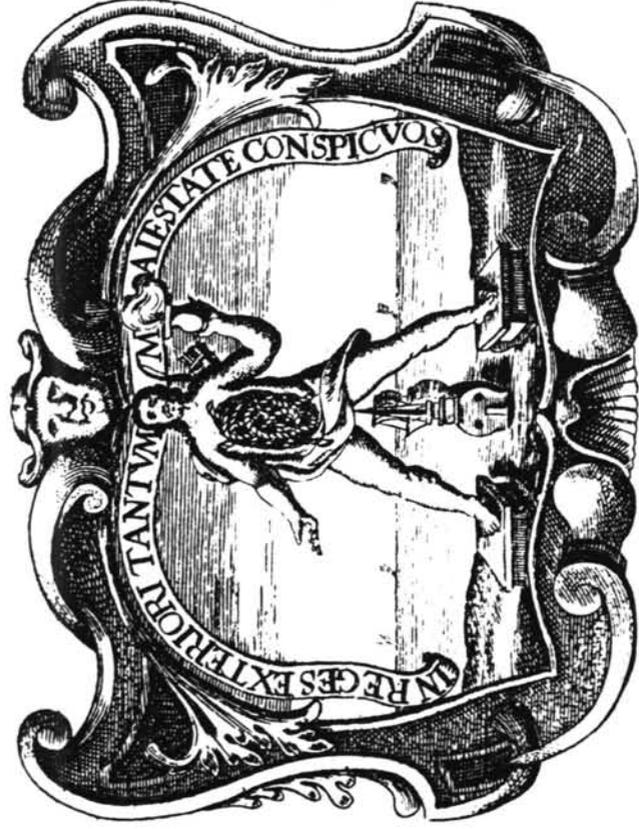


FIG. 1



FIG. 2.

Madrigal «El Tostado»²⁷ e incluso Gerónimo de Huerta²⁸, nos lo presentan de esta forma y de ella derivarán otras cualidades beneficiosas propias del sol como los saberes médicos etc. Así lo seguiremos viendo en el resto de los tratadistas tanto españoles como extranjeros.

El último de los grandes mitógrafos españoles, Baltasar de Vitoria, reincide de nuevo en la asociación antes mencionada, señalando al término del capítulo la variedad de colosos que se levantaron al dios Apolo en época clásica²⁹. Esta fidelidad al dios sol se plasmó igualmente en las monedas de la ciudad de Rodas, las cuales, según este jesuita de formación salmantina, presentaban en una de sus caras al Sol, *a quien ellos con tanta veneración adoraron, y en memoria suya hicieron el Coloso*³⁰. Aparece imberbe pues todos los días se renueva el fenómeno de la salida del astro. En el reverso presenta una rosa, flor que según la tradición, se encuentra al cavar en los cimientos de la ciudad, de ahí que lo pongan en sus monedas.

Pero este tratadista, valiéndose de las vagas afirmaciones de Horozco y su tratado³¹, afirma:

«...otros dicen que se llamó Rodas, porque cuando edificaron allí la Ciudad llamada de este nombre, hallaron en los cimientos un muy hermoso capullo de rosa, y así los de Rodas pusieron en sus monedas una rosa. Y advirtió un docto (Horozco según una nota al margen) a cerca de esto, que dice, que las treinta monedas con que se celebró la venta de Christo Nuestro Señor, fueron de estas, y que se ve esto en las que con suma veneración se han guardado»;

Tales afirmaciones por parte de Baltasar de Vitoria se fundamentan según su tratado en los Emblemas Morales de Juan de Horozco³², el cual añade que el Sol era símbolo de los emperadores en las monedas que mandaban acuñar, pero en

²⁷ ALONSO DE MADRIGAL, «El Tostado», *Las XIII cuestiones, a las quatro dellas por maravilloso estilo recopilada toda la sagrada escriptura. Las otras diez cuestiones poeticas son acerca del linaje y sucesión, de los dioses de los Gentiles*, Amberes 1551, Cap. XXXVI, pág. 169. «Empero para esto mas entender es de considerar, que los habatares a uno mismo piensan entre los gentiles ser llamado Apolo y Sol...»

²⁸ GERÓNIMO DE HUERTA, *Historia Natural de Cayo Plinio.*, Madrid 1624, T. II, L. XXXIII, Cap. VII. «...pero sobre todas fue admirable el Coloso del Sol de Rodas... hizo el Coloso, señalando por simulacro de aquel príncipe de ciento y diez pies de alto, el qual fue dedicado a veneración del Sol...».

²⁹ Cfr. BALTASAR DE VITORIA, *op. cit.*, pág. 524. «Otros muchos colosos y estatuas hubo del dios Apolo, según lo dice Plinio en el lugar referido, como es que Mari Luculo llevó de Apolonia, Ciudad de Ponto, para Roma, el qual fue fabricado a honra del dios Apolo, y costó de hacer ciento y cinquenta talentos. Augusto César hizo a este dios otra estatua insigne, y la puso en su librería, y tenía cinquenta pies de altura».

³⁰ BALTASAR DE VITORIA, *op. cit.*, pág. 524.

³¹ HOROZCO, Juan, *op. cit.*, pág. 82.

³² Cfr. HOROZCO, Juan, *op. cit.*, pág. 82. «...hasta que vino a ser toda de oro, imitando las que se usaron en los triunfos, y después con puntas como rayos de sol, conforme a las coronas que ponían en las figuras suyas, como se veía en el Coloso de Rhodas; y queriendo los emperadores parecer que eran soles, y que todo lo ilustraban con el resplandor de sus virtudes, pusieron en sus medallas estas coronas de los rayos de sol...».

ningún momento se menciona su relación con las que sirvieron para pagar la traición de Judas.

Más adelante, continúa Baltasar de Vitoria:

«...y estas tienen en una parte una rosa conforme al nombre de la Isla, y de la otra el Sol, a quién ellos con tanta veneración adoraron, y en memoria suya hicieron el Colosso. Estas monedas trae estampadas Guillermo del Choul»³³.

Queda patente que la descripción de la moneda de Rodas no fue extraída de el tratado de Horozco, sino más bien de la recopilación de antigüedades que Guillermo de Choul realizó en el siglo XVI. Además de ello, debemos añadir que el análisis iconográfico y las medidas del coloso que presenta Baltasar de Vitoria, está copiado literalmente del tratado francés, llegando tales similitudes a los giros lingüísticos empleados por el traductor del texto original. Esto no debe estrañarnos, por cuanto las referencias de Baltasar de Vitoria a la obra de Guillermo de Choul son una constante a lo largo del *Teatro de los dioses de la Gentilidad*.

Guillermo de Choul, en efecto recoge las tres monedas de plata en curso por aquella época en Rodas (Fig. 3). En todas ellas aparece en su reverso la rosa, símbolo de la ciudad, pero el anverso es ocupado por sendas representaciones de Apolo como Sol, retomando la tradición clásica de asociar al dios con el citado astro. Igualmente afirma:

«Los de Rhodas hicieron cuño de la figura del Apollo moço sin barbas, coronado de rayos solares, los cabellos largos, una rosa por reverso de diferentes hechuras, con estas letras griegas...»³⁴.

Esta asociación trasciende en el Siglo de Oro español al campo de la emblemática, como hemos podido observar con el modelo del Coloso de Rodas. La curiosidad de ser estas monedas las del pago a Judas, no es corroborada por el tratadista francés, por lo que hemos de atribuir a otro recopilador de antigüedades, tales afirmaciones. Así Antonio Agustín, el más preclaro de los numismáticos españoles como señala Juan Cayón, recoge la misma moneda de Rodas (Fig. 4), con Apolo en una cara y la rosa en el reverso, aunque en sus diálogos, a pesar de apuntar la posibilidad de que esta fuese la moneda del pago a Judas, también señala que lo normal sería que le pagasen en la moneda de la ciudad donde ocurrió, Jerusalén, y así presenta en su tratado el ciclo con el que supuestamente se pagó a Judas³⁵ (Fig. 5).

³³ BALTASAR DE VITORIA, *op. cit.*, pág. 522.

³⁴ GUILLERMO DE CHOUL, *op. cit.*, pág. 213.

³⁵ Cfr. ANTONIO AGUSTÍN, *Diálogos de Medallas inscripciones y otras antigüedades*. En Tarragona, por Felipe Mey, 1587. Ed. Facsimil Jano, 1984. A. *Es verdad que aquella medalla no es batida en Hierusalem, ni en Judea, ni en Syria. B. Como es posible? A. Yo lo diré, por que tiene letras griegas que muestran ser moneda de la isla de Rodas que dice POAION con la postrera O pequeña como usaban los antiguos Griegos, y tiene en una parte una cara con rayos que representa el sol, cuya figura fue el Coloso tan nombrado que estuvo en Rodas y de la otra parte hay una flor que muchos piensan que sea una rosa... B. No sería posible que hubiesen pagado a Judas con diversas monedas y en*

MON. DE RHODAS.

PLATA.



MONEDA DE RHODAS.

BRONZE.



MONEDA DE RHODAS.

PLATA.

PLATA.

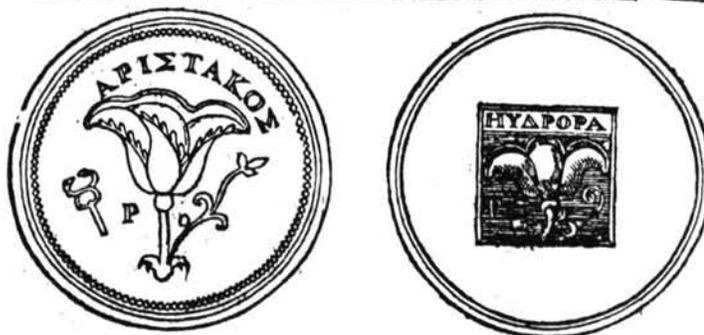


FIG. 3.

Sobre este particular, existe un estudio del miembro de la Academia Británica G. F. Hill, en el que analiza además de las monedas que circularon en aquella época, los pormenores de las numerosas dracmas de Rodas tenidas por reliquias en todo el mundo³⁶.



FIG. 4.



FIG. 5.

El autor presenta un magnífico estudio del origen de la tradición medieval de considerar la moneda de Rodas como la auténtica del pago a Judas, recogiendo las numerosas fuentes literarias existentes al respecto³⁷. Igualmente y en la línea de lo expuesto por Antonio Agustín, el autor británico aduce que muchas de las monedas tenidas por auténticas no son tales, además de apuntar que en aquella

tre las otras hubiese esta de Rodas? A. Posible es, pero más es de creer que le pagaron en siclos, o en otra moneda de aquella tierra, especialmente pues le pagaron en dinero público. B. Pues porque la tienen por reliquia en Roma con título de Cruz? A. Por la razón que tienen un dado...

³⁶ HILL, G. F., *The medallic portraits of Christ. The false shekels the thirty pieces of silver*. Oxford 1920. Agradezco al profesor Francis Haskell, Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oxford, la gentileza de suministrarme el presente artículo.

³⁷ HILL, G. H., *op. cit.*, pág. 91. Entre las fuentes aludidas se encuentran textos como el *Pant-heon* de Godfrey de Viterbo, o el *Itinerario por Tierra Santa* de Ludolph de Suchem ya en el siglo XIV.

época, por Judea, no circulaban los dracmas de Rodas, sino otras de origen romano³⁸.

De todas formas, Baltasar de Vitoria pudo conocer los Diálogos de Antonio Agustín e inspirarse en ellos para lanzar tales afirmaciones en torno a la moneda del pago a la traición. Además, el numismático español asevera que la moneda que se venera en Roma como la auténtica de Judas, es la de Rodas, lo que pudo impulsar a Baltasar de Vitoria a exponer sus conclusiones, aunque para el resto de las descripciones del Coloso se sirva de su fuente habitual, Guillermo de Choul.

Siempre nos quedará la duda de saber si efectivamente, la moneda de Rodas fue la verdadera del pago a Judas, aunque la literatura de la época parece corroborarlo. Sin embargo, ejemplos que nos hacen dudar de la veracidad de los mismos son numerosos como ha demostrado ya G. F. Hill en su estudio. Este analiza un caso notorio como es el de famoso *Promptuaire des Médailles* (Lyon 1553), de Rouille, el cual presenta nuevamente asociada la moneda de Rodas a Judas, e incluso se permite incluir en su tratado, junto a la de la ciudad griega, una acuñación del retrato de Judas³⁹ (Fig. 6).



FIG. 6.

Sin embargo, Rouille comete un error en la reproducción de su medalla de Rodas. Presenta una inscripción incorrecta fruto de su desconocimiento del idioma griego, aunque la moneda sea la misma que la que hemos podido ver en los tratados de Antonio Agustín o de Guillermo de Choul. Estos y otros casos de falsas monedas, o equívocas reproducciones de los tratados del siglo XVI, hacen dudar de la tradición impuesta en el medievo y por consiguiente de la veracidad de la

³⁸ HILL, G. H., *op. cit.*, pág. 115. A pesar de recoger fuentes como el lienzo de Lucas de Leyden en el que se representan las 30 monedas como siclos judíos, el autor propone las siguientes monedas como las auténticas; un denario de plata romano con la inscripción TI(BERIVS) CAESAR DIVI AVG(VS-TI) FILIVS) AVGVSTVS. Sin embargo reconoce que es más probable que circulase una de cuatro dracmas de plata, muy similar al siclo en peso y tamaño, pero que en su anverso presentaba a Hércules con sus atributos y en su reverso el águila con la maza.

³⁹ HILL, G. F., *op. cit.*, pág. 109 y ss.

afirmación de Baltasar de Vitoria. Como ya señalara G. F. Hill en su estudio, durante todo el siglo XVI, auténtico despertar de esta corriente numismática, no hay ni un sólo indicio de que la moneda de Rodas sea la auténtica de la Pasión de Cristo⁴⁰.

Ejemplares de las mismas se encuentran hoy en día en el Museo casa de la Moneda. Aparece datada entre el 304 - 166 a. C. un tetradracma de plata (Fig. 7) que Guillermo de Choul nos presenta en primer lugar⁴¹. Dentro de la misma colección, vemos varias monedas más con igual disposición iconográfica, Apolo-Sol por una cara y la Rosa que da nombre a la ciudad por la otra (Figs. 8 y 9), aunque en la catalogación de las mismas no se señala nada acerca de su trascendencia en la Pasión de Cristo⁴².



FIG. 7.



FIG. 8.



FIG. 9



A modo de conclusión, podemos afirmar que si bien no hemos podido constatar la veracidad de las afirmaciones de Baltasar de Vitoria en torno a la moneda del pago a Judas, si hemos apuntado a la tradición medallística que ya en el siglo XV se hace patente con el interés desatado por los restos que desde Roma se irradiaban en toda Europa. Recopiladores de los mismos, así como de monedas y medallas, estaban sentando las bases de una tradición iconográfica más importante de lo que la Historia del Arte los ha considerado hasta la fecha.

⁴⁰ HILL, G. F., *op. cit.*, pág. 114.

⁴¹ Catálogo de la exposición Moneda Griega. La colección del Museo casa de la Moneda, Comisario, Rafael J. Fera y Pérez, Madrid, sin fecha, pág. 75, n.º 504. El autor señala cómo los motivos florales y de fauna regional, sirven como emblemas representativos de la localidad en que aparecen, caso de la rosa en Rodas, que en griego se escribe Rhode.

⁴² Catálogo de la exposición Moneda Griega... *op. cit.*, pág. 94. N.º 592 - Didracma de Plata (333-304 a. C.); N.º 593 - Dracma de Plata. (88-43 a. C.); pág. 110. N.º 657 - Didracma de Plata (400-333 a. C.).

Los anversos y reversos de las monedas que ilustran los repertorios de Antonio Agustín o Guillermo de Choul, sirvieron de modelo iconográfico a muchos de los emblemistas de la época, los cuales, toman a las divinidades del Olimpo allí contenidas para dotarlas de un talante intelectual que más tarde transcenderá al campo del grabado y la pintura⁴³.

No son casuales las afirmaciones de Antonio Moreno en torno al papel que las medallas de Antonio Agustín desempeñaron en la emblemática, y más concretamente en la obra de Horozco y Covarrubias⁴⁴, donde las descripciones alegóricas de naciones eran sacadas de los modelos de monedas romanas. Tampoco hemos de olvidar la manifiesta importancia que Ruprecht Pfeiff concede al modelo de la Minerva contenida en el tratado de Guillermo de Choul, como vínculo transmisor de su iconografía por el grabado regio alegórico de los siglos XVI y XVII⁴⁵ en Francia, llegándose en su caso a dar atribuciones y cualidades específicas de la divinidad en base al mensaje que en su día quisieron manifestar los emperadores en los reversos de sus medallas.

Queda por tanto de manifiesto la importancia que las monedas de antigüedades romanas tuvieron para el transcurso de los modelos iconográficos a partir del Renacimiento. Unas veces se copia directamente del original romano, con la lectura oculta que ello conlleva, como ya manifestara Maravall a cerca de Antonio Agustín y sus *Diálogos*⁴⁶. Otras, los citados modelos se intelectualizan en base al emblema y su cultura enigmática, para finalmente servir a las múltiples derivaciones plásticas que comprende la Historia del Arte.

⁴³ ESTEBAN LORENTE, J. F.º, *Tratado de Iconografía*, Madrid 1990, pág. 290.

⁴⁴ MORENO GARRIDO, A.º, *op. cit.*, pág. 244 y ss.

⁴⁵ PFEIFF, R., *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution*, Münster 1990. pág. 40. El autor resalta la importancia del modelo presentado por Guillermo de Choul, alusivo a la Minerva Pacifera como transmisor de toda una iconografía de la divinidad en Francia.

⁴⁶ MARAVALL, J., *op. cit.*, pág. 202.