

# L A REPRESENTACIÓN DE LAS VICTORIAS Y CONQUISTAS EN LA MEDALLÍSTICA DE LUIS XIV

ANTONIO MECHÓ GONZÁLEZ

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

**Abstract:** The art of medal had one of his more important patrons in the figure of Louis XIV of France. In the present article, we studied the medals of the Gallic monarch, in special, part of the medals that commemorated the victories and conquests of the King Sun, those pieces that, by their iconography, meaning and ideology, were some of the most important of the French absolutist court of 17th century.

**Key words:** The Art of Medal / Iconography / France / 17th century / Louis XIV.

**Resumen:** El arte medallístico tuvo uno de sus más importantes mecenas en la figura de Luis XIV de Francia. En el presente artículo se estudia parte del corpus metálico del monarca galo, en concreto, parte de las medallas que conmemoraron las victorias y conquistas del Rey Sol, aquellas piezas que, por su iconografía, significado e ideología, se destacaron como las predilectas de la corte absoluta más importante de la Europa seiscientista.

**Palabras clave:** Medallística / Iconografía / Francia / Siglo XVII / Luis XIV.

La composición de las artes en estadios de excelencia ha tenido para la historia del arte contemporáneo una serie de consecuencias nada positivas que, junto con la etiqueta que supuso hablar desde entonces de las Bellas Artes frente a otras mecánicas, relegó a secundarias o marginales toda una serie de manifestaciones artísticas que, por un lado, podían haber sido siempre menores en cuanto a fuste monumental se refiere, pero que, por otro, solo ahora estaban sufriendo una significativa caída en picado en cuanto a producción y mecenazgo.

Cuando Charles Batteux escribió en 1747 *Les beaux arts réduits à un seul principe*, estas ya empezaron a distinguirse de modo que, progresivamente, la tendencia preponderante hacia la música, poesía, pintura, escultura y danza –las que en principio nombró Batteux<sup>1</sup>– llegó a fraguar en el siglo XIX y XX en una especie de idealización de las artes mayores que hizo olvidar, tanto a productores como a público –e incluso a historiadores–, una serie de, por así decirlo, subgéneros artísticos a los que la historia del arte y la cultura debían parte de su devenir.

La medallística, a partir de estos momentos, aun siendo todavía un instrumento conmemorativo en uso, pasó a estos segundos planos en la escala de las artes, quedando hacia nuestros días como un simple objeto propio de anticuarios y coleccionistas. No fue así en cambio su desarrollo vital desde los principios de la época moderna. Han sido varios los autores que han puesto de relieve estas circunstancias, en cambio, han sido menos los que se han detenido desde el estudio disciplinario que exige la Historia del Arte, con la finalidad de indagar sobre los autores, obras y periodos por los que pasó toda su producción.

Nosotros, a continuación, trataremos de recuperar parte de la historia de este género, siendo imposible como comprenderán el realizar ahora en forma de artículo un estudio global sobre el arte de la medalla; ciñámonos pues, por el momento, a parte de una de las series metálicas más afamadas que existió en el periodo Barroco europeo, la del monarca Luis XIV de Francia.

Fueron las medallas acuñadas en loor del rey francés, algunas de las más interesantes del XVII, ate-

<sup>1</sup> Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos (Colección Metrópolis), Madrid, reimpresión 2001, p. 90.



1. Medalla de Mauger para Luis XIV.

sorando ya por sí en su mayoría el prestigio que les confería el haber sido obradas por maestros de la escultura como Warin, Mauger o Duvivier; sus inscripciones ideadas por autores como Perrault, Charpentier o La Chapelle; y alguna de sus trazas diseñadas por Le Brun o Mignard. A su vez, el número total de medallas adscritas a este rey –en torno a las 334 piezas–, así como la variedad temática de las mismas –la conquista, la paz, la religión, infraestructuras, el nacimiento Real, la Reina, etc.–, fueron también síntomas de la relevancia que se le quiso conferir al conjunto, un conjunto que expresaría y, sobre todo, difundiría por toda Europa –finalidad última del arte– la ideología y poder del Rey Sol.

Si el delfín de “El Justo”, sobrenombre de Luis XIII, sobresalió históricamente por algo en los momentos en que mayor resplandor transmitía Francia, fue sin duda por sus acciones de fuerza, por su preponderancia política y militar en la Europa seiscentista. Parafraseando unas palabras del historiador Bernard Teyssèdre, démonos cuenta de que, por lo que podía reflejar la corte gala como imagen de poder, no debía haber mucha diferencia entre una política de prestigio y una política de conquistas.<sup>2</sup> Es por ello que vemos medallas muy destacables dentro del repertorio conmemorativo luisino en lo que atañe a las distintas victorias del Borbón, unas medallas que quisieron inmortalizar a su protagonista, fundamentalmente,

bien fuese desde la retórica de las fuentes clásicas, bien desde las referencias iconográficas más destacadas correspondientes a las edades de oro romana y moderna.

En estos contextos se insertan algunos de los ejemplos que veremos a continuación, como la medalla *Devicta Hostium Classe Duce Interempto*, fechada según el exergo en 1676 [fig. 1]. Se trata de una de las más bellas medallas sobre victoria naval correspondiente al repertorio del Rey Sol. Ante la línea del mar, se alza un pedestal con un gran trofeo naval en forma de barco, cuya proa mira hacia el espectador. Sobre este barco, distintas anclas, timones y estandartes, dejan paso a una gran columna rostral coronada por una Victoria alada, la cual sostiene en su mano derecha una palma y en la izquierda una corona de laurel.

Nuestra primera referencia debe llevarnos de inmediato al uso que de los trofeos militares se hizo en las composiciones de la numismática antigua. Podemos retrotraernos a la Macedonia del 306 a.C. para poder observar las primeras representaciones monetales en este sentido. Demetrio Poliorcetes –apellido derivado del arte de asediar ciudades, la poliorcética–, hijo de un militar vinculado a Alejandro Magno, alcanzó el trono de Macedonia en el 288 a.C., no sin antes haber librado batallas tan importantes como la naval de Salamis, donde venció a Ptolomeo. Las monedas que acuñó Poliorcetes por entonces, no solo son importantes porque éste es uno de los primeros reyes que impuso su retrato en monedas, sino porque, además, son estas algunas de las primeras en que vemos en los anversos representaciones de proas de nave, muchas de ellas coronadas por victorias que hacen sonar una trompeta.

Ya en Roma, destacan algunos denarios de la familia Pompeya en los que Neptuno se apoya sobre una proa de nave aderezada con un aplustre. El reconocido numismático renacentista español Antonio Agustín citaba precisamente la época romana como uno de los momentos de mayor difusión de este tipo, “*lo qual dizen muchos autores que se hazia en las monedas antiguas de Roma desde tiempo de los Reyes*”.<sup>3</sup>

La referencia sin embargo iba mucho más allá de un mero recuerdo iconográfico como es lógico, la alusión a la capacidad naval de quien se representaba así en sus monedas, fue uno de los puntos

<sup>2</sup> Teyssèdre, Bernard, *El Arte del Siglo de Luis XIV*, t. I, Labor (Nueva Colección Labor, 152), Barcelona, 1973, p. 30.

<sup>3</sup> *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Felipe Mey, Tarragona, 1587, pp. 11 y 12.

destacables al respecto, ante todo si nos remitimos a Sebastiano Erizzo, quien comenta con respecto a una moneda de Pompeyo Magno que *"La prua della nave del riverso dimostra che Pompeo sia stato gran Capitano di mare, creato dal popolo Romano nella guerra contra i Corsali con suprema autorità"*.<sup>4</sup>

Si tomamos como referencia de nuevo el libro de Agustín, se nos presentan aquí las mejores fuentes escritas barajadas durante la modernidad sobre el origen de esta representación:

Quando esta la Vitoria sobre la proa del enemigo, o quando esta cabe un tropheo donde hai instrumentos de naves como son gobernalles y anclas y remos, se dize Vitoria naval. Y assi havida por los Romanos la Vitoria de los Antiates en el rio Tibre, cortaron las proas de sus navios y hizieron un pulpito en el foro Romano al qual llamaron Rostra, de donde oravan las causas. Después lo hizieron mayor de piedra con las mismas señales de proas, y allí pusieron algunas estatuas de personas mas illustres. B. Hai alguna medalla que muestre el debuxo desse pulpito? A. En las de Palicano se vee mejor que en otra parte: y en roversos de las de Augusto Cesar hai dos hombres sentados en este pulpito, y en otros hai una coluna rostrata, y tambien en medallas de Vespasiano y en medallas de Agripa esta corona rostrata que alcanço por la Vitoria naval que huvo Augusto contra Antonio y Cleopatra<sup>5</sup> [fig. 1.1].

Es importante introducirnos en el carácter de ese trofeo militar al que alude con claridad Agustín, sobre todo ante la connotación que toma el trofeo como conmemoración de una victoria ya que, según nos cuenta, los romanos, tras esos primeros trofeos navales efímeros colocados en el foro, pasaron a realizar otros labrados en piedras y de mayor monumentalidad, denotando con todo ello un viraje en la carga significativa de los mismos respecto a otras épocas como la precedente griega. Eso al menos podemos deducir de autores como Juan de Borja, quien, tratando precisamente la temática de los trofeos en lo referido a la época griega, dice que *"no se tuvo por cosa loable renovar los trofeos, ni hacerlos de piedra ni de bronce, sino de las mismas armas y despojos que se ganaban de los enemigos, porque estos los consumía fácilmente el tiempo –como lo escribe Plutarco–"*.<sup>6</sup> No fue



1.1. Grabado de una moneda romana extraído del tratado de A. Agustín.

por tanto la misma concepción sobre el trofeo la que vertieron griegos y romanos. Trofeo, que viene del griego *tropaion*, venía a significar la concentración de las fuerzas sobrenaturales utilizadas contra el hombre –en contraposición a *apotropaion*–, por lo que los trofeos se levantaron en principio con las armas arrebatadas al enemigo durante el combate como una especie de amuleto propiciatorio –y disuasorio frente al adversario– para asegurarse la victoria. La consagración de los mismos a los dioses, fue también otra de las vertientes que aparecieron tras la evolución del trato con los trofeos.<sup>7</sup>

A fin de cuentas, debemos apuntar que, fuese de una manera o de otra, destaca como las armas tomadas al enemigo eran respetadas por el vencedor –evitándose en cualquier caso su destrucción– bien fuese a través de esa mentada consagración, por la creencia en ciertas propiedades benefactoras o por temor al sacrilegio en el caso de trofeos erigidos por enemigos. Numerosas fuentes clásicas nos dejan adivinar ese respeto y consideración del que derivaría toda esta conceptualización:

A mi padre mató el divino Aquiles cuando tomó la populosa ciudad de los cilicios, Teba, la de altas

<sup>4</sup> *Discorso di M. Sebastiano Erizzo, sopra le medaglie de gli antichi*, Giovanni Varisco et compagni, Venecia, 1568, p. 780.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, pp. 57 y 58.

<sup>6</sup> *Empresas Morales* (edición al cuidado de Rafael García Mahiques), Ajuntament de Valencia, Valencia, 1998 (1ª ed. Praga, 1581), empresa LXXXVI.

<sup>7</sup> García Mahiques, Rafael, *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, Ajuntament de Valencia, Valencia, 1998, p. 199.

puertas: dio muerte a Eeti6n, y sin despojarlo, por el religioso temor que le entr6 en el 6nimo, quem6 el cad6ver con las labradas armas y le erigi6 un t6mulo, a cuyo alrededor plantaron 6lamos las ninfas monteses, hijas de Zeus, que lleva la 6gida.<sup>8</sup>

Con respecto a cada uno de los elementos que aparecen conformando el trofeo, debe saberse que estos no pueden corresponderse con sus habituales significados particulares. Las anclas, estandartes y timones no corresponden a unidades significativas a la usanza com6n, esto es, por ejemplo, a la seguridad, firmeza o prevenci6n en el caso de las 6ncoras; representatividad por el estandarte; o buen gobierno en el caso del tim6n. Son elementos que forman una nueva unidad significativa –en la nave– en relaci6n solo comprensible bajo este contexto de trofeos o despojos arrebatados al enemigo.

La columna rostral en cambio s6 puede dar lugar a un an6lisis independiente por cuanto s6 ha sido un elemento, un trofeo, propiamente dicho. Agust6n, siguiendo el di6logo en el que nos hablaba de los or6genes de las trofeos navales, describe el tipo diciendo: “C. Que llaman coluna rostrata, y corona rostrata? A. Quando en la coluna y corona hai proas de naves peque6as eminentes”.<sup>9</sup>

Diego de Saavedra Fajardo, ya en 6poca coet6nea al Rey Sol, describ6a tambi6n en su empresa *Fulcitur experientiis* con las siguientes palabras el origen y explicaci6n de la expresi6n gr6fica *victoria navalis*:

Ingeniosa Roma en levantar trofeos a la virtud y al valor para gloria y premio del vencedor, emulaci6n de sus descendientes y ejemplo de los dem6s ciudadanos, invent6 las columnas rostradas, en las cuales encajadas las proas de las naves triunfantes, despu6s de largas navegaciones y vitorias, sustentaba viva la memoria de las batallas navales<sup>10</sup>

El papel del monumento como basti6n del mantenimiento vivo de la memoria es concluyente. El aspecto religioso, casi m6gico, de anta6o, se convierte hoga6o en arte conmemorativo sobre una medalla incapaz de borrar la victoria gloriosa en la que descansa.

*Victoria Retellensis* (1650) es nuestra segunda pieza, una obra que no solo nos muestra la variedad del repertorio iconogr6fico luisino y sus referencias a la antigüedad, sino que, por su parte, nos advierte c6mo a pesar de ello, las representaciones galas llegaron a sus propias caracterizaciones y particularidades. En esta medalla vemos en el suelo, tendida boca abajo, a Discordia, nombre que los romanos dieron a la diosa Eris, quien gobernaba la Discordia y el Enfrentamiento. 6sta –seg6n parece ligada casi siempre a Belona– fue desterrada a causa de las continuas disputas y trastornos que promov6a entre los dioses, del mismo modo que, por naturaleza, tend6a “a la destrucci6n y no a la conservaci6n del p6blico bienestar, debe ser considerada como cosa muy abominable”,<sup>11</sup> represent6ndosela por ello frecuentemente con la cabeza cubierta de serpientes, a la vez que sosteniendo en una de sus manos una antorcha y en la otra una serpiente o un pu6al, tal y como aqu6 nos aparece. La antorcha, seg6n Cesare Ripa, ven6a a significarla por cuanto es “un fuego que abrasa las buenas y civilizadas costumbres, pues frot6ndole el eslab6n contra el pedernal encienden la llama, del mismo modo que se encienden en ira los 6nimos pertinaces y enemigos.”<sup>12</sup> Hilando a6n m6s, asevera el italiano que el fuego encendido que en las manos lleva “muestran justamente c6mo la discordia tiene su origen en el aliento que las malas lenguas exhalan, fomentando la ira en los c6lidos pechos de los hombres”.<sup>13</sup>

Homero relataba el papel de Discordia en el Canto IV de la *Iliada*, en plena batalla junto a otras figuras mitol6gicas, y Vincenzo Cartari la describ6a “in forma di Furia infernale, come la describe Virgilio, quando dice: Annonda, e stringe alla Discordia pozza l l criu vipereo sanguinosa benda”.<sup>14</sup>

La representaci6n de Victoria es quien presenta el particularismo arriba aludido; un particularismo basado en el eclecticismo iconogr6fico. Las victorias aladas eran tambi6n unas de las m6s antiguas representaciones numism6ticas, apareciendo vestigios durante el siglo V a.C. tanto en ciudades como Ne6polis o Siracusa. En esta 6ltima, el tirano Gel6n introdujo un tipo propio como es el de la Victoria que corona cuadrigas. La palma, junto a

<sup>8</sup> Homero, *Il.* VI, 418.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 58.

<sup>10</sup> *Idea de un pr6ncipe pol6tico cristiano. Empresas pol6ticas*, Mil6n, 1642, empresa XXX.

<sup>11</sup> Ripa, Cesare, *Iconologia*, t. I, Akal (Arte y Est6tica, 8), Madrid, 1996, DISCORDIA, p. 286.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, DISCORDIA, p. 287.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Le imagini de i dei de gli antichi*, Francesco Ziletti, Venetia, 1580, p. 401.



2. La medalla luisina y su referente numismático.

la corona o trompeta, solía ser el elemento que acompañaba como atributo a la Victoria:

Questa fu fatta per lo piu da gli antichi con l'ali in forma di bella vergine, che se ne voli per l'aria, e con l'una porga una corona di Lauro, ouro dibianco Ulivo, e nell'altra tenga un ramo di Palma, come nelle antiche medaglie si vede<sup>15</sup>

Nosotros, en cambio, la vemos en nuestra representación con un venablo en la mano derecha y un escudo en la izquierda donde puede leerse *De Hispan*. La utilización del escudo con inscripción por parte de la Victoria también fue uno de los tipos numismáticos que Agustín reseñó en el XVI, lo hizo hasta con cinco tipos de variantes, aunque el otro elemento que acompañaba al escudo en mayor número de ocasiones era la palma. "*En medallas de Augusto, Neron, Vitellio y Traiano tiene solamente un escudo en la mano con letras S.P.Q.R. por Senatus Populusq. Romanus*"<sup>16</sup> [fig. 2].

El venablo sí es un elemento difícil de observar asociado a la Victoria, algo que aquí, posiblemente, podría considerarse como una transposición del atributo de la Muerte. Es evidente que estamos asistiendo a un eclecticismo mitológico al no representarse iconográficamente un único tipo. Es más, si no llevase las alas, tanto por el escudo como por la lanza/venablo y su contexto, podríamos estar hablando de Atenea o de Belona. Debemos

<sup>15</sup> Cartari, Vincenzo, *op. cit.*, p. 406.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>17</sup> Este es el caso de la reconstrucción de la Atenea Lemnia de Fidias que hizo A. Furtwaengler.

<sup>18</sup> Ovidio, *Met.* II, 752-755.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 363.



recordar que en algunas representaciones escultóricas de Atenea, cuando se la representa con la égida formada por escamas de serpiente –transformación artística que sufrió la piel de la cabra Amaltea–, a la altura del pecho suele llevar un rostro que, a veces bastante antropomorfizado, representa a la Gorgona,<sup>17</sup> pudiendo ser ésta el detalle que se observa en la medalla en la zona alta de su armadura, próxima al cuello; de hecho, es comparable con la Gorgona que lleva la Atenea de la medalla *Cives A Pirati Recuperati* –la cual veremos a continuación–, en esta ocasión inserta en su escudo, el otro lugar en que la égida solía representarse.

Torna a ella la diosa guerrera de su torva mirada el orbe, y de lo hondo trajo unos suspiros, con tan gran movimiento, que al par su pecho y, puesta en su pecho fuerte, la égida sacudiera.<sup>18</sup>

Vicenzo Cartari fue, por cierto, uno de los autores que quiso distinguir a través de sus descripciones las figuras de Minerva y Belona, asegurando

che ne mostrano le imagini, si può dire, che fr à Minerva e Bellona foie tale differenza, che quella mostrasse l'accorto provvedimento, il buon governó, il saggio consiglio, che usano i prudenti, e valorosi Capitani nel guerreggiare, e questa le uccisioni, il furore, la strage, e la roina, che ne i fatti d'arme si veggorno<sup>19</sup>



3. Algeria Fulminata.

Concluyendo el estudio de esta medalla, tendremos que detenernos un momento en el análisis de las alas, los elementos por los cuales podía generalmente identificarse una Victoria, *Victoria retelensis* en este caso, ya que la representaban con tales "por la presteza, siendo mayor la victoria mas presta. y tambien por ser mudable, que unas veces va a unas partes y otras a otras a las veces contrarias. como acaecia a los Romanos y Carthaginezes, y a los de Athenas y de Lacedemonia o Thebanos".<sup>20</sup> Claro es Ovidio en este sentido durante el pasaje que dice: "Los sextos cuernos resurgían de la naciente luna y en suspenso estaba aún la fortuna de la guerra y largo tiempo entre uno y otro vuela con dudosas alas la Victoria".<sup>21</sup>

*Cives a Piratis Recuperati* (1683) es la materialización de las acciones contra Argel, conocido refugio de piratas, que acaba con la concluyente leyenda del exergo *Algeria fulminata*, representándose para ello en el centro del cospel a Pallas –con armadura, casco y escudo–, que ataca a los piratas a nuestra derecha mientras libera a los esclavos a nuestra izquierda [fig. 3].

Éste es el caso de la Atenea que comentábamos en torno a la medalla de la batalla de Rethel; es

aquí pues, donde se representa a la Gorgona en el escudo de la diosa guerrera que, gracias a esta misma, tal y como dice Claude François Menestrier, obliga a "rendre les esclaves, pris sur mer par les pirates".<sup>22</sup>

Este papel de socorro otorgado a Pallas ya quedaba escrito en los textos de la antigüedad, el propio Ovidio decía en sus *Metamorfosis* que "La bélica Pallas asiste y protege con su égida a su hermano y le da ánimos".<sup>23</sup> Aterrado, desde luego, queda el argelino representado a nuestra derecha cuando Pallas, aliada de Francia, Francia misma o el propio rey representado en la diosa, le muestra el escudo que puede dejarlo petrificado en el instante mismo en que lo mire.

Así de capaz es la monarquía francesa al establecer su conquista y su dominio. Sea cual sea el tipo de ejército con que cuente su oponente, sea del origen que sea el pirata, sobre todos, Luis XIV se impone como Pallas a sus enemigos:

Larga demora es los nombres de la mitad de esa muchedumbre de varones decir: dos veces cien cuerpos restaban al combate, la Górgona al ver, dos veces cien cuerpos se arreciaron.<sup>24</sup>

Destaquemos el paralelismo que podemos extraer de esta medalla y de *Hoste Vidente et Perterrita* (1676), ya que, aun modificando este último mito por el de Perseo, es representado a través de una composición muy similar, utilizando al héroe de modo análogo a como se utilizaba allí a Pallas, como si de movimientos teatrales medidos y ensayados en un escenario se estuviese tratando.

Es Perseo el que se defiende con la cabeza de Medusa de un soldado enemigo que, al mostrársele, se detiene e intenta cubrirse el rostro. A su vez, con una espada en su mano derecha, mantiene retenida a la personificación femenina con corona torreada de la ciudad tomada de Bouchain.

Perseo era uno de los personajes predilectos del arte de la antigüedad, cuantificándose en innumerables y tempraneras, desde el siglo VII a.C., las representaciones en las que aparecía el tomador de la cabeza de Medusa. Nació Perseo en secreto de "Dánae Acrisiana, la de bellos talo-

<sup>20</sup> Agustín, Antonio, *op. cit.*, pp. 54 y 55.

<sup>21</sup> *Met.* VIII, 11-13.

<sup>22</sup> *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monuments publics*, I.B. Nolin, Paris, 1689, lámina 27.

<sup>23</sup> *Met.* V, 46 y 47.

<sup>24</sup> Ovidio, *Met.* V, 207-210.

nes",<sup>25</sup> siendo arrojado junto a su madre al mar por su abuelo Acrisio, a quien una profecía aventuró que moriría a manos de su nieto. Vivió en la isla de Polidectes tras ser rescatado por su hermano, y fue a éste a quien prometió la cabeza de Medusa en una fiesta. Ese fue el inicio de la historia por el que se le conoce como capturador de la cabeza de Medusa y su utilización en diversas ocasiones para, con su capacidad de transformar en piedra a todo aquel que la miraba, utilizarla como arma:

Aconteo, la Górgona contemplando, en una surgida roca se consolidó; a él, creyendo Astiages que todavía vivía, con su larga espada lo hiere: resonó con tintineos agudos la espada.<sup>26</sup>

Testimonio es Voltaire, en la Francia borbona, de cómo se vio reflejada en esta campaña sobre Bouchain la imagen de la "gloria"<sup>27</sup> luisina, la capacidad de realizar sus deseos y, admirablemente, su capacidad de tomar una ciudad "en presencia del enemigo",<sup>28</sup> una gloria materializada en la figura de Perseo.

Embiado fue Perseo  
De quien le pudo embiar,  
A deshazer y acabar  
El encanto Meduseo.  
Alcançó rara victoria,  
Y fama de valeroso,  
Que en todo lo peligroso  
Hallamos que está la gloria<sup>29</sup>

Esa es la lectura en verso de Hernando de Soto en *Inest Periculo Gloria*, un emblema perseiano que perfectamente se ajustaría al carácter de nuestra representación y, en reafirmación, a las palabras de Voltaire. El emblemista, además, hilaba en el concepto afirmando que "No ay cosa más dulce, que la verdadera gloria (dize Tulio) y assí lo es aquélla que se adquiere con mayor peligro".<sup>30</sup> La

medalla del Perseo pues, muestra como "La vida del hombre en el suelo es guerra: ésta es tan peligrosa, que no tiene menos premio que la vida eterna: mas advierta, que si no pelear bien y saliere vitorioso della, no será coronado".<sup>31</sup>

Conocidas eran también en el siglo XVII las palabras del italiano Filippo Picinelli respecto a las facetas de Perseo, para quien "los criminales ejecutados por la justicia en el cadalso, inspiran terror a los espectadores; pero si ponderamos bien este asunto, concluirás que este terror es muy grato y saludable".<sup>32</sup> Por ello, Filippo recordaba la representación de Perseo que "en su mano derecha sostiene la infame cabeza de Medusa cortada por él y con el mote de Claudiano: GRATUS TERROR (agradable terror). Este grato terror experimentó Jerusalén cuando más miró la cabeza del malvado gigante que el joven David le había cortado".<sup>33</sup>

De cualquier modo, la representación de las capacidades del monarca en la figura de Perseo no era nueva para Luis XIV, tenía el ejemplo del resto de borbones que hicieron uso del mito para su emblematización; de hecho, su predecesor, Luis XIII, se hizo representar en numerosas ocasiones como el Perseo liberador de Andrómeda.<sup>34</sup>

La quinta medalla que analizaremos es *Vibrata In Superbos Fulmina* (1684), en la que Júpiter, sobre un águila y entre nubes, sostiene sus rayos en la mano derecha con intención de lanzarlos sobre la escena inferior del campo, en la que unos buques de guerra bombardean la ciudad de Génova: *Genua Emendata* reza el exergo [fig. 4].

El protagonista mitológico ahora es Júpiter, montado en el águila encargada de devolverle los rayos cada vez que eran lanzados por el dios. En similar ademán colocó ya Ptolomeo en Egipto a Zeus en los reversos de sus monedas, convirtiéndose desde entonces en prácticamente un símbolo dinástico.

<sup>25</sup> Il. XIV, 313.

<sup>26</sup> Met. V, 200-204.

<sup>27</sup> *El Siglo de Luis XIV*, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Historia), México D.F., segunda reimpresión 1996 (1ª ed. 1751), p. 120.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Soto, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, Herederos de Juan Iñiguez Laquerica, Madrid, 1599, Emblema 1.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *El mundo simbólico. Libro I. Los cuerpos celestes*, El Colegio de Michoacán, Michoacán, 1997 (1ª ed. 1653), p. 332.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Bardon, Françoise, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, A. et J. Picard, Paris, 1974, pp. 39 y 40.



4. Júpiter sobre Génova.

Muy expresiva es la imagen de nuestro Júpiter sobre Génova, un Júpiter que, como el que relataba Juan de Horozco y Covarrubias, era la pura imagen del dios vengador: *"Si todas las veces que los hombres pecan, dixo el otro Poeta, embiara Júpiter sus rayos, en poco tiempo le faltaran armas; en que dava a entender la frecuencia de los males"*.<sup>35</sup>

Vendrían a nosotros de nuevo las palabras de Picinelli quien, haciendo memoria, recuerda en su compilación emblemática las representaciones del rayo y el uso que se hizo de las mismas, pudiéndose así contextualizar significativamente nuestra imagen: *"El rayo con el mote: TONITRU VELOCIOR ICTUS (más veloz el impacto que el trueno) sirvió para honrar a don Juan de Médicis, soldado de notoria bravura, quien más fuerte por los hechos que por las palabras, hería al enemigo con tal celeridad con la que otros apenas podían amenazar"*.<sup>36</sup> Seguía además relatando las asociaciones significativas del rayo citando otros ejemplos conocidos, como el rayo que representó a Jorge Castriotto, *"guerrero muy famoso y de formidable bravura"* cuyo lema *Et Fragore Ferit* (Hierre por el Fragor) hablaba de su enorme fama, una fama *"que tanto temían los turcos, que aunque en nú-*

*mero de 15000 jinetes habían invadido toda la vecina Antígona, sin embargo, cuando vieron la irrupción de algunas tropas de Caballería, dando por hecho que entre ellas estaba el mismo Jorge, al punto, invadidos de gran terror, apresuraron su fuga hacia los Alpes, abandonando ahí el botín que habían hecho cerca de Calcedonia"*.<sup>37</sup>

Más afines aún a la posible significación de nuestra representación, serían las ideas del agustino milanés respecto a los significados del rayo cuando afirmaba que

El castigo ya sea dado por Dios a los pecadores, ya por el buen príncipe a los malhechores, imita al rayo que irrumpe entre las nubes con la divisa: L'OFFESA A POCHI ED IL TERRORE A MOLTI, esto es, DUM PAUCOS LAEDIT, MULTOS TERRET (mientras hiere a pocos, atemoriza a muchos). Séneca dice: *"Como los rayos caen con peligro de pocos y con miedo de todos, así los castigos de las grandes autoridades espantan más que dañan"*. Y san Cipriano: *"A veces algunos son castigados para que los demás se corrijan; los tormentos de pocos son para ejemplo de todos"*.<sup>38</sup>

El repertorio iconográfico pues, apoyándose en el número uno de los dioses, estaba justificado:

La república de Génova se rebajó más todavía que la de Argel. Génova había vendido pólvora y bombas a los argelinos y construía cuatro galeras para el servicio de España. El rey le prohibió por intermedio de su enviado Saint-Olon, uno de sus gentileshombres ordinarios, que lanzara al agua las galeras, y la amenazó con un castigo inmediato si no se sometía a su voluntad. Los genoveses, irritados por esa usurpación de su libertad y contando demasiado con la ayuda de España, no dieron ninguna satisfacción. Acto seguido, catorce naves de primera línea, veinte galeras, diez galeotas bombardas y varias fragatas, salen del puerto de Tolón. (...) Llegan frente a Génova, las diez galeotas arrojan catorce mil bombas (17 de marzo de 1684), y reducen a cenizas una parte de esos edificios de mármol que dieron a la ciudad el nombre de *Génova la Soberbia*.<sup>39</sup>

El padre Menestrier, concluyente en esta medalla como casi en ninguna, diría que *"Ce Jupiter qui menace de sa Foudre une ville située sur le bord de la mer, est l'Image du roy qui CHASTIE LA VILLE DE GENES, EN LANÇANT SES FOUDRES CONTRE LES ORGUEILLEUX"*.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> *Emblemas morales*, libro II, Juan de la Cuesta, Segovia, 1591, Emblema XXI.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 173.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 174.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 177.

<sup>39</sup> Voltaire, *op. cit.*, pp. 134 y 135.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, lám. 23.



Para Peter Burke, ese *Genua Emendata*, como muchas otras inscripciones de la medallística luisiana, eran ejemplo de cómo Luis XIV llevaba al extremo su afán paternalista a través del lenguaje. Para el historiador inglés, los artistas y escritores oficiales franceses representaban a menudo a los Estados independientes –éste era el caso de la república genovesa– como niños que debían ser castigados por sus faltas;<sup>41</sup> nosotros, vista la iconografía, iríamos más allá y pensaríamos que, no solo por el lenguaje, sino sobre todo por el significado de sus imágenes –hoy con unos rayos, mañana con otros elementos–, el monarca aseguraba que –parafraseando la anterior cita de San Cipriano– las victorias de hoy, eran el ejemplo corrector y de respeto para Francia en el mañana.

Terminaremos este breve repaso a las medallas de victorias y conquistas luisianas con dos de ellas que rompen de algún modo con los tipos vistos hasta ahora, se trata de dos ejemplos de un tipo de composición minoritaria en la que el protagonista de la misma no es el vencedor, sino el vencido: *Bavaria Profligata* y *Spes Hispanorum Imminutae* [fig. 5].

La primera, de 1648, deja ver una figura femenina sedente en el suelo junto a un escudo, con un seno descubierto y apoyando la cabeza sobre su mano y brazo izquierdo. Sin lugar a dudas es, tal cual se ve a simple vista, la representación de Baviera –como también reza el lema– derrotada, vencida. De hecho, el escudo de Baviera que permanece junto a ella en el suelo, no es más que la certificación de su caída.

Una vez más, la rememoración de los más interesantes tipos numismáticos de la antigüedad quedan reflejados en este tipo de medalla, sobre todo si nos remitimos a uno de los emperadores que, tras Augusto, con mayor conocimiento manejó el poder de las imágenes y las utilizó –aun sin una base programática– como modo de persuasión: nos referimos, cómo no, a Titus Flavius Vespasianus. Y es que en concreto, tanto él como su hermano Tito, para conmemorar las victorias que se iban sucediendo entre los años 70 y 73 d.C. sobre la revuelta judaica –que culminó simbólicamente en la conquista de Jerusalén–, hicieron acuñar sistemáticamente series de motivos iconográficos y leyendas entre los que destacó uno similar

al que observamos en el reverso de *Bavaria Profligata*. En este tipo romano, aparecía una cautiva judía en representación de Judea, velada y drapada, sentada a la derecha en actitud de lamentación y con la cabeza apoyada en la mano izquierda. El gesto de abatimiento no respondía a una cuestión estética, sino política: Vespasiano quería mostrar con claridad el sometimiento real de la provincia al imperio. Esta escena de victoria, más elaborada que las de época republicana, inauguraba lo que los estudiosos de la numismática antigua Mattingly y Bianco han denominado tipos imperiales de enemigos vencidos.<sup>42</sup>

Autores del Renacimiento como el mentado Erizzo recogieron también estos tipos, apuntando en monedas de Trajano y Comodo que

Questa medaglia fu tattuta, per gloria di questo Principe, doppo la espeditione della Dacia fatta da lui. (...) Quella figura sedente sopra le spoglie è il detto Re di Dacia, & quel trofeo è per la vittoria di detta provincia.<sup>43</sup>

à piedi del qual trofeo si veggono alcuni captivi (...) i captivi sono i Germani.<sup>44</sup>

Similar es, para finalizar, la última pieza, fechada en 1656, donde la personificación de la pequeña ciudad de La Capelle permanece también sedente junto al escudo en que apoya su brazo derecho –y en él su cabeza–, todo ello frente a unas tiendas de campaña francesas. Sería pues éste el modo, con toda su simpleza, en que los franceses serían capaces de recordar en esta ocasión una de las más meritorias victorias sobre el hostigamiento de Juan de Austria desde Flandes:

La guerra continuaba en Flandes con variada suerte. Turena al asediar Valenciennes con el mariscal de La Ferté padeció el mismo revés sufrido por Condé en Arras. El príncipe, secundado entonces por don Juan de Austria, más digno de combatir a su lado que el archiduque, forzó las líneas del mariscal de La Ferté, lo hizo prisionero y liberó Valenciennes. Turena hizo lo que hiciera Condé en una derrota parecida. (17 de julio de 1656) Salvó el ejército derrotado y resistió en todas partes al enemigo; llegó incluso, un mes más tarde, a sitiar y tomar la pequeña ciudad de La Capelle: quizá por vez primera un ejército derrotado se atrevía a poner un sitio.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Burke, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, Nerea, Madrid, 1995, p. 98.

<sup>42</sup> Jacobo Pérez, Álvaro, *Avtoritas et Maiestas. Historia, programa dinástico e iconografía en la moneda de Vespasiano*, Publicaciones de la Universidad de Alicante (Anejo a la revista *Lucentum*, 12), Universidad de Alicante, Alicante, 2003, p. 153.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 302.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, pp. 554 y 555.

<sup>45</sup> Voltaire, *op. cit.*, p. 59.



5. Toma de La Capelle.

La leyenda –*Capella capta*–, en esta ocasión, también emparenta con los tipos vespasianos citados arriba, y es que la fórmula de *Iudea capta* fue la preferida sobre las iconografías que citábamos a razón de las victorias sobre los judíos. De cualquier modo, aún cabe remontarse más en el tiempo y, buscando en el principal referente del que fue el primero de los flavios, buscando como decimos en el espejo en que más se miró, Augusto, fue éste quien en realidad había ya inaugurado la fórmula en la serie *Aegypto capta* y *Armenia capta* que emitió tras las victorias que propició en

aquellas zonas.<sup>46</sup> Los flavios, buscando estas similitudes, creaban una especie de vinculación entre sus propias victorias y las de Augusto –o con el propio Augusto–; Luis XIV, del mismo modo, remitía a la gloria pasada de la antigüedad que veía reflejada, como en medalla, sobre sí mismo. En este contexto, cabe matizar al máximo el alcance de la expresión “capta”, ya que, así como para Vespasiano la utilización de esta leyenda significaba –al igual que ocurrió con Augusto– la supresión de una revuelta dentro de los límites más remotos del imperio, para Luis XIV la palabra se torna en pura literalidad, refiriéndose ésta a la anexión de nuevos territorios a la corona: “*The Judean coins are thus somewhat of an anomaly. When an emperor subdued an internal uprising, he usually noted the occasion by striking coins bearing such legends as victoria or subacta –never capta–*”.<sup>47</sup>

En definitiva pues, aquí hemos mostrado unos ejemplos paradigmáticos de las representaciones medallísticas de las victorias y conquistas del rey galo, unos ejemplos que nos permiten inquirir gran parte de un conjunto metálico que, por lo general, sería continuista, homogéneo, en cuanto a la localización de sus fuentes literarias e iconográficas se refiere, algo que hemos intentado evidenciar aquí. Así, la remisión a las fuentes antiguas, particularmente a las numismáticas, y la complementación de los nuevos tratados y textos típicos de la modernidad, son de este modo un referente ineludible en torno a la investigación del arte de la medalla en, al menos, el periodo Barroco.

<sup>46</sup> Jacobo Pérez, Álvaro, *op. cit.*, p. 156.

<sup>47</sup> Citado por Álvaro Jacobo Pérez, *op. cit.*, p. 156, n. 338.