



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La representación del cuerpo en la iconografía numismática mediterránea occidental. El caso de las monedas del reino de Italia en el siglo XX (1900-1943)

Fabrizio Finetti

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

INSTITUTO NACIONAL DE EDUCACIÓN FÍSICA DE CATALUÑA

TESIS DOCTORAL

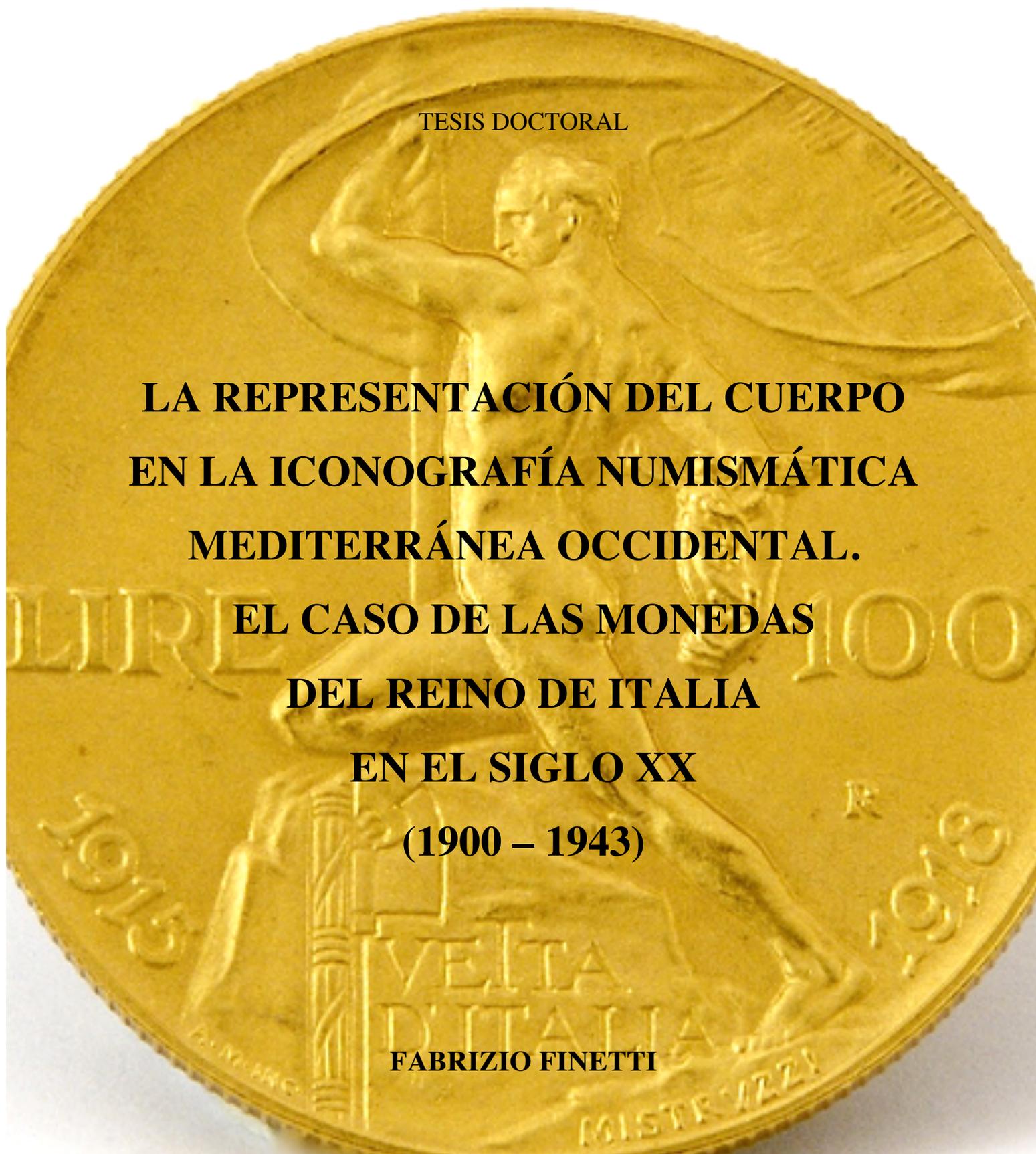
**LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO
EN LA ICONOGRAFÍA NUMISMÁTICA
MEDITERRÁNEA OCCIDENTAL.**

**EL CASO DE LAS MONEDAS
DEL REINO DE ITALIA**

EN EL SIGLO XX

(1900 – 1943)

FABRIZIO FINETTI



INSTITUTO NACIONAL DE EDUCACIÓN FÍSICA DE CATALUÑA
Centro de Barcelona

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
Facultad de Formación del Profesorado

Programa de Doctorado E.E.E.S.
Actividad Física, Educación Física y Deporte

**LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA ICONOGRAFÍA
NUMISMÁTICA MEDITERRÁNEA OCCIDENTAL.
EL CASO DE LAS MONEDAS
DEL REINO DE ITALIA
EN EL SIGLO XX
(1900-1943)**

Tesis doctoral presentada por:
Fabrizio Finetti

Dirigida por:
Dr. Javier Olivera Betrán

Para optar al título de Doctor por la Universidad de Barcelona
Barcelona 2014

Humana per nummos perquiro

(A través de la moneda estudio lo que es humano)

RESUMEN

El cuerpo humano es un infinito objeto de estudio: un tema complejo que el pensamiento occidental ha investigado a fondo con todas las herramientas de sus disciplinas a lo largo de la historia. Este proyecto de investigación quiere contribuir de manera original a la historia del cuerpo en la cultura mediterránea, y sobre todo en Italia, entre 1900 y 1943, estudiando como ha sido representado en una disciplina particular: la numismática. El trabajo se divide en cuatro partes. En la primera se define el marco teórico de la investigación, introduciendo los conceptos de cuerpo y numismática en el mundo “occidental”. En la segunda sección se traza una historia de la representación del cuerpo en las monedas, a empezar de sus orígenes, mientras en la tercera se analiza la representación del cuerpo en un contexto numismático bien definido: el Reino de Italia en el siglo XX (1900-1943). A causa de las formas de gobierno que se han producido en aquella época, el apartado ha sido dividido en dos periodos. En cada uno se relaciona la situación política, económica y social del país con la idea de cuerpo contemporánea y, sobre todo, se analiza como esta idea ha sido reflejada y representada por el poder político en las monedas. En la cuarta sección, además de elaborar un catálogo de las emisiones del reino de Italia que representan la figura humana en su iconografía, se propone un análisis comparativo entre la iconografía numismática de los países mediterráneos estudiados.

ÍNDICE	5
ABREVIATURAS	9
I – Signos y abreviaturas	9
II – Catálogos de monedas antiguas	10
III – Catálogos de monedas modernas	16
IV - Catálogos de subastas	18
GLOSARIO NUMISMÁTICO	19
AGRADECIMIENTOS	28
PREFACIO	29
INTRODUCCIÓN	30
Justificación	30
Objeto de estudio	31
Estado de la cuestión	32
Preguntas de la investigación	33
Objetivos	33
Método y modelo de análisis	34
Fuentes y criterios de búsqueda	38
Estructura de la tesis	39

1. MARCO TEÓRICO: NUMISMÁTICA, CUERPO Y OCCIDENTE	41
1.1. La numismática: un exhaustivo retrato de la Humanidad	42
1.2. Funciones de la moneda en el mundo antiguo	44
1.3 Numismática, iconografía y política	47
1.4. La idea agonal del mundo griego y las monedas de Olimpia	51
1.5. El lenguaje numismático en el mundo romano	56
1.6. El concepto de Occidente en el mundo antiguo a través de la moneda	57
1.7. Conciencia y concepto de cuerpo en Occidente	61
2. LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA NUMISMÁTICA MEDITERRÁNEA OCCIDENTAL	68
2.1. Iconografía numismática y criterios de clasificación	69
2.2. La representación del cuerpo en la numismática: muestras representativas	71
2.2.1. El cuerpo en las monedas griegas: muestra representativa	72
2.2.1.1. El cuerpo en las monedas griegas: consideraciones finales	78
2.2.2. El cuerpo en las monedas romanas: muestra representativa	79
2.2.2.1. Las monedas de la República	79
2.2.2.2. Las monedas en la época imperial	82
2.2.2.2.1. La legitimación del poder	83
2.2.2.2.2. El ejército y las conquistas militares	86
2.2.2.2.3. La representación de la victoria	89
2.2.2.2.4. Las ceremonias públicas y el culto religioso	92

2.2.2.3. El cuerpo en las monedas romanas: consideraciones finales	95
2.2.3. El cuerpo en las monedas bizantinas: muestra representativa	98
2.2.4. El cuerpo en las monedas desde la Edad Media hasta la época moderna:	
el caso de San Juan en las emisiones de Florencia	103
2.2.4.1. La monedas Áureas (1252-1859)	104
2.2.4.2. La monedas de plata y de mixtura (ca. 1230 - 1737)	108
2.2.4.3. Análisis estadístico sobre la representación de San Juan	115
3. ESTUDIO DEL CUERPO EN LA ICONOGRAFÍA NUMISMÁTICA MODERNA: LAS MONEDAS DEL REINO DE ITALIA EN EL SIGLO XX (1900-1943)	119
3.1. La sociedad italiana del siglo XX	120
3.1.1. El período de la «Monarquía parlamentaria» (1900-1922)	121
3.1.2. La figura del rey Víctor Manuel III y su contribución a la numismática	122
3.1.3. La dictadura fascista: desde la marcha sobre Roma hasta la Segunda Guerra Mundial (1922-1943)	124
3.2. El cuerpo en el nuevo orden social del siglo XX	125
3.2.1. El «hombre nuevo» del fascismo	126
3.2.2. Consideraciones finales en torno al concepto de cuerpo	127
3.3. Las artes figurativas en las primeras décadas del siglo XX: tradición y vanguardias	128
3.3.1. El mundo del arte y de la cultura entre las dos guerras	130
3.4. Las monedas del reino de Italia del siglo XX: génesis de una renovación	132

3.4.1. Características generales de la producción monetaria (1900 - 1943)	135
3.4.1.1. Las monedas de la «monarquía parlamentaria» (1900 - 1922)	139
3.4.1.2. Las monedas del fascismo (1923 – 1943)	141
3.4.2. La representación del cuerpo en las monedas de Víctor Manuel III (1908 – 1937)	143
4. CATÁLOGO DE LAS MONEDAS DEL REINO DE ITALIA QUE REPRESENTAN LA FIGURA HUMANA (1900 – 1943)	160
4.1. Análisis comparativo de la iconografía numismática en los Países mediterráneos occidentales	203
4.1.1. La representación del cuerpo en las monedas de la III República Francés (1870 – 1940)	204
4.1.2. La representación del cuerpo en las monedas de España desde Alfonso XIII hasta la II República (1886 – 1936)	208
4.1.3. Tablas de comparación entre las monedas de España (1886-1936), Francia (1870-1940) e Italia (1900-1943)	212
5. CONCLUSIONES	216
BIBLIOGRAFÍA	222
BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA	239
ANEXOS	
1. Tesis doctoral, versión integral en lengua italiana (en CD)	1 - 433

ABREVIATURAS

I – SIGNOS Y ABREVIATURAS

LEYENDA		METALES	
A/	Anverso	AC	Acmonital
R/	Reverso	AL	Aluminio
der.	Derecha	AR	Plata
izq.	Izquierda	AU	Oro
s.f.	Sin fecha	Æ	Bronce
t.	Tabla	BA	Bronzital
g	Gramos	CU	Cobre
cm	Centímetros	EL	Electro
mm	Milímetros	FE	Hierro
Ø	Diámetro	FN	Ferroníquel
ca	Aproximadamente	MI	Mixtura
cfr.	Confrontar	NI	Níquel
fig.	Figura	PB	Plomo

II – CATÁLOGOS DE MONEDAS ANTIGUAS

ACNAC – Ancient coins in North American Collections. American Numismatic Society, New York.

AJN - *American Journal of Numismatics*. American Numismatic Society, New York.

AMNG – Gaebler H., III/2 *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands: Makedonia und Paionia*, 1935.

A N S – American Numismatic Society.

Babelon – Babelon E., *Description historique et chronologique des monnaies de la République romaine*. Paris/London 1885-6.

Banti – Banti A., *Corpus Nummorum Romanorum – Monetazione Repubblicana, Vol. I-IX*, Firenze, 1980.

Banti – Simonetti – Banti A., Simonetti L., *Corpus Nummorum Romanorum – Monetazione Imperiale, Vol. I-XVIII*, Firenze, 1972.

BCD – *Catalogo della collezione BCD*, LHS auction n° 96, 8-9 may 2006.

BMC – *Catalogue of greek coins in the British Museum London, 1873-1927*.

BMCRE – Mattingly H., et al., *Coin of Roman Empire in the British Museum*, London, 1923-62.

BMCRR – Gruber H. A., *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, London, 1910.

Boehringier – Boehringier E., *Die Muenzen von Syrakus*, Berlino e Lipsia, 1929.

BSFN – *Bulletín de la societ e française de numismatique*, Paris, 2007.

Calicó - Calicó X., *Los aureos romanos (196 A. C. – 335 D.C.)*, Barcelona 2002.

Caltabiano – Caccamo caltabiano M., *La monetazione di Messina con le emissioni di Rhegion dell'eta' della Tirannide*, Berlino, 1993.

Cahn: Cahn H. A., et al., *Griechischen Münzen aus Grossgriechenland und Sizilien*, Basel, 1988.

Campana – Campana A., “Corpus Nummorum Antiquae Italiae (zecche minori)” en *Panorama Numismatico* 57-168 (1992-2002).

Castelin - Castelin K., *Keltische Münzen. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, 2 volumenes, Zurigo 1976/1985.

CBN – Giard J. B., *Bibliothèque Nationale: Catalogue des monnaies de l'Empire Romaine*, Paris, 1976.

CH - *Coin Hoards*, Royal Numismatic Society, London. 1975.

Cohen – Cohen H., *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain 2° ed.* Paris, 1880-92.

Crawford – Crawford M. H., *Roman Republic Coinage*, Cambridge, 1974.

De la Tour - De la Tour H., *Atlas of the Ancient Coins of France*, 1892 (1976).

Depeyrot – Depeyrot G., *Les monnaies d'or*. 2 vols. Wetteren, 1995-1996.

Dewing – Miltenberg L., Hurter S., *The Artur S. Dewing Collection of Greek Coins*, ACNAC n. 6, New York, 1985.

DOC - Bellinger A., Grierson P., *Catalogue of Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and the Whittemore Collection*, 5 Vols. Washington, D.C. 1966-73.

Fischer-Bosser - Fischer-Bosser W., *Chronologie der Didrachmenprägung von Tarent 510-280 v.*

Chr., 1999.

Franke-Hirmer – Franke P. E., Hirmer M., *Die Griechische Münze*, München, 1964.

Gallatin – Gallatin A., *Syracusan Dekadrachms of the Euainetos type*, Cambridge 1930.

Gnecchi – Gnecchi F., *I medaglioni Romani*. 3 Vol., Milano, 1912.

Gulbenkian - *Collection of Greek Coins of the C. Gulbenkian collection vol. I-II*, Lisbon 1971-1989.

Gutmann & Schwabacher - “Tetradrachmen und Didrachmen von Himera (472-409 v Chr)” en *MBNG* 47, 1929.

Haeberlin – Haeberlin E. J., *Aes Grave das Schwergeld Roms und Mittelitaliens einschliesslich der ihm vorausgehenden Rohbronzewährung*, Frankfurt a. M., 1910.

Herrmann - Herrmann F., “Die Silbermünzen von Larissa in Thessalien”, en *ZfN* 35 (1925).

HNI – Rutter N.K., *Historia Nummorum Italy*, London, 2001.

HPM – Svoronos J., *L'Hellenisme primitif de la Macédoine, prouvé par la numismatique et l'or du Pangée*, Paris and Athens, 1919.

Jameson – *Robert Jameson collection, Greek and Roman Imperial coins, 3 vol.*, Paris, 1913 – 1924.

Jenkins Gela - Jenkins G. K., *The Coinage of Gela*, *Antike Münzen und Geschnittene Steine II*, Berlin, 1970.

Kent-Hirmer - Kent J. P. C., Hirmer M., Hermer M., *Roman Coins*. Munich. 1973.

King - King C. E., *Roman Quinarii from the Republic to Diocletian and the Tetrarchy*, Oxford, 2007.

Kraay-Hirmer - Kraay C. M., Hirmer M., *Greek Coins*, London 1966.

Le Rider – Le Rider G., *Le Monnayage d'argent et d'or de Filippo II frappé en Macédonie de 359 à 294*, Parigi, 1977.

Lorber Thessalian – Lorber C., “Thessalian Hoards and the Coinage of Larissa” en *AJN* 20 (2008).

MBNG - *Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft*. Bayerischen Numismatischen Gesellschaft. Munich. 1882-1937.

Mc Clean – Grose S. W., *Catalogue of the Mc Clean collection of Greek Coins*, 3 vol., Cambridge 1923-1929.

MFA Boston – Baldwin Brett A., *Museum of Fine Arts, Catalogue of Greek Coins*, Boston, 1955.

MIB - Hahn W. *Moneta Imperii Byzantini*, 3 Vol., Vienna, 1973-81.

MIBE - Hahn W., Metlich M. A., *Money of the Incipient Byzantine Empire* Vienna, 2000.

Moustaka – Moustaka A., *Kulte und Mythen auf thessalischen Münzen*. Würzburg. 1983.

NC – *Numismatic Chronicle*, London, from 1838.

Noe – Noe S., *The Coinage of Metapontum*, New York, 1927-31.

Pozzi - *Catalogue des monnaies grecques antiques de l'ancienne collection Pozzi*, Serge Boutin, 1921.

Regling – Regling K., *Terina, Sechshundsechzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der Archaeologischen Gessellschaft zu Berlin*, (Berlin, 1906).

RIC – Mattingly H. A., Sydenham E. A., Carson R. A. G., ed., *Roman Imperial Coinage*, London 1923-2007.

RSC – Sear D., *Roman silver coins*, 5 vol., London, 1978-87.

Rizzo – Rizzo G. E., *Monete Greche della Sicilia*, Bologna, 1968.

Sear – Sear D., *Byzantine coins and their values*, 2nd edition, London, 1987.

Seltmann – Seltmann C. T., *Greek coins*, Oxford, 1933.

SNG Alpha Bank - *Sylloge Nummorum Graecorum, Greece II. The Alpha Bank collection, Macedonia I: Alexander I – Perseus*, Atene, 2000.

SNG ANS – *Sylloge Nummorum Graecorum*. The collection of the American Numismatic Society, 7 vol., New York, 1969-1988.

SNG Ashmolean - *Sylloge Nummorum Graecorum of the Ashmolean Museum*, Oxford, 1969.

SNG Aulock – *Sylloge Nummorum Graecorum, sammlung Hans Von Aulock*, Berlin 1957-1968.

SNG Berry - *Sylloge Nummorum Graecorum, The Burton Y. Berry Collection*, New York, 1961-1962.

SNG BM – *Sylloge Nummorum Graecorum, British Museum. Vol. I-X*, London, 1931-1995.

SNG Copenhagen – *Sylloge Nummorum Graecorum, Danish National Museum Copenhagen*, 43 volumi, Copenhagen, 1942-1977.

SNG Delepierre – *Sylloge Nummorum Graecorum, Collection Jean et Marie Delepierre*, Paris, 1983.

SNG France - *Sylloge Nummorum Graecorum, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale*. Paris. 1993-2001.

SNG Lloyd – *Sylloge Nummorum Graecorum, Vol. II: The Lloyd Collection*, London, 1933-1937.

SNG Lockett – *Sylloge Nummorum Graecorum, Great Britain, Volume III, Lockett Collection*. London. 1938-1949.

SNC München – *Sylloge Nummorum Graecorum, Deutschland Staatliche Münzsammlung München*, Berlino 1968-80.

Spencer – Churchill – La colección del Cap. E. G. Spencer-Churchill en *SNG BM, Vol. I Part I*, London, 1931.

Sydenham – Sydenham E. A., *The Coinage of the Roman Republic*, Londra, 1952.

Svoronos – J. Svoronos, *Ta Nomismata tou Kratos ton Ptolemaion*, Athens, 1904-8.

Topalov - Topalov S., *Contributions to the study of the early Thracian tribal coinage and it's relations to the coinage of the Odrysians and the Odrysian kingdom during 6th-4th. c. B.C.*, Sofia, 2003.

TV – Thurlow B. K., Vecchi I., *Italian Cast Coinage, Italian Aes Grave*, Dorchester, 1979.

Vlasto – Vlasto M. P., *Catalogue of Tarentine coins*, London, 1947.

Wallker – Walker J., *Catalogue of the Arab Byzantine and post reform Umayyad coins in the British Museum*, London, 1956.

WCN - MacDowell D. W., “The Western Coinages of Nero” en *ANSNM* 161, New York, 1979.

Westermarck & Jenkins - Westermarck U., Jenkins K., *The Coinage of Kamarina*, London, 1980.

ZfN - *Zeitschrift für Numismatik*. Berlin, 1874-1935.

III – CATÁLOGOS DE MONEDAS MODERNAS

Bellesia – Bellesia L., *Guastalla. Ricerche su zecche emiliane I*, Mantova, 1995.

Bernocchi – Bernocchi M., *Le monete della Repubblica Fiorentina*, vol. II, Firenze, 1974-1978.

Calicó 2001 – Catálogo de todas las monedas emitidas desde los reyes católicos hasta J. Carlos I 1474 a 2001, Aureo & Calicò, Barcelona, 2008.

CNF – Bernocchi M., *Corpus Nummorum Florentinorum*, Vol. III, Firenze, 1975.

CNI – AAVV, *Corpus Nummorum Italicorum*, vol. I-XX, Roma, 1910-1943.

Davenport – Davenport J. S., *European Crowns and Talers since 1800*, London, 1964.

Fontecha - Fontecha (de) R., *La moneda española contemporánea*, Catálogo de monedas, Madrid, 1967.

Di Giulio – Di Giulio G., *Dalla Monetazione Medicea. Le Monete d'Argento di Grande Modulo Battute nelle Zecche del Granducato di Toscana sotto la Signoria dei Medici*, Milano 1984.

Friedberg – Friedberg R., *Gold Coins of the World*, 7ª ed. Clifton, 2003.

Gadoury – *Monnaies Françaises 1789 – 2001*, Editions Victor Gadoury.

Galeotti – Galeotti A., *Le monete del Granducato di Toscana*, Livorno, 1930.

Gigante (2008) - Gigante F., *Monete italiane dal 700 all'avvento dell'Euro*, Ed. Numismatiche Gigante, Varese, 2008.

Mazard II – Mazard J., *Histoire Monétaire et Numismatique contemporaine 1790-1967 – Tome II 1848-1967*, Ed. Emile Bourgey, Paris. 1969.

MEC – Grierson P., Blackburn M., *Medieval european Coinage with a catalogue of the coins in the Fitzwilliam Museum, Cambridge. 1. The early middle ages*, Cambridge, 1986.

MIR Firenze, - Montagano A., *Monete Italiane Regionali – Firenze*, ed. Numismatica Varesi, Milano, 2011.

MNF – Museo Nazionale Fiorentino.

Montenegro - Montenegro E., *Regno d'Italia 1800 – 1946*, Ed. E. Montenegro, Torino, 1995.

Pagani – Pagani A., *Monete italiane dall'invasione napoleonica ai giorni nostri (1796-1980)*, Milano, 1982.

Pagani prove - Pagani A., *Prove e progetti di monete italiane o battute in Italia*, Ed. Ratto, Milano, 1957.

RN – *Rassegna Numismatica* (revista), Orbetello - Roma, 1904-1935.

Ravegnani Morosini – Ravegnani Morosini M., *Signorie e principati, monete italiane con ritratto 1450 – 1796, 3 vol.*, Dogana, Repubblica di S. marino, 1984.

Simonetti - Simonetti L., *Monete italiane medioevali e moderne, vol. I: Casa Savoia*, 3 vol., Firenze, 1967.

Spahr – Spahr R., *Le monete siciliane dai bizantini a Carlo I d'Angiò (582-1282)*, Graz, 1976.

IV - CATÁLOGOS DE SUBASTAS

ACR – Ancient Coins Roma.

Art Coins – Art Coins Roma srl.

Artemide – Artemide aste srl.

Aureo & Calicó – Subastas numismáticas, Barcelona.

Bolaffi – Aste Bolaffi, Torino.

Cayón – Subastas numismáticas, Madrid.

CNG – Classical Numismatic Group.

Helios – Helios Numismatik. Münzen & antike kunst.

Heritage – Heritage numismatic auctions.

Hess-Divo – Hess-Divo AG Münzen und Medaillen, Zurich.

Hirsch – Gerhard Hirsch (Nachfolger), Münzen & Medaillen.

iNumis – numismatique en ligne, Paris.

Künker – Künker Numismatik AG.

Lanz – Lanz Numismatik München.

Leu – Leu Numismatik AG, Zürich.

NAC – Numismatica Ars Classica.

Negrini- Numismatica Negrini Milano.

Nomos – Nomos AG, Zurich.

Rauch – Auktionshaus H. D. Rauch GmbH

Ranieri – Numismatica Ranieri, Bologna.

Sincona – Sincona International coins auction AG, Zürich.

Stack's – Stack's Bowers Galleries Coin and Currency auction.

Stenberg – Frank Stenberg AG auktion.

Tkalec – Auktionshaus A. Tkalec A. G., Zurich.

UBS – Gold & Numismatics, Zurich.

GLOSARIO NUMISMÁTICO

ACUÑACIÓN: término que se refiere a la fabricación de la moneda; se dice así por emplearse en el proceso cuños cuyos tipos quedan impresos en el cospel destinado a la amonedación.

AES: término latín que indica fragmentos o lingotes de bronce (*aes rude*, *aes signatum*), utilizados como moneda o reserva de valor.

ALEACIÓN: dicese de la unión de varios metales por fusión que servirán para la fabricación de las monedas.

ANÓNIMA: moneda que no tiene el nombre del soberano o de la autoridad que la emitió, ni otro dato explícito que permita conocer su origen.

ANTONINIANO: moneda de plata y después de vellón que acabó por reemplazar al denario durante la decadencia del Imperio romano.

ANVERSO: lado de la moneda o de la medalla en la que figura el motivo o tipo principal, o la epígrafe que identifica la autoridad emisora.

ÁUREO: moneda romana del Bajo Imperio.

BASILEUS: denominación griega para el rey. Título tomado por los sucesores de Alejandro Magno, así como por los emperadores bizantinos.

BIMETALISMO: sistema monetario en el que rige un doble patrón.

BRACTEADA: es la denominación que se le da a las monedas acuñadas por una sola cara. Normalmente estas piezas tienen forma cóncava cuando el cospel es muy fino y ha sido picado por el cuño.

BUSTO: representación pintada o esculpida de la cabeza y del cuello.

CADUCEO: uno de los atributos de Mercurio, formado por una vara de avellano con dos serpientes enroscados.

CAMPO: espacio libre de inscripciones en la cara de una moneda. También se denomina campo a toda la superficie plana del anverso y reverso.

CANTO: es el espesor de la moneda en su borde. Puede ser liso, labrado o con leyenda.

CARA: cada una de las superficies planas de una moneda, llamadas Anverso y Reverso.

CECA: del árabe: casa de moneda. En Roma se denominaba «*officina monetalis*». Denominamos así el taller donde se acuña moneda y por extensión a la ciudad emisora. También el sello de la casa que acuña monedas y que generalmente aparece en el anverso de las piezas.

CONO MONETARIO: conjunto de monedas que pertenecen a una misma emisión, integrada por todas las piezas de distinto valor.

CONTRAHECHA: moneda que por su forma o ley no reúne los requisitos legales para su circulación.

CONTRAMARCA: señal, resello, o marca grabada con un objeto punzante sobre la superficie de una moneda, con posterioridad a su acuñación, normalmente para legalizar la moneda, para actualizar su valor facial o delimitar su ámbito geográfico de circulación.

CORDONCILLO: labrado que muestra la moneda en el canto. Sirve como elemento de seguridad para evitar el cercen y la falsificación.

CORNUCOPIA: cuerno de la abundancia. Atributo muy frecuente en las monedas romanas, en manos de divinidades como Ceres y Cibele, o de alegorías como abundancia y fortuna.

CORONA MURAL: en numismática la corona mural o torreada, se observa sobre la cabeza de la divinidad protectora de la ciudad que aparece en las monedas.

COSPEL: del verbo latino «*scuipere*». La pieza de metal (ya sea disco, óvalo, cuadro o rectángulo),

denominado también flan monetal, normalmente obtenido por fundición o laminación, de peso y ley determinados, que al calentarlo e imprimirle los cuños se convierte en moneda.

CRONOGRAMA: dicese de la moneda fechada con letra.

CUÑO: también conocido como troquel o matriz. Es una pieza de acero endurecido en cuyas caras se hallan en hueco grabados los símbolos y las figuras.

CURSO LEGAL: tiempo de vigencia de una moneda que es establecido por la Ley.

DENARIO: es la moneda romana por excelencia, cuya acuñación se inicia en el III siglo a. C. El denario de plata romano pronto se convirtió en la moneda base del comercio mediterráneo.

DIVISIONARIA: moneda que equivale a una fracción exacta de la unidad monetaria.

DRACMA: moneda griega de plata dividida en 6 óbolos.

EFIGIE: representación de la cabeza y del cuello de una figura humana. Perfil de un rostro en una moneda.

EJE DE ACUÑACION: en las monedas antiguas no suelen coincidir las posiciones de los motivos acuñados en las dos caras, por lo que utilizamos los números del reloj para medir el eje de acuñación. Así diremos «eje 6» cuando al girar la moneda, resulta que el reverso está totalmente invertido.

ELECTRO: del latín «*electrum*», también llamado oro blanco. Aleación de plata y oro que aparece en forma de pepitas en la naturaleza. Con este metal natural los lidios en Asia Menor acuñaron las primeras monedas en el siglo VII a. C.

ENSAYADOR: persona cuyo oficio es el de comprobar la ley de los metales empleados en las fábricas de monedas.

EPÍGRAFE: Inscripción de una moneda o medalla que se ubica en el exergo. Ver también leyenda.

ESCUDO: en heráldica es el emblema del soberano o nación que suele reflejarse en el reverso de las monedas. También nombre genérico dado en las edades Media y Modernas a diversas monedas de oro y plata con un escudo en una de sus caras.

EXAGRAMMA: moneda bizantina de plata de 6,81 g acuñada por Heraclio I en el 615 d. C., llamada también doble miliarese.

EXERGO: parte inferior de la superficie de monedas y medallas, delimitada por una línea horizontal y destinada a albergar alguna leyenda indicativa de la ceca, el valor, etc.

FACIAL: valor de la moneda en el comercio.

FIGURA: o tipo. Lo que aparece en el campo de una moneda y que representa o identifica una acuñación.

FLOR DE CUÑO: son las primeras piezas labradas con cuños nuevos y no desgastados y de esta forma las monedas fabricadas tienen su máxima belleza nitidez y calidad.

FRACCIONADA: moneda de módulo mayor que ha sido cortada en varios trozos.

FUNDIDA: llamada igualmente «vaciada». Esta moneda es el producto del vaciado del metal en moldes de tierra refractaria o de barro cocido.

GRÁFILA: orla de las monedas y medallas que va unida al listel de su borde. Línea de puntos u otro tipo de gráfico que discurre en la parte más externa o perímetro de la moneda limitando con el borde.

HAZ: cara de una moneda, anverso.

HERÁLDICA: rama auxiliar de la Numismática donde se estudia los conocimientos relacionados con los escudos nobiliarios y el arte de describirlos.

HISTAMENON: o *Stamenon* es el nombre que se le dio al sólido de oro en el Imperio de Bizancio en el siglo IX, cuando se empezó la acuñación del *tetarteron*. En griego la palabra *histēmi* significa «ser de buen peso».

LEY: grado de pureza de un metal noble. Se puede medir en quilates, porcentaje o milésimas.

LEYENDA: se denomina a cualquier inscripción grabada en el anverso, reverso o canto de una moneda. Escrita de izquierda a derecha se denomina “directa” y al revés se llama “retrógrada”.

LIBRA: medida ponderal de origen griega que adoptaron los romanos y sirvió de base a su sistema monetario.

LICTOR: empleado público que atendía a los magistrados, especie de alguacil que precedía con los fasces a los cónsules.

MEDALLA: nombre genérico dado en la antigüedad a la moneda. Pieza acuñada sin indicación de valor destinada a la conmemoración.

METROLOGÍA: ciencia que estudia los sistemas de pesas y medidas y por extensión el estudio de los valores y el peso de las monedas.

MILIARESION: nombre utilizado por unas monedas bizantinas de plata (en griego: *μλιαρήσιον*, en latín: *miliarensis*). Mas específicamente se refiere a un tipo de moneda acuñada desde el siglo VIII hasta el siglo XI.

MÓDULO: el diámetro de una pieza numismática medida en milímetros.

MOLDE: instrumento útil para dar forma o cuerpo a monedas o medallas.

MONEDA A MARTILLO: moneda fabricada a golpe de maza o martillo empleando un troquel y un yunque para imprimir el tipo. Sistema muy antiguo que perduró hasta el siglo XVII.

MONEDA FIDUCIARIA: la que posee un valor inferior al intrínseco.

MONEDA FORRADA: dicese de aquella moneda que tiene su ánima de cobre u otro metal y una lámina de plata u oro que la recubre dando sensación de estar hecha de este último metal.

MONEDA INCUSA: tipo de moneda habitual en Magna Grecia que presenta en hueco por una cara, la misma imagen que está en relieve en la otra. También es la moneda que erróneamente ha sido acuñada en profundidad en vez de en relieve por haberse interpuesto otra moneda ya acuñada entre el troquel y el cospel en el instante mismo de la estampación.

MONEDA OBSIDIONAL: moneda de necesidad, con validez hasta la desaparición de las circunstancias que obligaron a su emisión.

MONETARIO: colección ordenada de monedas y medallas.

MONOGRAMA: conjunto de letras principales de un solo nombre formando un dibujo o figura. Su empleo en las monedas se remonta a la antigüedad.

NIMBO: círculo que en ciertas monedas rodea la cabeza de los emperadores o imágenes religiosas.

NUMERARIO: moneda acuñada o dinero efectivo.

NUMISMÁTICA: del latín *nummus*, moneda o dinero amonedado. Ciencia que estudia las monedas como objetos artísticos, históricos y arqueológicos.

PANTÓGRAFO: aparato para reproducir a escala un original.

PÁTINA: especie de barniz que adquieren las monedas con el paso del tiempo y que altera su aspecto superficial.

PATRÓN: moneda que sirve de unidad base en un sistema monetario.

PECUNIA: dinero en latín. Etimológicamente procede de la unidad económica «*pecus*» (oveja).

PESETA: unidad monetaria introducida en España con el Decreto-Ley firmado por parte del Ministro de Hacienda D. Laureano Figuerola, fechado 19 de Octubre de 1868.

PESO: valor ponderal de una moneda. También unidad monetaria de diversos países .

PIASTRA: se conoce con esta denominación a los pesos grandes de plata europeos y equivale al peso duro de ocho reales de plata. El valor cambiaba según el país.

PRENSA MONETARIA: máquina inventada por el alemán Dietrich Uhlhorn hacia el 1830.

PUNZÓN: instrumento de acero usado de antiguo para la acuñación de moneda mediante golpe de martillo.

QUILATE: unidad de peso del sistema griego que equivalía a 0,189 g. Actualmente seguimos midiendo la pureza del oro con el patrón de los 24 quilates y el peso de las gemas preciosas también lo indicamos en los antiguos quilates (0,2 gramos) provenientes de las curiosamente contantes semillas del algarrobo.

RATIO: relación de valor entre dos o más metales dentro de un sistema monetario.

REAL: denominación aplicada a las monedas acuñadas por el rey. Se refiere a monedas de diversos valores y tipo según fecha y época. Su tradición se remonta a la baja Edad Media.

RESELLO: segundo sello que se añade a una moneda con objeto de cambiar su valor facial y ampliar su ámbito de circulación. Ver también CONTRAMARCA.

REVERSO: en monedas y medallas cara opuesta al anverso. Cara secundaria de la moneda donde pueden estar grabados el escudo y el valor.

SEÑORAJE: peso retenido en las cecas por el Estado como impuesto de la acuñación de moneda. Desde antiguo el derecho de señoreaje corresponde a los reyes y soberanos y constituye el privilegio de poseer casa de moneda en donde acuñar su propia moneda.

SESTERCIO: antigua moneda romana de bronce de gran tamaño equivalente a 6 Ases.

SIGNO DE CECA: letra o letras iniciales de una o mas palabras que usadas como abreviaturas señalaban su valor la casa de la moneda.

SÓLIDO: el sólido romano (i después bizantino) fue una moneda de oro creada por el emperador Constantino I (324-337 d. C.), que sustituyó al antiguo áureo. Valía 1/72 de la libra y pesaba sobre unos 4,5 gramos. Equivalía a 12 dineros.

SUELDO: unidad de cuenta que en época medieval equivalía a 12 dineros. Derivación del «*solidus*» bizantino.

TESERA: pequeña pieza fabricada con diferentes materiales y de varia forma, marcada con letras o símbolos y utilizada con diferentes funciones. Mención especial merecen las piezas emitidas en plomo que tenían algún tipo de función monetar y que normalmente denominamos plomo monetiformes.

TIPO: se denominan como tal la figura que se reproduce en el anverso y reverso de la moneda o medalla.

TÍTULO: ley metálica de la moneda. Véase LEY.

TROQUEL: sinónimo de cuño. Molde empleado en la acuñación de monedas. Es una pieza de acero que tiene grabado en hueco la figura de la moneda que se ha de acuñar.

AGRADECIMIENTOS

El mérito de esta tesis doctoral va al Prof. Javier Olivera Betrán, que durante una lección de historia en un Master, con pocas y clarísimas palabras "iluminó" el tema de la investigación que yo quería emprender, por luego conducirme con infinita paciencia y experiencia en el trabajo.

Un gracias de corazón lo debo a todas las personas que trabajan en el I.N.E.F.C. de Barcelona, dónde he sido acogido con gran cariño y donde me siento realmente "a casa", en "mi" Universidad.

Bajo el perfil de la investigación quiero recordar el apoyo insustituible recibido por el A.N.E. (Asociación Numismática española, de Barcelona, en la persona de su presidente, D. Josep Pellicer y Bru, que además de abrimme las puertas de la Asociación, me ha ofrecido su excepcional simpatía y su gran cultura numismática.

Igualmente, en Italia, tengo que agradecer la Sociedad Numismática Italiana, que me ha conducido en los primeros pasos del trabajo, ayudándome a construir la indispensable base bibliográfica sobre la cual he elaborado esta tesis doctoral.

Con Alessio Montagano, no he conocido sencillamente el experto numismático más prometedor de Italia (miembro a solos 35 años de la Academia Italiana de Estudios Numismáticos), pero he adquirido a un amigo con el que comparto intereses y estilo de vida.

Y luego, si éste largo esfuerzo se ha concretado, también es mérito de la preciosa colaboración de Julia Berardozzi y Fausto Sestini, que han tenido la paciencia de leer y corregir todas mis palabras y mis errores.

Sin mi mujer Angela, sin embargo, nunca habría podido conducir a término el trabajo. Si todavía poseo una familia, después de haber dedicado buena parte de estos años a la numismática, sólo lo debo a ella.

PREFACIO

Los sorprendentes progresos cumplidos por la investigación científica y las ciencias humanas en el curso de las últimas décadas, con su impacto sobre las dinámicas económicas y sociales, la calidad de vida y la cultura, han transformado nuestra tradicional visión del mundo y del hombre. Desde tiempo nos constatamos las consecuencias, sintetizables en una desestructuración de los valores fundamentales y en la inducción a explorar nuevas posibilidades expresivas y operativas. En razón de los profundos cambios en acto, las categorías clásicas que han constituido el cuadro conceptual en que se ha formado el humanismo occidental (*Soma* y *Psique* sobre todas), exigen una reexaminación y una redefinición de sus sentidos. Repensar lo humano, fijándose en el pasado y a su evolución en el contexto contemporáneo, constituye un objetivo fascinador y ambicioso, que queremos afrontar en una disciplina de interés universal como es la numismática.

Cuerpo y dinero representan dos elementos tradicionalmente considerados antitéticos, que han tenido a menudo una connotación negativa en la historia occidental y a veces hasta demoníaca, dictada por el pensamiento filosófico y religioso. Al contrario, el nacimiento de la moneda con su universo de representaciones simbólicas, es un fenómeno que testimonia y justifica de manera significativa la transformación de las instituciones políticas y sociales de aquellas arcaicas a las actuales y se relaciona estrechamente con la difusión del pensamiento abstracto y racional. Éstas son las razones de fondo para emprender un estudio que tiene como protagonista el cuerpo humano en la iconografía numismática. El objetivo es reconstruir y redefinir la esencia del cuerpo mismo, como condición de salida de cada futura investigación científica.

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

El cuerpo como objeto histórico no puede menos que ser un infinito objeto de estudio. Éste ha sido investigado a fondo por el pensamiento occidental con todas las herramientas de sus distintas disciplinas. Como sede del pensamiento y receptáculo de la propia existencia, cada individuo tiene una percepción diferente de su propia estructura, vida y experiencia. Al vivir en sociedad los individuos elaboran un imaginario mental que se refleja en el cuerpo como objeto y sujeto de la construcción humana. El cuerpo físico, material, puede ser tocado, sentido y contemplado: es objeto de ciencia y de arte. Ha sido representado en infinitas maneras y en torno a su idea no es fácil expresarse con palabras originales, ni desarrollar conceptos novedosos.

Las raíces de la nueva conciencia del cuerpo que se impuso en el siglo XX se remontan a la revolución francesa, en virtud de los complejos cambios sociales que se produjeron en la época victoriana y durante la revolución industrial. Este nuevo horizonte conceptual se configuró poco a poco, ganando espacio a los ideales de cultura heredados por la nobleza europea desde el Renacimiento. “Desde esta nueva perspectiva culturalista, el cuerpo aparece como resultado de una construcción, de un equilibrio entre dentro y fuera, entre la carne y el mundo. Un conjunto de reglas, un trabajo cotidiano de apariencias, de complejos rituales de interacción”¹. El cuerpo se vuelve definitivamente objeto de historia.

Entre los innumerables testimonios que construyen el mosaico de la historia, la numismática, a pesar de ser uno de los menos llamativo es en cierto modo uno de los más elocuentes. La moneda no es simplemente un instrumento económico, medio de cambio o reserva de valor. Es un espejo importante de la sociedad, de su cultura y del poder político que la gobierna; una forma de arte y propaganda, termómetro de la economía y cartel de valores al mismo tiempo. Todo esto la convierte en un “indispensabile mezzo quotidiano che il mondo occidentale utilizza da almeno 2600 anni e quindi, in un complesso e dinamico documento storico”². A lo largo de su desarrollo la moneda ha demostrado ser una fuente de conocimientos historiográficos geográficos o artísticos, por citar sólo los más evidentes, a pesar de que la moneda sea capaz de contribuir a la investigación también de otras maneras.

De estas premisas se deduce la importancia de investigar paralelamente cómo ha evolucionado la idea y el concepto de cuerpo en una determinada época y cómo este concepto ha sido representado en las monedas. Actualmente el cuerpo ha adquirido un inmenso valor y por otro lado ha acabado por ser “una ficción, un conjunto de representaciones mentales, una imagen inconsciente que se elabora, se disuelve y se reconstruye”³. Al mismo tiempo, la moneda se encamina a ser pura información, un dato registrado de manera exclusivamente digital, un flujo de electrones, aunque todo esto no disminuye la importancia del metal en las transacciones cotidianas y no afecta el valor simbólico de la iconografía numismática contemporánea y de los mensajes que ha transmitido a la humanidad.

OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de esta investigación es la iconografía numismática relativa, no sólo al retrato sino a la figura humana representada en su integridad en las monedas antiguas y modernas de tradición greco- romana (que identificamos con el término «Occidental») emitidas en el área mediterránea. La segunda parte de la tesis se ocupa de los tipos (imágenes) contenidos en las monedas clásicas y de la evolución de éstos durante la Edad media, el Renacimiento y la época moderna. La tercera parte del trabajo (donde se ha aplicado integralmente el método de análisis) está dedicada, en particular, al estudio de las monedas italianas de curso legal emitidas por la Ceca de Roma (hoy *Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato*) desde el año 1900 hasta la caída del Reino de Italia en 1943, pertenecientes a la temática iconográfica anunciada y que no se limitan a reproducir el retrato del Rey o la simbología de la casa real. Con estas premisas y para restringir el campo de la investigación, se han considerado solo las monedas oficiales excluyendo todas las medallas y las emisiones reservadas exclusivamente al coleccionismo.

Notas:

- 1) Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (II)*, p. 16.
- 2) Cocchi E. E. (compilador), *Dal baratto all'Euro*, p. 2.
- 3) Corbin A., Courtine J.J., Vigarello G., *op. cit.*, p. 17.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En los estudios numismáticos, la línea de investigación dedicada a la iconografía de las monedas se presenta como un campo de enormes proporciones apenas explorado. Se puede afirmar que en general la comprensión de las imágenes monetarias tuvo un cierto impulso recién en los últimos tiempos, después de que éstas hayan sido consideradas como una forma de lenguaje y aun cuando los trabajos publicados hasta ahora se concentran casi exclusivamente en las monedas antiguas de la época clásica. Por este motivo la profundización en una temática importante —como lo es la representación del cuerpo— merece ser extendida a otros períodos históricos con la adopción de un método de investigación claro y de su aplicación a trabajos bien definidos desde el punto de vista espacio temporal.

En los últimos años algunos autores han afrontado estudios de carácter iconográfico examinando aspectos particulares de emisiones locales o bien formas de reproducción parcial de la figura humana¹. De este modo se trató, por ejemplo, el tema del retrato en las monedas medievales y modernas² y se analizó la misma problemática en el período romano³. Otros trabajos examinaron representaciones simbólicas de la figura humana (en particular de la Victoria⁴) o se dedicaron a estudios monográficos sobre monedas de gran prestigio⁵. En el caso de las tesis doctorales de carácter numismático, citamos un trabajo sobre la personificación del concepto de *Salus* en el mundo romano⁶. Ningún estudio puso el acento en la representación de la figura humana en las monedas italianas modernas y contemporáneas.

Notas:

- 1) Dignas de consideración son también las propuestas de clasificación numismática elaboradas en base a criterios más iconográficos que históricos propuestas por distintos autores en los últimos años. Para un cuadro completo de la investigación numismática en Italia focalizada sobre aspectos iconográficos no se puede ignorar el exhaustivo informe presentado por la Doctora Lucia Travaini en el Congreso Internacional de la Asociación de Numismáticos Profesionales celebrado en Glasgow en el 2009.
- 2) Travaini L., *Sovrani e santi sulle monete italiane medievali e moderne; Esiste il ritratto nella moneta medievale?*; Moneta V. G., *Santi e monete- Repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo*. A propósito podemos recordar que la investigación iconográfica sobre las monedas medievales inició en París en el 1835 con la publicación del trabajo de Johakim Lelewel, *Numismatique du moyen age*.
- 3) Toymbee J. M. C., *Roman historical portraits*.
- 4) Parise R., Saccocci A., *La vittoria coniatata*; Gianazza L., “*La vittoria sulle monete romane*.”
- 5) Jongkees J., *The kimonian dekadrachms*.
- 6) Benages Pámies J., *Salus in nummis romanorum*.

PREGUNTAS DE LA INVESTIGACIÓN

En el ámbito de la investigación histórica, la numismática es una disciplina de primaria importancia incluso si sus aportes no siempre son reconocidos adecuadamente. Con todo, en el debate científico todavía permanecen abiertas algunas cuestiones fundamentales, sintetizables en dos grandes interrogantes. Éstos son, podríamos decir, reversibles: ¿cómo interpretar las monedas frente a la historia? Y ¿cómo interpretar, al mismo, tiempo la historia a través de las monedas?

Aunque en algunas ocasiones no podamos utilizar las monedas en el análisis historiográfico por los problemas de interpretación que presentan, éstas representan una rica fuente de información. Y no hay duda de que los mejores resultados para su comprensión se obtienen a partir de la comparación de todas las fuentes y los documentos de los que se dispone. En relación a la temática del cuerpo, eje de esta investigación, las preguntas iniciales que se manifestaron fueron qué tipo de cuerpo ha sido representado en las monedas de las diferentes épocas y cómo y con qué estilo ha sido representado este cuerpo.

En segundo lugar se ha planteado la cuestión sobre cómo leer la iconografía de las monedas en relación a la política y al poder político. Por lo tanto se han formulado otras preguntas: ¿qué valores se reflejan en la imagen y qué valores guían al autor y al emisor de una moneda? Y además: ¿en qué dirección la moneda quiere inducir la tendencia política e ideológica del receptor?

OBJETIVOS

De las preguntas anteriormente enumeradas se han desprendido los siguientes objetivos:

- Seleccionar y describir las monedas de los diferentes períodos que en el ámbito mediterráneo occidental, cumplen con los requisitos iconográficos establecidos.
- Analizar e interpretar el mensaje del cuerpo contenido en las monedas (imágenes y epígrafes), en relación a la idea de cuerpo contemporánea y a la ideología política del emisor.
- Elaborar un catálogo de las monedas del reino de Italia del siglo XX (1900-1943) que reproducen la figura humana y hacer un análisis comparativo de la iconografía numismática en los países mediterráneos occidentales durante la misma época.

MÉTODO Y MODELO DE ANÁLISIS

La elaboración de esta tesis doctoral tiene en cuenta los criterios establecidos por el proyecto LIN (*Numismaticae Lexicon Iconographicum*¹). El principal objetivo de éste último es crear un método de lectura unívoco de las iconografías numismáticas, partiendo del convencimiento de que cada imagen es parte de un código comunicativo visual y que éste responde a normas y criterios no muy diferentes a las del lenguaje verbal. De hecho, la correcta interpretación de las imágenes con un significado complejo sólo puede lograrse mediante la definición de un léxico universalmente válido y de un método objetivo de interpretación.

Hemos seguido el método tradicional de los estudios numismáticos desarrollado en función de los criterios del proyecto LIN, aplicando la técnica del análisis de contenido y la hermenéusis. Con este método proponemos preferentemente el análisis de las informaciones comunicadas objetivamente en el mensaje, es decir, las características numismáticas y el contenido artístico y estilístico de las monedas. Además, este método es también un procedimiento de decodificación de la comunicación entre el «emisor» y el «receptor» en los casos en que deben interpretarse contenidos manifiestos del texto (o de la imagen) como indicadores de hechos no expresados directamente mediante el lenguaje y que no son directamente mesurables².

Los criterios de elección de las monedas pertenecientes a las muestras representativas que hemos seleccionado (consecuentemente con las características iconográficas de los períodos y de los contextos en los que fueron acuñadas), se pueden resumir en tres puntos:

- Centralidad de la figura humana o elección de los tipos en los que las representaciones del cuerpo revisten un rol preeminente en la iconografía en su conjunto.
- Calidad de la representación o el valor artístico de la incisión y el cuidado de su realización, aspecto que no puede ser desatendido en lo que respecta a monedas que fueron acuñadas por largos períodos y que, en consecuencia, sufrieron inevitables evoluciones estilísticas.
- Difusión e importancia de la moneda, cuyo reconocimiento —además que en términos geográficos— se puede medir también en términos cronológicos (duración de un determinado tipo monetario).

Para aplicar este método fue menester estructurar un modelo de análisis propio que permitiera lograr el rigor científico necesario y la profundidad interpretativa del análisis con el fin de desarrollar adecuadamente los objetivos planteados. Este procedimiento lo hemos dividido en cuatro fases o bloques de análisis:

- 1) **Análisis crítico:** comprueba la autenticidad de una moneda y si la misma ha tenido curso legal. Consiste en la construcción de una ficha numismática que contiene los elementos identificativos de la moneda (autoridad emisora, año de emisión, peso, metal, leyenda, etc.), la principal bibliografía existente sobre ella y sus autores. Estas informaciones constituyen la base de la catalogación numismática especializada y nos permiten relacionar la muestra seleccionada con el conjunto de las monedas del período al cual pertenecen. Esta fase desarrolla el primer y el tercer objetivo del proyecto: seleccionar y describir las monedas de los diferentes períodos que cumplen con los requisitos iconográficos precisados.

- 2) **Análisis icónico / iconográfico:** describe en modo analítico el contenido objetivo de la moneda: los elementos básicos de la composición plástica (forma y características generales de las imágenes) y las relaciones entre la figura o las figuras humanas y otros eventuales elementos presentes en la imagen. En particular se indica el número de personas representadas, la posición de éstas en la escena (con respecto al plano frontal y prospectivo) y el papel o la actitud que desempeñan. El análisis iconográfico propiamente dicho describe detalladamente las representaciones del cuerpo humano que aparecen en las monedas. La descripción indica la identidad, el aspecto y la postura del cuerpo y de sus partes con respecto al punto de vista del observador. Estos dos momentos de análisis se realizan a través de la compilación de una serie de variables descriptivas.
 - Variables icónicas: cantidad de personas representadas, posición de la/s figura/s humana/s en la escena (central/descentrada); presencia/ausencia de perspectiva (figura/s en primer plano, plano intermedio o plano secundario); descripción sintética del acto que cumple el sujeto.

 - Variables iconográficas: identidad (real/simbólica); género (masculino/femenino); aspecto relativo a la edad (infantil, juvenil, adulto) y al vestuario (vestido, desnudo, con/sin yelmo, corona, etc.); postura (posición erecta, sentada, genuflexa) y orientación del cuerpo y de la cabeza (a la derecha/izquierda, de frente, de tres cuartos, de espaldas)

Los resultados de este análisis, expresados en forma textual, se pueden también resumir en tablas. Esta fase es funcional a la realización de la primera parte del segundo objetivo: analizar el contenido del mensaje presente en las monedas.

- 3) Análisis iconológico: investiga las relaciones y los valores simbólicos de los sujetos representados. Consiste en la interpretación del mensaje formal, que muchas veces presenta aspectos y contenidos retóricos y simbólicos. Dentro de la simbología, en particular, se puede distinguir entre una simbología formal (que utiliza símbolos para la construcción expresiva de las imágenes) y otra conceptual (por ejemplo, símbolos identificativos del género sexual). El análisis iconológico relaciona las imágenes con el entorno sociocultural y nos permite descubrir los referentes conceptuales en la representación de la figura humana. Para formular un análisis iconológico que tenga valor científico es necesario recurrir además a otras fuentes documentales (documentos escritos, evidencias arqueológicas, etc.) y/o al análisis de diferentes tipologías de monedas emitidas en varios contextos. Esta fase nos introduce en el nivel siguiente de la investigación.

- 4) Análisis histórico / hermenéutico: permite relacionar el objeto de estudio con el contexto histórico (político, social y artístico) en el cual se produjo. El análisis histórico quiere revelar los aspectos menos evidentes de la comunicación y, al mismo tiempo, ubicar el objeto de estudio en su época, verificando las relaciones icónicas entre las monedas y las otras imágenes pertenecientes al contexto social y artístico en el cual fueron producidas. La hermenéutica de las representaciones del cuerpo humano en las monedas puede realizarse sólo en presencia de otros documentos históricos directos o de fuentes secundarias. En el *corpus* central de la investigación, dedicado a las monedas del Reino de Italia emitidas en el siglo XX, hemos intentado realizar un análisis lo más exhaustivo posible. A tal fin se han utilizado textos y documentos originales de varias tipologías y se ha adoptado, además, una atenta comparación entre los modelos de representación corporal utilizados en la numismática del periodo y las imágenes propuestas por los principales movimientos artísticos italianos y europeos de la primera mitad del siglo XX. Es aquí donde radica el valor más importante de la tesis doctoral.

Estas dos últimas fases del modelo de análisis promueven el desarrollo del segundo objetivo: interpretar el mensaje del cuerpo contenido en las monedas, relacionándolo con la idea de cuerpo contemporánea y con la ideología política del emisor.

Esquema clasificatorio del modelo de análisis empleado

Niveles o bloques de análisis	Categorías, o elementos identificativos de la imagen y «variables» correspondientes (entre parentesis)
(I) An. crítico	Autoridad emisora , año de emisión, metal, peso, diametro, leyenda y referencias bibliograficas.
(II) An. icónico / iconográfico	An. icónico: número de personas representadas (1,2,3, etc.), posición de éstas en la escena con respecto al plano frontal y prospectivo (posición central o descentrada, en primer plano o en plano secundario), papel o actitud que desempeñan (en el acto de conducir una cuadriga, de hacer una oferta, etc.). An. iconográfico: identidad (real o simbólica, de genero masculino o femenino), aspecto relativo a la edad y al vestuario (adulto, juvenil, niño, vestido, desnudo, con yelmo, etc.), postura (estante, sentado, arrodillado, de frente, a derecha, etc.).
(III) An. iconológico	Aspectos y contenidos retóricos y simbólicos de la imagen (simbología formal y conceptual).
(IV) An. histórico / hermenéutico	Permite relacionar el objeto de estudio con el contexto histórico, político, social y artístico en el cual se produjo, verificando las relaciones icónicas entre las monedas y las otras imágenes. La hermenéutica de las representaciones del cuerpo humano en las monedas puede realizarse sólo en presencia de otros documentos históricos directos o de fuentes secundarias.

Notas:

- 1) El proyecto LIN, nacido por la realización del *Lexicon Iconographicum Numismaticae*, ha sido promocionado en el año 2000 por las Cátedras de Numismática de las Universidades de Messina, Bologna, Génova y Milán y se dirige esencialmente al estudio y al análisis de la iconografía monetaria antigua y medieval.
- 2) Cfr., Heinemann K., *Introducción a la metodología de la investigación empírica en las ciencias del deporte*, p. 161-165.

FUENTES Y CRITERIOS DE BÚSQUEDA

Esta tesis doctoral ha utilizado fundamentalmente dos tipos de fuentes para obtener las informaciones: la observación y el análisis directos de las monedas como así también fuentes bibliográficas tradicionales y electrónicas. Son fuentes primarias del estudio todas las monedas que cumplen con los requisitos precisados. Entre las numerosas fuentes secundarias se ha revelado particularmente importante la búsqueda bibliográfica por Internet, dirigida en varias direcciones y a diferentes categorías de publicaciones: tesis doctorales de numismática y tesis relacionadas con la historia del cuerpo en el siglo XIX y XX, manuales y obras de numismática clásica y moderna, catálogos de bibliotecas numismáticas (*Società Italiana di Numismatica di Milano*, *Istituto Italiano di Numismatica di Roma*, y Asociación Numismática Española, Barcelona), índices de revistas numismáticas (*Cronaca numismatica*, *Panorama numismatico* y *Rivista italiana di numismatica*), archivos comerciales, catálogos de monedas europeas y catálogos de subastas, textos y antologías sobre la historia del arte y de la literatura italiana y europea moderna y contemporánea, textos de historia italiana y europea del siglo XIX y XX y textos sobre la historia y el concepto de cuerpo.

Los buscadores más utilizados por la bibliografía general han sido *Google scholar* y la base de datos de *l'Année Philologique (Aph)*, publicada por la *Société Internationale de Bibliographie Classique*, especializada en textos sobre la antigüedad grecolatina, de la cual están disponibles en la red 80 volúmenes (último acceso septiembre del 2011). Para la bibliografía numismática se ha utilizado el portal de la *American Numismatic Society*, editora de *Numismatic Literature*, y la base de datos de *CNG (Classical Numismatic Group)*, que recoge más de 2500 títulos (la mayoría de los cuales se refieren a obras de catalogación). Se ha revelado fundamental, sobre todo para la búsqueda iconográfica del acceso a bancos de datos comerciales, como *Sixbid* y *Coinarchives*, que recogen la actividad de unas 300 casas de subastas de todo el mundo, además de la consulta sistemática de portales numismáticos como *Lamoneta.it*, y *Numismaticodigital.com*. La búsqueda de textos, por razones económicas y de comprensión lingüística, ha sido concentrada exclusivamente entre las publicaciones en lengua italiana, catalana, española o inglés.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

La tesis está compuesta por cuatro partes. A éstas le siguen un capítulo de conclusiones elaboradas en función de los interrogantes fundamentales de la investigación y un apéndice.

- La primera parte afronta la definición del marco teórico, es decir, de los tres conceptos fundamentales en los que se enfoca la tesis: cuerpo, numismática y Occidente. En lo que toca a la numismática, decidimos presentar a esta disciplina a través de una actualizada síntesis de las problemáticas y de las perspectivas existentes en su relación con los estudios históricos, examinando sólo algunos de los posibles temas de investigación. Como veremos, a menudo los resultados no ofrecen respuestas definitivas pero, de todos modos, son útiles para el debate científico. En lo que respecta a los conceptos de cuerpo y Occidente nos limitamos a citar breves resúmenes y *excursus* obtenidos en las principales teorías existentes para poder ubicar con mayor precisión nuestro objeto de estudio en su contexto de pertenencia.
- La segunda parte toma en consideración el objeto de estudio visto en una perspectiva diacrónica. Partiendo de una reflexión sobre las relaciones entre iconografía numismática y arte figurativo, hemos verificado la relación histórica existente entre las monedas y el poder político. Una vez recordados los criterios generales de clasificación numismática y establecidos aquellos específicos utilizados para seleccionar las monedas a analizar (aquellas que contienen una representación del cuerpo), fueron creadas y analizadas muestras representativas pertenecientes a los principales sistemas monetarios del mundo antiguo (griego, romano y bizantino).
- La tercera parte está dedicada al estudio de la representación del cuerpo en la numismática moderna y, en particular, al caso de las monedas del Reino de Italia emitidas por Víctor Manuel III durante el siglo XX. En la primera sección se describe la situación política, social, cultural y artística italiana y europea de la primera mitad del siglo XX prestando particular atención a la figura y al rol ejercido por el Rey. En la segunda sección hemos recorrido el proceso de renovación general de la iconografía numismática italiana para profundizar después en modo estadístico en aquellas características técnicas -icónicas e iconográficas - de las monedas de Víctor Manuel III que contienen representaciones del cuerpo.

- La cuarta parte, consecuentemente, compendia el catálogo numismático resultante. En el mismo se realiza un análisis (que, además de iconológico, es histórico y hermenéutico) de las monedas seleccionadas, aplicando en un modo integral el modelo de análisis diseñado. Luego se presenta un análisis comparativo de la iconografía numismática de los países mediterráneos occidentales, es decir de la Francia de la Tercera República (1870-1940) y de la España de Alfonso XIII y la Segunda República (1886-1936).

- En lo que respecta a la contribución científica de este trabajo y a sus posibles aplicaciones, consideramos que con un adecuado desarrollo del método de análisis utilizado sería posible dar vida a una nueva especialización en la investigación iconográfica. Bajo una óptica prospectiva, diríamos que se trata de una investigación de carácter antropométrico – numismático realizable a través de mediciones sistemáticas de las relaciones de representación de la figura humana en los distintos tipos monetarios.

- Para la mejor comprensión de la tesis doctoral presentamos un glosario dedicado al léxico numismático, instrumento indispensable para decodificar los términos específicos más recurrentes de esta compleja disciplina, comenzando por aquellos que son técnicos anagráficos, necesarios para identificar y clasificar las monedas según cada uno de sus aspectos.

1. MARCO TEÓRICO: NUMISMÁTICA, CUERPO Y OCCIDENTE

En esta primera parte de la tesis doctoral es nuestra intención proponer una interpretación apta a la investigación en paralelo de la concepción del cuerpo, como se ha desarrollado en la sociedad «occidental» desde la antigüedad hasta el día de hoy (en el Mediterráneo), y como esta concepción ha tenido resonancia o se ha reflejado en la iconografía numismática de las distintas épocas. El primer esfuerzo, por lo tanto, aunque parezca obvio, consiste en definir el campo de la investigación o, dicho de otra manera, el terreno sobre el que se ha formado el objeto de nuestro estudio, tratando de localizar el concepto de «cuerpo»: un concepto trascendental y de alcance universal. Al no poder investigar, en el sentido más estricto del término, sobre las causas históricas y sobre el proceso de formación de estas teorías, nos limitaremos a ponerlas en evidencia al fin de concentrarnos en sus efectos y en las repercusiones que han aportado al lenguaje monetario.

La modernidad ha promovido el cuerpo a estructura y superestructura de la existencia, como medio principal y privilegiado para definir nuestra identidad y nuestra razón de estar en el mundo. El cuerpo, por lo tanto, se presenta no sólo como punto de encuentro entre lo afectivo, lo emocional y lo social, sino también entre la economía, la ética y la política. En este sentido, y en este contexto, desde siempre el cuerpo y el dinero se cruzan en la historia (y no sólo en la occidental), a menudo con connotaciones negativas. Este dualismo, aparentemente incompatible, esconde una relación más recóndita y compleja. En lo que atañe a la presentación o la definición de la numismática como «disciplina» nos hemos centrado sobre todo en una dimensión moderna de diálogo con las otras técnicas que componen la investigación histórica, destacando las muchas contribuciones que nos puede dar, sin ocultar la inevitables limitaciones que presenta

1.1. LA NUMISMÁTICA: UN EXHAUSTIVO RETRATO DE LA HUMANIDAD

En un recorrido milenario durante el cual se transformó de lingote metálico a dato electrónico, la moneda obtuvo merecidamente una posición relevante en el complejo mosaico que compone la historia, aportando testimonios válidos para el conocimiento sobre variados aspectos. La moneda puede definirse en relación a sus funciones como reserva de la riqueza, como medida de valor o como medio de pago e intercambio¹. Se trata de funciones que a lo largo de la historia fueron desempeñadas por otros bienes, en particular el grano, el ganado y sobre todo los metales. En definitiva, se trata de un instrumento para escribir y comprender la historia.²

Semata y *signa* son los nombres que indican las imágenes monetarias desde su primera aparición en Grecia y Roma, términos polisémicos que insisten sobre la función comunicativa de la moneda, garantizada por valores sociales y jurídicos inherentes a la imagen/tipo que la caracteriza. Las imágenes monetarias, entonces, expresan ideologías y creencias tomadas del patrimonio cultural de los pueblos y vehiculizan mensajes que el emisor/propietario de la moneda dirige al destinatario/usuario, en la tentativa de establecer una relación que va mucho más allá de una simple relación económica. Podemos afirmar que la moneda representa el punto de llegada de un sistema económico fundado sobre el valor de los metales.

Más difícil es reconstruir con precisión los autores y las etapas de este proceso, que se ha manifestado con modalidades diferentes y en tiempos distintos entre las civilizaciones mediterráneas y aquellas del extremo oriente³. La épica ofrece muchos ejemplos de expresión del valor que revelan todo el prestigio que tenían los metales, sobre todo si estaban labrados. “En realidad no hay testimonios de que ellos tuvieran alguna función en la esfera de la verdadera circulación económica y cuando aparecieron, se impusieron más bien por su ambigüedad de objetos de valor, dones votivos y elementos del ajuar funerario. Predominaba una noción concreta y «preferente» del valor, que no remitía nunca al concepto de cantidad medida.”⁴

En esta tensión hacia nuevos medios de objetivación y hacia la constitución del nuevo régimen de la *polis*, empezaron a distinguirse ámbitos privilegiados en los que se abría camino una noción abstracta del valor y, con ella, el uso de una unidad de medida que permitía relacionar los valores de las cosas exhibidas o intercambiadas como simples números. La incertidumbre sobre quiénes fueron los primeros en acuñar moneda fue aclarada (en parte) por los hallazgos del *Artemision* de Éfeso, que permitieron situar los primeros centros de emisión en Asia Menor⁵, mientras en otros contextos

la cronología de la difusión de la moneda es todavía incierta.⁶

Para concluir con la cuestión de la «invención de la moneda» es, entonces, oportuno recordar que la primacía lidia no puede darse por descontada (en cuanto se basa sólo en el ya mencionado hallazgo del *Artemision* y en la consideración de que la región poseía fuentes naturales de electro). A nuestro juicio presenta mayor validez la interpretación de la acuñación de moneda como fenómeno griego, ya que fue allí donde el uso de la moneda se difundió más rápidamente, a diferencia de otras regiones donde se afirmó más lentamente.⁷ Como síntesis extrema, se puede afirmar que la moneda es el resultado de la «tensión» entre las ciudades griegas y el reino de Lidia a finales del siglo VII.

Notas:

- 1) Cfr., Polanyi K., “The semantics of money-uses.”
- 2) *Humana per nummos perquiro* (investigo lo que es humano a través de la moneda), es el lema de la *Accademia Italiana di studi numismatici*.
- 3) La invención de la moneda está relacionada a dos tradiciones, una nacida en extremo oriente y la otra en el mundo griego. La primera remonta al VI-V siglo a. C. en el reino di Zhou, en el norte de la China, donde se hacían pequeñas azadas de bronce, garantizadas por inscripciones, para ser utilizadas como dinero. Cfr., AAVV, *La imatge del poder a la moneda*, p. 88.
- 4) Cfr. Parise N., *La nascita della moneta*, cap. I.
- 5) Durante las campañas de excavación del 1904 y 1905 se encontraron en niveles anteriores a la edad de Creso (ca. 561-547 a. C.) 93 ejemplares de electro que con sus modificaciones técnicas y tipológicas revelan el paso (bastante rápido) de la circulación metálica a la monetaria: del uso de «gotas» de metal de peso y forma determinados al uso de piezas con impronta que garantizaban su aceptación.
- 6) A propósito de la difusión de la moneda en la península italiana, muchos estudios concuerdan en el afirmar que ocurrió en el ámbito de un limitado grupo de colonias griegas de fundación hachea (*Sibari Metaponto* y *Crotone*) en un período cuyos términos se colocan entre el 550 y el 510 a. C.
- 7) Cfr., Boardman J., *The greeks Overseas: their early colonies and trade*, II, p. 97.

1.2. FUNCIONES DE LA MONEDA EN EL MUNDO ANTIGUO

Incluso hoy no podemos afirmar con absoluta certeza cuál era la función de las monedas más antiguas, aun cuando las teorías según las cuales fueron usadas para una gama de pagos fijos por parte del Estado parecen coherentes con el carácter y el comportamiento de la acuñación.¹ Es un dato certero que los testimonios literarios y documentales son demasiado escasos para permitirnos decidir entre hipótesis contrapuestas y, en realidad, tampoco sabemos mucho de las autoridades responsables de las primeras acuñaciones en electro. La teoría económica ha reconstruido lógicamente todo el proceso de conversión de los metales en monedas, instrumentos garantizados por un signo que confiere curso legal y poder liberatorio ilimitado. Pero no hay pruebas en la realidad histórica de esta progresión, que no se materializó nunca de forma lineal y ascendente.

Si tomamos en consideración las características generales de las acuñaciones griegas, la impresión predominante es de homogeneidad dado que, en todos los lugares donde el metal preferido era la plata pura, los nominales mayores en general estaban comprendidos en un standard ponderal entre los doce y los diecisiete gramos y las monedas emitidas por las polis eran identificadas por tipos que tendían a la invariabilidad². Sabemos que los principales motivos para explicar la rápida difusión de este nuevo instrumento hay que ubicarlos primero en la diáspora de los griegos de Oriente debida a la invasión persa y después en el mantenimiento de los lazos entre la ciudad madre y la colonia y, por último, en la actividad de intercambio en el Mediterráneo. Estos vínculos pueden haber sido una precondition válida para la difusión de la moneda pero por sí solos no bastan para explicarla.

La verdadera base cultural para la difusión de la moneda era más bien un mundo griego en el que los gobiernos paritarios interactuaban —tanto inconscientemente como en abierta competición— para favorecer la adopción del propio modelo cultural, entendiendo éste en toda su amplitud: desde las técnicas militares hasta el ordenamiento político, pasando por ciertas formas y cánones artísticos³. Por eso la *polis* fue una institución clave en este proceso y su influencia como construcción cultural estableció un nuevo orden. La ciudad se reorganizó radicalmente y las relaciones de poder, definidas en modo constitucional, prepararon el terreno para la democracia. Y justamente a propósito de esto podemos comprender mejor la conexión semántica entre *nomisma* (moneda) e *nomos* (ley).⁴

Sin embargo, para entender de qué modo fue usada la moneda nos debemos basar en las fuentes escritas que llegaron hasta nuestros días, y precisamente su escasez explica las divergencias en la materia. Es probable que la introducción de las pagas de Estado en Atenas haya extendido significativamente el uso de la moneda en la economía. Sumado a esto, las largas campañas militares tuvieron como principal consecuencia el pago del sueldo a un gran ejército terrestre y marino. A este gran gasto debemos agregar los costos de los programas edilicios, de los que conocemos algunas sumas globales y algunos pagos individuales⁵. Por último, la actividad crediticia (sobre todo marítima) podría ser otra buena razón para atribuir funciones de mayor importancia a la moneda en circulación.

A estos aspectos debemos agregar la cuestión de los alquileres de casas y terrenos agrícolas que, según los testimonios escritos disponibles, normalmente formaban parte de las entradas de un hombre acaudalado ya desde los primeros tiempos.⁶ Para los ricos, la necesidad de tener dinero líquido para sus gastos tenía como consecuencia que las propiedades de campo tuvieran que producir efectivo ya sea a través de los alquileres o a través de la venta de productos. Esto implica la existencia un mercado monetario para los productos de la agricultura, aun si podemos presumir que el rol más importante estuviera reservado al trueque, caracterizado por Aristóteles como una característica del pasado y de las tribus no civilizadas e (implícitamente) no de su sociedad (Arist., *Pol.* 1257a).

Salvando la inevitable dishomogeneidad de los datos a nuestra disposición, también en lo que toca al Imperio Romano es posible reexaminar detalladamente los temas observados al respecto de Grecia. Como en Atenas, en Roma también la ausencia de circulación monetaria era vista como atributo de una comunidad primitiva o como característica significativa de áreas remotas y atrasadas. La imagen que emerge de las fuentes representa a la moneda como el medio de intercambio de bienes dominante, al menos en las ciudades, mientras que junto a ella los productos de la agricultura (y en particular el grano) mantenían un rol importante en las otras formas de pago. En definitiva podemos afirmar que su uso era parte integral de la vida del Imperio, si vemos a éste como un sistema para extraer el plusvalor de producción.

Notas:

- 1) Cfr., Cook R. M., "Speculation on origins of coinage", en Kraay C.M., *Archaic and classical greek coins*, pp. 317-328.
- 2) Cfr., Kraay C.M., *op. cit.*, p. 317.
- 3) Cfr., Snodgrass A.M., "Interaction by design: the greek city state", en Renfrew C., *Peer Polity Interaction and socio- political change*, pp. 47-58.
- 4) Will E., "Reflections and hipótesis sur les origenes du monnaiage", *Revue Numismatique* 17, pp. 5-23.
- 5) Por ejemplo, el gasto total por los trabajos de escultura del *Partenone* en un año fue de 16.392 dracmas, y el sueldo de un día de los carpinteros que trabajaban a la misma construcción era de una dracma. Fornara C. W., *Translated documents of Greece and Rome 1: Archaic Times to the end of peloponnesian war*, xxiv, 137.
- 6) Cfr., Davies J. K., *Wealth and the power of Wealth*, Salem, Ayer, 1984.

1.3. NUMISMÁTICA, ICONOGRAFÍA Y POLÍTICA

El acto de emitir moneda refleja en modos complejos la relación entre el poder dominante y sus súbditos; su arte figurativo, entonces, es tanto un medio de autodefinición como un modo de mantener el dominio. Un análisis selectivo del impacto que han tenido los antiguos imperios sobre los sistemas monetarios da la impresión de un fenómeno variado y complejo. Las posiciones iban desde la nula intervención a la imposición de una moneda única; incluso algunos imperios cambiaron su postura a lo largo del tiempo o adoptaron estrategias distintas en regiones distintas. Partiendo de esto podemos reflexionar sobre el hecho que la monetización influenció en cierta medida nuestra definición histórica de imperio si pensamos, por ejemplo, en la «confusión» que se creó en torno a la verdadera naturaleza del dominio cartaginés.

Analizando más atentamente las relaciones entre poder estatal e iconografía numismática es necesario concentrarse en aquellos tipos monetarios con contenido más explícitamente político, en la gestación del proceso decisional de este contenido político y, si es posible, en las reacciones y los efectos de los mensajes transmitidos a los destinatarios naturales a través de las imágenes numismáticas. El aspecto de esta identidad estatal reconocida permite, siempre que se lo haga con debida cautela, ubicar las monedas entre las fuentes capaces de contribuir significativamente al conocimiento de la historia antigua (aun si, en lo que toca a la complejidad de las intenciones y la mutabilidad de las situaciones que componen la vida política, no pueden ser comparadas con las fuentes literarias).

Para las ciudades griegas la acuñación de monedas no representaba simplemente una emisión de dinero monedado. Estas monedas circulaban sobre todo en el comercio externo y por ello tenían una evidente tarea de representación de su mismo Estado. Sin embargo, durante los períodos arcaico y clásico los tipos monetarios son «políticos» en el sentido restringido del término con muy poca frecuencia. Comúnmente, las representaciones exaltaban la identidad cívica a través de la religión o la mitología y difícilmente revelaban situaciones de guerra, de sometimiento o de lucha de poder entre oligárquicos y democráticos. Tampoco representaban la presencia de personalidades emergentes en el poder político.

Si los motivos económicos y religiosos se reconocen fácilmente en los temas representados en las monedas atenienses, no sucede lo mismo con otros casos que, refiriéndose directamente al intrincado mundo de la mitología, revelan una complejidad de intenciones que no excluyen a la

política de los motivos que determinaban la elección de dichos sujetos numismáticos¹. Las únicas excepciones a esta regla —que podríamos definir casi como regla general y que consistía en la falta de ostentación del poder político real sobre las monedas— son representadas por la ocupación aristocrática de algunas prestigiosas competiciones panhelénicas por parte de algunos tiranos. El caso más fácilmente identificable es el de Anaxilas, quien celebró su victoria olímpica sobre un carro tirado por mulas en el 480 a. C.² en las monedas acuñadas en *Rhegium* y *Zancla*.

Un caso más claro de simbolismo político, aunque no tan fácilmente descifrable, tuvo su origen en la necesidad de elegir un tipo idóneo para una coalición de siete ciudades de Asia Menor en el contexto de una alianza a favor de Esparta, después del 405 a. C. Estas monedas mostraban, de un lado, los tipos cívicos pertenecientes a cada una de las ciudades y, del otro, exhibían la imagen de Hércules niño estrangulando una serpiente, tal vez en referencia a Lisandro, el comandante naval espartano, conocido por haber estrangulado la fuerza de Cécrope en forma de serpiente (es decir, a Atenas).³ Un uso político obvio de los tipos monetarios naturalmente respecta los casos de introducción de símbolos extranjeros como consecuencia de una invasión o de control externo.

Parece sorprendente —pero lo es sólo en apariencia— la ausencia casi absoluta en esta época de la civilización griega de representaciones individuales en las monedas (en el sentido de individuos reales). Pero un análisis atento demuestra que las condiciones indispensables para que aquello se verificase requerían que el poder fuera reivindicado o se encontrase en manos de una sola persona, de modo tal que ésta deviniera el símbolo mismo del estado. La historia de la retratística de las monedas da la impresión de ser un fenómeno típicamente <<oriental>> en cuanto se manifiesta mayormente en ámbito persa. Por eso, saliendo de esta esfera se deberá esperar a las primeras monedas de plata macedónicas de Filippo II (382-336 a. C.) para ver una figura barbuda a caballo, generalmente interpretada como el rey mismo.

Habiendo analizado cómo las monedas griegas no se extendieron más allá de un tipo genérico de iconografía política para encontrar en las representaciones numismáticas referencias constantes a la actualidad del poder y de los hechos históricos documentados, es necesario sumergirse en el mundo romano, que desarrolló en sus albores una forma expresiva autónoma y más articulada. El nacimiento de una iconografía explícitamente política en la Roma Republicana es un hecho que se consuma en un período relativamente breve. El mejor contexto para explicarlo es el de las leyes suntuarias del siglo II a. C.; éstas deben ser interpretadas como tentativos (vanos) de contener una excesiva competición en el interior de la oligarquía.⁴ La segunda mitad del siglo II a. C. vio

desvanecerse para siempre una concepción moderada en la búsqueda del poder y en la consecución de la gloria individual.

La elección de tipos monetarios personales por parte de los magistrados encargados de dirigir la casa de la moneda dio inicio al uso de tipologías variables y a veces altamente específicas, siguiendo un modelo que será válido hasta el Bajo Imperio. Estos tipos podrían ser considerados políticos desde el inicio, dado que las omnipresentes referencias a la *gens* y a las victorias de los antepasados normalmente formaban parte del lenguaje político romano. Dichas elecciones individuales también llevaron, inevitablemente, a reflejar tempranamente eventos contemporáneos y personas de poder. Así, el trofeo gálico representado en las monedas 119 a. C. conmemoraba la derrota de los Alóbroges y de los Arvenos, como así también la victoria y el trofeo gálico reproducidos en las emisiones del 1010 a.C. celebraban el triunfo sobre los Cimbros y los Teutones.⁵

La introducción de los retratos marcó un ulterior e importante cambio, como ya había sucedido en los reinos helenísticos. Obviamente, la identificación implícita entre la persona retratada y el Estado constituía un problema para los Romanos que, sin embargo, fue superado de pronto en el momento en que Julio César se transformó en el primer personaje viviente retratado: evento de suficiente importancia como para ser sancionado con un decreto senatorial. Una vez adoptado, el retrato se vuelve una característica estable de la moneda y esta tendencia es justificada, esencialmente, en un contexto de irreversible giro hacia la autocracia.

En este punto surge el interrogante sobre cuáles fueron los efectos producidos por las monedas en circulación, aspecto que no podemos esclarecer totalmente debido a la insuficiencia de los datos a disposición. De todos modos es significativo que algunos tipos fueran emitidos para recordar viejas monedas o inclusive para restablecerlas (*restituit*), lo cual demuestra una cierta conciencia sobre su importancia. En otros casos, en cambio, no es posible descartar la posibilidad de que se haya establecido un «diálogo» a través de los tipos monetarios. En sustancia la discusión gira en torno a si las monedas tienen que ser vistas como agentes activos en la arena política o simplemente como reflejo de hechos y acciones que se desarrollaban en otros contextos y que eran difundidos con este medio de comunicación.

Notas:

- 1) Un caso emblemático es el de los retratos dedicados a la ninfa Aretusa en las monedas siracusanas del V y IV siglo a. C., en los cuales se quiso representar el viaje del río Alfeo como metáfora del vínculo entre la colonia siciliana y la madre patria.
- 2) Este tipo de carrera, nombrada *apene*, fue introducida en la 70ª edición del 500 a. C., y tuvo una vida bastante breve, en cuanto celebrada solamente hasta el 448 a. C. Sobre el argumento se vea Swaddling J., *The ancient Olympic Games*, pp. 37-38 y 66-71.
- 3) Cfr., Karwiese S., “Lysander as Herakliskos Drakonopnigon”, *Numismatic Chronicle* 140, pp. 1-27.
- 4) Cfr., Harris W. V., *War and Imperialism in Republican Rome, 327 – 70 BC*, p. 27.
- 5) Cfr., Crawford M., *Coinage and money under the Roman Republic*, p. 326/2.

1.4. LA IDEA AGONAL DEL MUNDO GRIEGO Y LAS MONEDAS DE OLIMPIA

“Si existe un concepto que defina la sociedad griega por encima de otros es el del *agón*, el certamen o competición, ideal y norma de comportamiento que se extiende a todos los órdenes de la vida.”¹ Los maestros de entonces hablaban del espíritu agonístico en la misma línea desarrollada por el ideal homérico de superar a los otros en una competición leal siendo los mejores, y es lícito creer que “questo modo di interpretare l’arte ginnica si estendesse in tutti gli ambiti del quotidiano”.² El *agón*, término comúnmente traducido con el significado de lucha o competición, marcaba la vida del ciudadano griego, de quien se esperaba un equilibrio armónico en sus acciones ya fueran éstas físicas, políticas o artísticas. En los textos de Homero la misión del héroe es ser el mejor, y esta demostración deberá tener lugar en la guerra.

“La sociedad aristocrática establece una relación de reciprocidad con el guerrero, requiere su habilidad y su valor, y le recompensa con regalos materiales y, sobre todo, con la estimación y la aclaramiento pública.”³ La gloria equivale a la memoria y se une a los conceptos de belleza, juventud, perfección física. “Para los héroes homéricos, la vida no tiene otro horizonte que la muerte en el combate, pues sólo ella les hará acceder plenamente a la gloria, a la inmortalidad.”⁴ Por esto, lo que definimos como deporte en Grecia no tenía, a diferencia de la acepción que se desarrolló a partir del siglo XIX, ningún carácter lúdico. El deporte servía para preparar a los hombres para la guerra⁵ y tenía un carácter sagrado debido a que las competiciones se desarrollaban en los santuarios.

Fuerza física y autocontrol eran las cualidades necesarias en las competiciones, donde los atletas exhibían su *andreia* (virilidad) y su belleza completa. “La desnudez deportiva o atlética llega a convertirse en un acto social que se relaciona con los hombres libres y el desnudo masculino terminará utilizándose en el arte griego como un elemento de autoconciencia racial y cultural de la unicidad de los griegos.”⁶ Pero al cuerpo desnudo de los atletas casi nunca le es permitido aparecer directamente en las monedas. Éstos son recordados a través de la representación directa o simbólica de la divinidad protectora del lugar y el evento. Nuestra afirmación se apoya en el testimonio de la acuñación secular que acompañó la manifestación deportiva más célebre de la Antigüedad: los Juegos Olímpicos.

La emisión de moneda de Olimpia es considerablemente vasta y sería razonable pensar que la ciudad de Élida, de la que dependía el santuario, haya acuñado monedas en Olimpia para Olimpia a partir de finales del siglo VI a. C. o desde inicios del siglo V a. C.⁷ Algunas reflexiones permiten

afirmar que Élide —ciudad que no acuñó únicamente para las Olimpíadas— emitió moneda sobre todo al momento de los juegos y, casi con certeza, en dos talleres instalados para la ocasión dentro de los templos de Zeus y Hera.⁸ Uno de los elementos que nos conduce a estas afirmaciones es el hecho que las piezas acuñadas por Élide para Olimpia son obtenidos casi exclusivamente por punzones nuevos, lo cual los vuelve comparables a las emisiones conmemorativas.

La clasificación iconográfica que presentamos a continuación se deriva del catálogo contenido en la obra de Victor Gadoury⁹. Ésta tiene por objeto las monedas y medallas olímpicas de cada época. El catálogo cuenta 146 monedas¹⁰, de las cuales 140 son propuestas con una fecha que data del período comprendido entre el año 510 y el 191 a. C. (período durante el cual se da la producción monetaria, con carácter permanente, dedicada a Olimpia). Hemos reagrupado las monedas en siete períodos, definidos según criterios históricos y artísticos. Para cada período fueron censados los tipos representados sea en el anverso, sea en el reverso de las monedas como así también sus combinaciones. No se ha tenido en cuenta ninguna variante iconográfica interna a dichos tipos.

Tabla 1 – Tipos representados en el anverso de las monedas de Olimpia.

Período	Águila	Zeus	Hera	Olimpia	Apolo
510-452 a. C.	16	-	-	-	-
452-421 a. C.	36	4	-	-	-
421-402 a. C.	7	-	14	-	-
402-365 a. C.	-	3	6	10	-
365-323 a. C.	-	5	8	1	-
323-271 a. C.	2	19	-	-	-
270-191 a. C.	-	5	2	-	1
Total monedas	61	36	30	11	1

Tabla 2 – Tipos representados en el reverso de las monedas de Olimpia.

Período	Rayo	Nike	Zeus	Águila	Olivo	Olimpia	3 Letras T	Caballo	Serpiente
510-452 a. C.	7	9							
452-421 a. C.	27	9	1	2	1				
421-402 a. C.	17			4					
402-365 a. C.	1			16		1	1		
365-323 a. C.				14					
323-271 a. C.	5			10				5	1
270-191 a. C.	1		1	5	1				
Total (monedas)	58	18	2	51	2	1	1	5	1



Foto: NAC n° 52, lote n° 137

Fig. 1) Grecia, *Elis*, ca. 440 a. C. Estátera, AR, 12,39 g. A/ Águila en vuelo a der., agarrando una liebre. R/ F – A; Nike avanzando a izq. en el acto de ofrecer una corona con la mano der. y levantándose el *chiton* con la izq. Seltman 69, SNG Spencer-Churchill 165 (esta moneda).

Tabla 3 – Combinaciones entre los tipos del anverso y del reverso.

Período	AG RA	AG NI	AG ZE	AG OV	ZE RA	HE RA	HE AG	ZE OL	ZE 3T	OL RA	OL AG	ZE CA	ZE SE	AP ZE	ZE OL
510-452 a. C.	7	(9)													
452-421 a. C.	25	(9)	(3)	1	2										
421-402 a. C.	7					10	4								
402-365 a. C.			1				6	1	1	1	9				
365-323 a. C.			5				8				1				
323-271 a. C.	2		10		3							5	1		
270-191 a. C.			3		1		2							(1)	1
Total (monedas)	41	(18)	22 (3)	1	6	10	20	1	1	1	10	5	1	(1)	1

- Abreviaturas: AG = Águila, AP = Apolo, CA = Caballo, HE = Hera, NI = Nike, OL = Olimpia, OV = Olivo, RA = Rayo, SE = Serpiente, ZE = Zeus, 3T = 3 letras T.

- Entre paréntesis el número de representaciones que contienen la figura humana.

Como resulta evidente, la emisión de moneda de Élida para Olimpia es dominada por un acotado número de imágenes entre los cuales resaltan por su belleza e interés los retratos de Zeus, de Hera y de la ninfa Olimpia, convencionalmente considerados como representaciones del derecho. Sin embargo las figuras mayormente representadas en el conjunto de monedas examinado son el águila

y el rayo (símbolos de Zeus), que aparecen en 109 de los 139 reversos disponibles (78,4 % de los casos) y 41 veces combinados entre ellos. Esta circunstancia se explica con el alto valor propagandístico de aquellos símbolos, frecuentes en la moneda helenística para justificar el origen divino del poder político y militar, asumidos en analogía al poder de Zeus.

Considerando que el águila es la figura que también detenta la relativa mayoría de las representaciones del derecho (61) y que aparece en los siete períodos en 112 de las 238 caras de las monedas disponibles (47,1 % del total), es necesario considerarla la única verdadera constante iconográfica del conjunto de monedas olímpicas. Le siguen, aunque con una distancia considerable, las representaciones de Niké y de la corona de laurel, alusión a los juegos mismos¹¹. En lo que toca a la figura humana, ha sido representada en su totalidad solo en 22 casos (el 9,2% del total), de los cuales 18 se refieren a Niké y 4 a Zeus. Es todavía más sorprendente el dato relativo a la representación del cuerpo humano desnudo, que como tal aparece solo en 2 monedas que retratan a Zeus en el acto de lanzar un rayo.

Notas:

- 1) Cabrera Bonet P., “El espíritu agonal en la Grecia antigua”, en *Reflejos de Apolo – Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo*, p. 21.
- 2) Costantino D., Mazziotta V., “Pedotriba e trainer in un confronto educativo”, p. 73.
- 3) Cabrera Bonet P., *op. cit.* p. 22.
- 4) *Ibidem*, p. 23.
- 5) Como explica Zerbini M. (Cfr., *Alle fonti del doping*, pp. 2-5), a raíz de este modelo cultural se sitúa la perplejidad del príncipe chiíta Anacarsis, cuyo espíritu belicoso de líder bárbaro está excluida cualquier comprensión del culto griego de la competición: el embrutecimiento que observa en los atletas que luchan en el barro, bajo el sol ardiente de Olimpia, le parece penoso e irracional, sin embargo, de poca utilidad en el ejercicio militar.
- 6) Sánchez C., “El mundo del gimnasio y la palestra” en *Reflejos de Apolo – Deporte y Arqueología en el Mediterráneo antiguo*, p. 37.
- 7) Véase en propósito la clasificación del British Museum (BMC vol. X, 1885) y el catálogo de la colección Pozzi (*Monnaies Grecques antiques*, a cura de Jacques Shulman, subasta Naville et Cie, Ginevra, 1920).
- 8) Hipótesis avanzada por Charles Seltmann en el 1921.
- 9) Gadoury V., *Medailles et monnaies olympiques*, pp. 4 – 34.
- 10) La moneda n° 74 ha sido descartada por un evidente error de catalogación.
- 11) La corona de laurel no aparece en las tablas que resumen los tipos presentes en las monedas ya que nunca fue representada de forma aislada —siempre en combinación con otros símbolos—.

1.5. EL LENGUAJE NUMISMÁTICO EN EL MUNDO ROMANO

Para lograr una comprensión amplia de la iconografía numismática debemos necesariamente asimilarla a una forma de lenguaje. Y si en los inicios dicha iconografía era para unos pocos iniciados, la necesidad de comunicar un número de temas cada vez mayor determinó la extensión de un complejo vocabulario visual que hacía uso extendido de personificaciones¹ y de símbolos abstractos elegidos para identificarlas. La multiplicación de símbolos consentía comunicar la esencia de un programa político en una única y pequeña moneda pero precisamente la complejidad de muchas imágenes llevó a incrementar también el uso de las inscripciones sobre las piezas. En consecuencia, el lenguaje de las monedas —como el de los monumentos²— en poco tiempo se volvió un lenguaje estandarizado que se mantuvo sustancialmente estable hasta el período clásico tardío.

Pero las monedas no sólo podían compartir el lenguaje visual de los monumentos: también podían representarlos, del mismo modo en que los monumentos representaban ciertas obras públicas de particular importancia. El lenguaje verbal y visual de la ideología imperial fue usado deliberadamente para construir la imagen del imperio. Debe, por lo tanto, ser interpretado en el contexto más amplio en el cual este concepto penetró en la sociedad, desde la planificación urbana hasta el ceremonial.³ Para la historiografía contemporánea la existencia y el estudio de las monedas significa poder observar en modo continuo el desarrollo y la evolución de la ideología del poder; por otro lado, la naturaleza y la fuerza de esta ideología pueden ser mejor comprendidas examinando en detalle algunos temas relativos al poder mismo.

Las principales temáticas en las que se puede resumir la iconografía numismática romana son la «divinización» del cuerpo, la legitimación y sucesión del poder, la construcción y representación del Imperio y, por último, la del «triumfo» y la benevolencia.

Notas:

- 1) Alvarez Burgos F., en su *Prontuario de la moneda romana* (pp. 12-23), clasifica 55 personificaciones distintas de divinidades y alegorías.
- 2) La comparación de las inscripciones y de los tipos imperiales con los monumentos oficiales y la literatura de la época nos permite afirmar que los sujetos y las formas expresivas citados en las monedas derivaban directamente desde el lenguaje verbal y visual extremadamente desarrollado de la ideología imperial. Cfr., Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete*, p. 83.
- 3) Cfr., Zanker P., *The power of the image in the age of Augustus*, pp. 37-43.

1.6. EL CONCEPTO DE OCCIDENTE EN EL MUNDO ANTIGUO A TRAVÉS DE LA MONEDA

Estrabón en su *Gheographikà* (VIII, 6,16), afirma por boca de Éforo¹ que la primera moneda de plata fue acuñada en Egina por Fidón², que creó también un sistema de pesos y medidas. Distinta es la opinión de Alcídámante³, quien atribuye a los fenicios la invención de la moneda. Égina y fenicia, para Éforo y Alcídámante, eran como Occidente y Oriente, dibujados como conjuntos disjuntos donde se podían incluir los lugares de nacimiento de la moneda. Vistos así, también fueron el principal par opuesto en el que Pólux intentó situar los datos de la tradición sobre el origen del metal amonedado (Pólux, IX, 85). Por un lado tenemos Fidón de Argos y Erictonio, que significan Egina y Atenas y remiten a la lucha por el dominio del mar; por el otro Demódice y Lidia, que significan el oro de Frigia y el electro de Sardi y remiten a la lucha por el control de las minas de Asia Menor.⁴

Las evidencias históricas fundadas en los sistemas monetarios que existían en la antigüedad nos hablan de manera diferente y sitúan sus confines (durante los primeros momentos de la potencia de Roma) a lo largo de otra línea. Frente al mundo asiático y el mundo helénico, el mundo occidental ofrece una situación enteramente propia. Por eso, en la antigüedad se presentan tres áreas de pesos, y por consiguiente, de valores diferentes:

- el área del siclo que se utiliza en los países de civilización oriental, como la Mesopotamia, el mundo persa y las ciudades fenicias de la costa siria.
- el área de la dracma que interesa a Grecia propiamente dicha y a sus colonias.
- el área de la libra que comprende los mercados indígenas de la península itálica.

Se puede observar que hay muchas interferencias y relaciones entre la esfera del siclo y la esfera de la dracma, entre la esfera de la dracma y la esfera de la libra y que, por el contrario, no hay contacto entre la esfera del siclo y la esfera de la libra — porque entre las dos zonas de influencia se introduce la civilización helénica—. En aquellos centros donde confluían diversas corrientes comerciales se crearon sistemas mixtos. Es probable que Oriente haya propagado sus valores ponderales al Egeo: éstos se aceptaron en bloque allí donde las condiciones de vida eran todavía primitivas, pero donde estaban más evolucionadas se adaptaron a las situaciones locales, originando nuevos sistemas. Por eso en el mundo griego se origina una gran cantidad de sistemas ponderales.

Paralelamente a su rápida difusión hacia Occidente (como hemos dicho, fruto de la diáspora griega y de los flujos comerciales que se generaron en el Mediterráneo) la moneda también se ve a sí misma como protagonista de una extensa migración a Oriente en calidad de instrumento del proceso de expansión emprendido por Alejandro Magno. A continuación daremos algunas fechas fundamentales para definir el desarrollo y la difusión de la llamada «monedas helenísticas»⁵. El reino de Felipe II de Macedonia, hasta el 336 a. C., constituye el prólogo de las imponentes campañas militares emprendidas por el hijo que, en poco más de un decenio, cambiaron la apariencia del mundo antiguo. Alejandro destruyó el poder de Persia e intentó fundar un Imperio Griego. La época de las ciudades-estado había concluido. En su lugar se desarrolló una gran era de reinos, como el de Tolemaico en Egipto o el Seléucida en Siria, que sólo desaparecerían después de la conquista romana.

Paradójicamente la proclamación de la «independencia de Grecia», pronunciada por el general romano Flaminio en los juegos Ístmicos del 196 a. C., marcó el pasaje definitivo de la civilización griega hacia la órbita romana. Occidente y Oriente se funden bajo el poder de Roma y durante siglos no tendrá sentido pensar una línea divisoria entre ellos. La centralización imperial, concretada en el ámbito monetario con la difusión del sistema de Augusto, más bien justifica la comparación con las numerosas emisiones provinciales que seguían con vida. El dominio romano, por lo tanto, puede ser considerado como el punto de apoyo en torno al que se traspa la herencia monetaria griega, en la que reconocemos las raíces más profundas de nuestra actual cultura económica.

En el siglo IV d. C., la unidad política y la relativa estabilidad monetaria del Imperio Romano comenzaron a agrietarse bajo la presión de fuertes golpes externos y de un inevitable deterioro interno. En el 376 los Visigodos pasaron el Danubio y pocos años después la muerte de Teodosio (ocurrida en el 395) marcó el inicio de una nueva etapa histórica al dividirse el Imperio Romano entre sus hijos Honorio, al que tocó la zona occidental, y Arcadio, quien recibió la oriental. Los territorios orientales dieron lugar al Imperio Bizantino con su capital en Constantinopla, que duró hasta el 1453, mientras en Occidente se consolidaban las nuevas realidades nacidas del asentamiento de los pueblos germánicos. El Imperio Bizantino perseguía y proseguía la herencia del Romano, también desde el punto de vista monetario.

Pero mientras por un lado la evolución tipológica de la moneda bizantina evidencia un progresivo alejamiento de la tradición romana clásica, por otro lado, en Occidente, la misma herencia parece

desvanecerse en la nada, en el marco de la pauperización general que caracterizó las acuñaciones de los reinos bárbaros. Entonces, el factor de continuidad que liga la tradición greco-romana a nuestro sistema monetario debe buscarse en el nacimiento de nuevas emisiones nacionales y en la de los Francos en particular, antes que en la estereotipada perpetuación de los tipos orientales. Durante el siglo VIII y con el retorno de una autoridad política fuerte, se inició también la reconstrucción de un sistema monetario eficiente.

La corriente migratoria de las poblaciones que habían adherido a la nueva fe islámica ayudó, a partir del siglo VII, a ampliar el surco que había sido trazado entre Oriente y Occidente. En su propagación hacia Occidente —que la llevará a ocupar la península ibérica durante siglos— la cultura islámica absorbió gradualmente los territorios pertenecientes al viejo Imperio de Oriente y se instaló de manera estable a lo largo de la orilla meridional del Mediterráneo. “En un primer momento, los pueblos que habían adoptado la religión islámica acuñaron monedas cuyos diseños imitaban prototipos bizantinos y sasánidas, aunque adaptando las leyendas a sus creencias religiosas y suprimiendo los símbolos cristianos. Más adelante adoptaron unas iconografías totalmente epigráficas.”⁶

El cercamiento de lo que hoy definimos como cultura occidental, en aquel momento relegada únicamente a la orilla norte del Mediterráneo y concentrada mayormente en el corazón de Europa continental, era completo; sin embargo, al mismo tiempo marcó el inicio de una larga fase de reconstrucción y fortalecimiento de la identidad occidental. El hecho catalizador de este proceso se puede identificar con la coronación imperial de Carlomagno en Roma, la noche de Navidad del año 800 por parte de León III. El nuevo emperador extendió a todos sus territorios un sistema basado en la plata que utilizaba un único nominal: el *denarius novus*. Éste se transformaba al sistema bizantino mediante múltiplos abstractos, como el sólido equivalente a 12 denarios, y la lira, que representaba la unidad ponderal base, equivalente a 240 denarios.⁷

Luego, el sistema carolingio es adoptado también por el Imperio Germánico y se difunde en las áreas fronterizas, como por ejemplo en Inglaterra, donde fue introducido el *penny* de plata (el *pfennig* alemán), que representaba 1/20 del *shilling* (el sólido) y 1/240 del *pound sterling* (la libra). En el siglo IX, entonces, se creó un área monetaria de la lira que se distinguía del área bizantina, en la que el oro tenía un rol predominante⁸. Pero es el siglo XIII la época en la que la economía occidental se vuelve protagonista gracias a la introducción de monedas de plata de mayores

dimensiones que las de denario y a la definitiva reintroducción del oro —hechos que suceden, ambos, en Italia—.

El largo proceso de separación entre Oriente y Occidente iniciado por Teodosio I se había cumplido. También en el aspecto tipológico de la moneda el mundo occidental se había separado de la herencia del Imperio Romano: con la acuñación del grosso y del ducado venecianos (que gracias a los contactos con el mundo bizantino introdujeron las imágenes de Cristo, de San Marco y del Doge⁹) las inscripciones que habían predominado desde la reforma carolingia dejan paso al regreso de una tipología figurada. Las figuras de los santos protectores de cada ciudad se volvieron, entre los siglos XIII y XIV, el emblema más difundido en el centro de Italia septentrional. A pesar de su fragmentación política, Italia vuelve a estar a la vanguardia de la historia monetaria europea y a representar un límite nuevo y «definitivo» entre Occidente y Oriente.

Fuentes literarias y evidencias históricas, entonces, demuestran cómo, en el ámbito numismático, los conceptos de Occidente y Oriente son fruto de una tan elaborada como inestable construcción desarrollada en el tiempo por el pensamiento europeo: opuestos dialécticos indispensables para el proceso de formación de nuestra identidad cultural. No es casualidad que la moneda nazca en el confín entre dos mundos (el griego y el persa): esta circunstancia subraya, desde el principio, las profundas divisiones geográficas, políticas, económicas y culturales. Es precisamente en base a estos criterios o, más precisamente, a la posesión de estos requisitos que se justifica —a través de un recorrido ciertamente no lineal— la lícita distinción entre nuestra cultura monetaria y todo aquello que no le pertenece.

Notas:

- 1) Éforo (Cuma eólica, ca. 390 - 330 a. C.) fue un historiador de la Grecia antigua.
- 2) Fidón, tirano de Argón, combatió contra Esparta y la venció en Isie en el 669 a. C.
- 3) Alciamante fue retórico y sofista de Elea (mediados del siglo IV a. C.).
- 4) Cfr., Herrero Albiñana C., *Introducción a la Numismática Antigua*, p. 32.
- 5) Para un estudio profundizado sobre las monetizaciones de época helenística, véase Mitchiner M., *Indo-greek and Indo-scythian coinage*.
- 6) Campo M., “Las imágenes monetarias: expresión histórica y artística de su tiempo” en AAVV, *Arte en el dinero – dinero en el arte*, p. 71.
- 7) Cfr., Cocchi Ercolani E., *Dal baratto all’Euro*, p. 39.
- 8) El IX y siglo X fueron caracterizados por un monometalismo total en occidente, en cuanto no hubo emisiones oficiales en oro.
- 9) Sobre el tema véase Paolucci R., *Le monete dei dogi di Venezia*, p. 22.

1.7. CONCIENCIA Y CONCEPTO DE CUERPO EN OCCIDENTE

Afrontar el estudio del cuerpo humano desde una perspectiva histórica quiere decir sobre todo ocuparse de un sistema complejo en el que naturaleza y cultura se constituyen mutuamente: un terreno en el que las disciplinas del pensamiento occidental operaron separadamente, llegando a descripciones y representaciones profundamente distintas. Este procedimiento causó a nuestra sociedad una dificultad constante en la tarea de conceptualizar el cuerpo; dicha circunstancia, sin embargo, no impidió que se estratificaran sobre él variados saberes e ideologías.¹ Recorrer las teorías que se formaron implica tomar conciencia de que la cultura occidental dividió desde siempre el aspecto material y el espiritual, el cuerpo y el alma, basándose sobre la tradicional dicotomía platónica.²

Este capítulo se presenta como “una incursión en un objeto histórico cuya dimensión desafía a cualquier tentativa de síntesis real”³ y sólo señala las principales lógicas que han construido la concepción del cuerpo en la cultura occidental. Durante mucho tiempo la visión más extendida del cuerpo fue una mezcla de influencias y su envoltorio parece atravesado por todas las fuerzas del mundo.⁴ El nacimiento del cuerpo moderno pasa ante todo por el reconocimiento de su singularidad y capacidad de funcionamiento autónomo, que configuran un nuevo modo de mirar la realidad y una mutación de pensamiento dirigida hacia el realismo y hacia la vuelta a una sensibilidad individual.

Si asumimos el principio que ve la historia como el resultado de un ejercicio permanente entre los cuerpos y los correspondientes contextos en los que ellos actúan, ésta no puede sino ser determinada de la idea o del concepto que el hombre tiene de sí mismo, de su corporeidad y de sus acciones. En el tiempo y el espacio el cuerpo construye y en esa construcción la historia aparece como resultante necesaria de la acción del cuerpo. La evidencia es que todo lo construido por el hombre es para su cuerpo. Toda la mitología griega está fascinada por el cuerpo, y define la belleza del objeto corporal como el elemento necesario que debe estar al lado de la sabiduría, como equilibrio al saber y, al mismo tiempo, en calidad de sujeto estético.

En los diálogos de Platón se da a entender que un cuerpo en orden es el fundamento del cosmos, y que son sus movimientos y los lugares donde se realiza el intercambio con los otros cuerpos los que crean el espacio. Un cuerpo, entonces, necesita el espacio para moverse y el tiempo para representarse⁵. La civilización griega, sin embargo, queda indisolublemente atada a la concepción

del cuerpo como al elemento central de la educación, a la invención del gesto atlético sacralizada en los juegos olímpicos y a la extraordinaria pasión por las artes plásticas, que nos han transmitido los canones de belleza y perfección que seguimos utilizando como referencia.

Para los griegos el cuerpo es definible por una secuencia de relaciones numéricas y la belleza, por lo tanto, tiene una base matemática hecha de números y de proporciones precisas. “Para entender el mundo, el hombre copia su cuerpo dotándolo de medidas precisas que le permitan identificarse sin cometer errores. De esta manera, el mundo es medido y construido con base en las partes del cuerpo, de la ley *Áurea* que hay en él”⁶. En esta medida del mundo, el cuerpo también se ha divinizado. Así, para entender lo trascendente, el hombre ha dado un cuerpo a los dioses, y en las perfectas representaciones corporales de la divinidad, siguiendo las tesis de Carl Gustav Jung, hemos manifestado nuestros sueños y deseos⁷.

Muy distintas fueron las raíces y la evolución en el pensamiento romano de las temáticas ligadas al cuerpo y a los aspectos filosóficos de la existencia, aun cuando la importancia del cuidado físico era un aspecto relevante ya desde las primeras fases de expansión —pues representaba un componente primario en la formación moral de los soldados—. Esta posición, extremadamente conservadora, empezó a cambiar significativamente durante el siglo II a. C. simultáneamente a la progresiva asimilación de la sociedad griega aun si, en realidad, las relaciones con esta cultura ya se habían puesto en marcha hacía tiempo. Pero será sobre todo alrededor de mediados del siglo II d. C. cuando, volviéndose masiva la penetración de la filosofía en Roma, las clases dominantes romanas asumirán posiciones divergentes⁸.

En definitiva, el rol de la filosofía presenta gran importancia en la progresiva formación de una nueva concepción del hombre y del político, cada vez menos ligados a los valores tradicionales de la frugalidad y la rudeza propias de la Roma más antigua. En general, la relación positiva con la filosofía por parte de las clases aristocráticas no se traduce en la adhesión rígida a una sola escuela. Extraños al mundo de la enseñanza, éstos no advierten los vínculos de la ortodoxia y se revelan más disponibles a la escucha de distintas voces, incluso de aquellas que disienten. La traducción del lenguaje filosófico y, sobre todo, el inmenso poder sugestivo del arte griego causaron efectos de gran alcance en el mundo romano, sobre la concepción del cuerpo y sobre la «necesidad» de reproducirlo —también con objetivos sociales y políticos—.

Las innumerables evidencias arqueológicas halladas nos dicen que los espacios y los ambientes que formaban el telón de fondo sobre el que se desarrollaba la vida de los romanos estaban poblados por una gran masa de cuerpos ficticios, reproducidos por la escultura o evocados por la pintura, con una complejidad de sugerencias y de significados que hoy nos cuesta imaginar. Las actividades públicas de los magistrados, las ceremonias religiosas y hasta la praxis en el ámbito de lo privado encontraban su lugar en lugares animados por multitud de figuras humanas de todo tipo⁹. Los modelos para todas estas creaciones generalmente eran griegos, pero empleados y multiplicados en un modo tan amplio y dominante como probablemente el mundo griego no hubiera conocido jamás.

En los tiempos de la caída del Imperio Romano era compartida la convicción de que el cuerpo era espejo del ánimo. Esta forma de dualismo entre *soma* y *psique* va a ser apropiada a fondo, aunque sea en un modo distinto, por el pensamiento cristiano que formulará el sistema de la ordalía (juicio de Dios). En un clima de procesos contrapuestos, “nel 787, il secondo concilio di Nicea opta per il culto delle immagini (l'*iconodulia*), impediendo l'espansione di una spiritualità incorporea, orientata verso la costruzione pura di una morfologia e di una estetica dello spirito, come quella che si attua nella musica”¹⁰. La elección opuesta, operada por el mundo islámico (la iconoclasia), representó por lo tanto una posterior causa de separación entre Occidente y Oriente.

El pensamiento medieval hereda de la antigüedad clásica una concepción del hombre dividido en dos elementos constitutivos principales, de los cuales el primero es concebido como una naturaleza espiritual (el alma) destinada al gobierno del otro elemento, de naturaleza material (el cuerpo). Sobre esta doble consideración del ser humano, la tradición especulativa cristiana vislumbra la posibilidad de justificar racionalmente las verdades de fe que reconocen al hombre como hecho a imagen y semejanza de Dios pero, al mismo tiempo, mortal y pecador. La lectura del cuerpo formulada durante el alto medioevo por los autores de ambiente monástico hace de aquél un elemento oscuro que vuelve pesado o aprisiona al alma humana en el mundo terrenal, conduciéndola hacia el pecado.

Esta concepción radicalizada está destinada a disolverse recién a partir del siglo XII. En este período de renovación florecen muchos escritos de carácter naturalista en los que, en la línea de los textos herméticos¹¹, se teoriza una relación más armónica entre cuerpo y alma. La corporeidad del ser humano asume caracteres positivos dado que es el medio con el que éste puede operar sobre las cosas sensibles. Cuando en las universidades comienzan a circular las traducciones de algunas óperas fundamentales del pensamiento clásico (en particular el *De anima* y los *Parva naturalia* de

Aristóteles) se abre paso una reflexión antropológica fundada sobre bases completamente nuevas. El interrogante de la validez de la definición aristotélica, que entiende el alma como forma del cuerpo, se plantea la perspectiva de inaugurar una nueva concepción del ser humano.

Si bien al final del Medioevo el concepto de Occidente —concebido como autoconciencia de una civilización occidental— ya se había consolidado, la percepción del cuerpo por parte de los filósofos de la misma época todavía debía recuperar gran parte de los elementos adquiridos en el mundo clásico que, sin embargo, habían desaparecido sucesivamente. Desde finales del siglo XV en adelante, en pleno Humanismo, se asiste al nacimiento de una tensión creciente entre «fuerzas ocultas» y leyes físicas sobre el gobierno de la materia, al surgimiento de un conflicto cultural entre alquimias, por un lado, y estudios científicos-anatómicos, por el otro. El cuerpo de todos los días, el real, es tratado con la sabiduría empírica de siempre, pero la novedad consiste en el desencanto con el que se empieza a mirar al elixir de larga vida y a todas aquellas prácticas secretas consideradas necesarias para la purificación de la carne¹².

El cuerpo conquista sus primeras libertades individuales pero al mismo tiempo permanece vinculado a la imposición de nuevas normas colectivas. El sujeto se vuelve libre y autor responsable del propio destino, pero también un individuo para controlar y constituir en clave social. En las cortes del Renacimiento el cuerpo es educado hasta en los más mínimos detalles, adiestrado para comportamientos refinados y llenos de gracia, ocupando espacios definidos según una división temporal precisa.¹³ Este recorrido hacia la Modernidad desplaza las fronteras del yo, amplifica el universo de los deseos y de las pulsiones, cultiva el narcisismo como así también una nueva atención por la estética. El mundo del arte redescubre los volúmenes y la representación corporal vuelve a ser anatómica puesto que explora, o por lo menos sugiere, la estructura interna. Paralelamente se afirma una visión cada vez más científica y objetiva del cuerpo.

El mecanismo clásico del siglo XVII, en cambio, sugiere relaciones enteramente distintas ya que el modelo asimila el funcionamiento del cuerpo al de las máquinas inventadas en los talleres de la Europa moderna. Los viejos encantamientos de los que el cuerpo era objeto son sustituidos por una nueva panoplia de imágenes: las de la física hidráulica, las leyes de los líquidos y de las colisiones.¹⁴ El pasaje de la alquimia a la razón sigue, sin embargo, un recorrido más largo y tortuoso de lo que se puede imaginar. La época de las luces todavía está salpicada de ideas esotéricas y verdaderos pilares de la ciencia como Isaac Newton o Antoine-Laurent de Lavoisier

comparten su pensamiento racional con concepciones diametralmente opuestas que los llevan a la búsqueda de la piedra filosofal y de las píldoras de la inmortalidad¹⁵.

Los horizontes de la vida intelectual del siglo XIX, cada vez más complejos debido a las nuevas condiciones económicas y la ampliación del escenario mundial, llevaron a una profunda renovación del pensamiento filosófico: renovación que a su vez estaba destinada a producir una cascada de efectos sobre la concepción del cuerpo, tanto en el mundo del arte como en la vida social. Entre las causas de esta expansión cultural Bertrand Russell cita también “la producción maquinista [que] alteró profundamente la estructura social y dio a los hombres un nuevo concepto de sus fuerzas en relación con el medio físico”¹⁶. A estos factores se deben agregar los continuos descubrimientos en el campo científico, especialmente en la biología y en la química orgánica.

Este cambio radical asumió formas diferentes y en abierta oposición entre ellas pero que se pueden resumir en dos grandes corrientes: una romántica y otra racional. Por un lado, el optimismo liberal confortado por el racionalismo hegeliano, según el cual el absoluto en toda su complejidad es espiritual; por otro lado, la filosofía de la rebelión promovida por Byron e inspiradora de numerosos movimientos revolucionarios. Para Nietzsche el superhombre será semejante a Dios, y devendrá noble aquel que encarna la voluntad de potencia, mientras “para Byron usualmente [el hombre es] un titán en guerra consigo mismo”¹⁷. Al cuerpo «anatómico e fisiológico» estudiado y seccionado en el Renacimiento, el siglo XIX agrega la perspectiva del sensualismo que ve al yo, al propio yo, como lugar y sede de las sensaciones.

Emerge una idea de equilibrio entre el objeto de la ciencia y sus sufrimientos, entre la capacidad muscular y la fantasía que ésta es capaz de aprisionar. Comienza a manifestarse una mayor “porosidad de las fronteras entre el cuerpo sujeto y el cuerpo objeto, entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo”¹⁸. Con esfuerzo se desarrollan corrientes que llevan a una nueva perspectiva cultural, según la cual el cuerpo es resultado de una construcción incesante, fruto de un trabajo cotidiano en el que se mezclan las reglas, las apariencias, los rituales, las posturas y la libertad de acción. La estratificación cada vez más compleja de la sociedad occidental termina por generar una multiplicidad de cuerpos: el ético religioso, el científico, el literario y artístico, el de los gimnastas, el de los soldados y el del psicoanálisis.

El debate ético arroja las bases para una ruptura definitiva del arte con la cultura oficial. Oponiéndose a la razón, el Romanticismo crea al héroe sentimental que llega a dar cuerpo a los

fantasmas, a las utopías y al enamoramiento. Nacen las rebeliones, los movimientos anarquicos y los conflictos sociales entre derecha e izquierda. En relación a la corporeidad sucede un hecho importante: “se huye del cuerpo en el cuerpo mismo a través del vestido, que esconde la fragilidad e iguala. Pero al mismo tiempo diferencia, porque el cuerpo vestido se va a la guerra, sea política o económica, y allí se discrimina y destruye (...)”¹⁹. En el campo de la gimnasia se asistió a una estructuración de los métodos, a la invención de nuevas prácticas y a la redacción de reglas y principios capaces de codificar esta actividad. El ejercicio físico se convirtió en el trabajo corporal de una nueva clase social: una actividad reglamentada cuyos resultados se podían medir.

La elite social que se estaba afirmando exaltó un cuerpo proporcionado en sus formas y administrado en equilibrio entre sus potencialidades fisiológicas y los aspectos relativos al carácter. En consecuencia fue superado el concepto de salud entendida simplemente como la ausencia de enfermedad: ahora era necesario poseer eficiencia física y mental. De hecho, la burguesía del siglo XIX favoreció el encuentro en el campo de juego entre la vieja aristocracia terrateniente y aquellos que se habían enriquecido más recientemente. La mentalidad que se estaba creando liberó el cuerpo masculino pero enfatizaba las diferencias entre los sexos: el cuerpo atlético y deportivo era casi exclusivamente el cuerpo del hombre, mientras la mujer se representaba sólo en sus poses clásicas. El deporte y la gimnasia, de todas maneras, contribuyeron a sugerir una verdadera revolución en el concepto y en la representación de nuestra imagen.

Notas:

- 1) Cfr. Fortunati V., “*Descrizioni e concettualizzazioni del corpo*”, p. 1.
- 2) Cfr. Galimberti U., *Il Corpo*, p. 7.
- 3) Corbin A., *Historia del cuerpo (II) - De la revolución francesa a la gran guerra*, p. 7.
- 4) Cfr. Vigarello G., en Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (I)*, p. 24.
- 5) Cfr. Anjel J. G., “*El cuerpo, el mundo y la historia*” (un ensayo sobre el movimiento humano).
- 6) La así llamada sección áurea, ciertamente conocida desde épocas más remotas, fue estudiada por los Pitagóricos, que llegaron a construir el pentágono regular entrelazado (que llamaron pentagrama), considerado símbolo de la armonía.
- 7) Cfr. Anjel J. G., *op. cit.*
- 8) Cfr. Fusaro D. (a cargo de), “*Progetto Ovidio – Filosofia Romana. Introduzione.*”
- 9) Cfr., Rambaldi S., “*La rappresentazione del corpo nel mondo romano – Opera d’arte ed elemento della vita quotidiana.*”
- 10) Pegoraro S., “*Shuhei ma tsuyama – lo spazio del suono interiore*”
- 11) Con el término de hermetismo medieval se suele definir una forma de pensamiento filosófico caracterizada por una sobresaliente sensibilidad religiosa. Ésta encuentra sus orígenes en el antiguo Egipto.
- 12) Cfr., Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *op. cit.*, pp. 23-24.

- 13) Cfr., Mariani A., *Corpo e modernità. Strategie di formazione*, p. 272.
- 14) Cfr., Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *op. cit.*, p. 18.
- 15) Cfr., Torno A., “Rousseau, quel passaggio dall’alchimia alla ragione”, p. 33.
- 16) Russell B., *Historia de la Filosofía Occidental*, p. 342.
- 17) *Ibidem*, p. 373.
- 18) Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *op. cit.* , p.17.
- 19) Anjel J. G., *op. cit.*

2. LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA NUMISMÁTICA MEDITERRÁNEA OCCIDENTAL

Después de revisar el marco teórico en sus características esenciales con el fin de comprender los problemas generales relacionados con un estudio iconográfico aplicado a la numismática, ahora afrontaremos el tema específico de esta tesis doctoral. Teniendo en cuenta de la vastedad del tema, en su extensión temporal y diatópica, tuvimos que tomar decisiones drásticas, tanto en la selección de las monedas como en la selección de los conjuntos monetarios a las que pertenecen. Esta inevitable selección de los tipos elegidos para el análisis se ha realizado sobre la base de criterios específicos, que se precisarán más adelante, pero que, sin embargo, nos han permitido trazar un percurso ideal de lo que ha sido la representación del cuerpo humano en las monedas de tradición griega y latina.

Puede ser sorprendente, en un ámbito tan extenso, la ausencia de tipos de monedas que se refieren a zonas geográficas o períodos históricos de cierta importancia, pero, como se ha mencionado, las dimensiones del fenómeno no son tales como para permitir un tratamiento exhaustivo en un único trabajo. Un ejemplo que queremos destacar, lo encontramos en lo relativo a la iconografía de las monedas antiguas hispanas, que no hemos tratado por varias razones. La primera y más importante, es el hecho de que en el territorio ibérico, durante la época clásica, nunca se desarrolló (o no ha sido suficientemente reconocido) un modelo iconográfico original, o que nunca se impuso un sistema monetario independiente. Por lo tanto, no obstante la Península Ibérica haya sido un punto de encuentro entre las culturas monetarias mediterráneas, sobre la interpretación de la iconografía de las monedas sigue habiendo varias problemáticas, al no existir una visión uniforme del fenómeno y un suficiente grado de atención por parte de la literatura numismática¹.

Notas:

- 1) Cf. Mora B. Serrano, "La iconografía de la Moneda Hispano-púnica", en VV.AA., *Les Imatges monetàries: llenguatge la significat (VII Curs d'Història d'monetaria Hispania)*, p. 48.

2.1. ICONOGRAFÍA NUMISMÁTICA Y CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN

Si bien en los manuales de numismática no encontramos estudios dedicados expresamente a la temática del cuerpo, no faltan las propuestas de clasificación basadas en criterios distintos al histórico o histórico-epigráfico. Ya a fines del siglo XIX Domenico Promis sostenía que las características formales de las monedas —siempre y cuando la iconografía, las leyendas y la liga hubieran permanecido inmutadas— pueden proveer un criterio de datación fidedigno, aun en ausencia de otros documentos.¹ Entonces, el aspecto formal y, sobre todo, el análisis de las características «artísticas» de las monedas pueden sostener válidamente la metodología de estudio en lo que respecta al tema iconográfico previamente elegido.

Ambrosoli y Ricci, basándose en un trabajo de Vincent Head², también propusieron en su manual (*Monete greche*) una solución centrada en el criterio artístico con el objetivo de obtener una clasificación cronológica en cuanto consideraban que el criterio histórico en sentido estricto no es “ni fácil ni constante.” De los seis períodos delineados por Head, los primeros tres (que llegan hasta la época de Alejandro Magno) los conservamos tal y como habían sido concebidos. Ya que los consideramos como los más característicos de la historia del arte monetario griego (fig.2)³ y, en virtud de esto nos concentraremos particularmente en ellos, hemos unificado los tres períodos restantes en uno único.

Decididamente la publicación de la obra de E. A. Sydenham, dedicada a las monedas romanas del período republicano⁴ significó un paso adelante en la clasificación numismática basada en criterios más bien iconográficos —y ya no artísticos—. El manual, concebido en modo tal de permitir una rápida identificación de las emisiones en base a los tipos presentes en el reverso, reúne éstos últimos en categorías lo más homogéneas posible desde el punto de vista de composición de la imagen. Retomando esta propuesta, recientemente han aparecido otros trabajos igualmente inspirados por la necesidad de ofrecer instrumentos fácilmente consultables por un público cada vez más vasto.

En el caso del *Corpus Nummorum Romanorum* de Banti y Simonetti, los autores buscaron la solución adoptando dos criterios distintos. En la obra dedicada a las monedas republicanas se desarrolla una investigación pormenorizada sobre la simbología, que aparece bajo una gran variedad de formas en las emisiones romanas. “I simboli, opportunamente disegnati nella maniera più fedele, sono stati ordinati in funzione dell’uso o del significato, permettendo di esporre nei particolari gli usi e i costumi di vita e civiltà della Roma Repubblicana.”⁵ En cambio, en el trabajo

dedicado a las monedas imperiales, el criterio guía es el propuesto por Cohen, quien preveía una clasificación basada en las leyendas de los reversos.



Foto: Ira & Larry Goldberg n° 59, lote n° 2050

(Fig. 2) Siracusa. Decadrachma, ca. 405-400 a. C., AG, 41,87 g. A/ Cuadriga al galope, a izq., con el auriga que tiene el *kentron* en la mano der. y las riendas en la izq.; Nike en vuelo a der. coronando el auriga; en exergo trofeo de armas. R / Cabeza de la ninfa *Aretusa* o *Syra*, a izq., con collar y pendiente, rodeada por cuatro delfines. Gallatin R. XXI.

En conclusión, volviendo a las monedas griegas señalamos el trabajo de Richard Plant, que ha propuesto un manual para la clasificación de los tipos basado exclusivamente en la composición iconográfica, y más precisamente en el número de sujetos numismáticos representados en las monedas.⁶ Si bien la intención del autor fue ofrecer un manual esquemático para el uso de principiantes inexpertos, los resultados obtenidos se pueden considerar útiles en la conducción de una investigación sobre la representación de la figura humana.

Notas:

- 1) Véase Promis D., *Monete della repubblica di Siena*, pp. 40-41.
- 2) Barclay Head V., *Historia numorum. A manual of greek numismatics*, Clarendon press, Oxford, 1887.
- 3) I período, del arte arcaico (ca. 700-480 a. C.), II período, del arte de transición (480-415 a. C.), III período, del máximo esplendor del arte (415-336 a. C.).
- 4) Sydenham E. A., *The Coinage of the Roman Republic* Londres, 1952.
- 5) Banti A., *Corpus Nummorum Romanorum – Monetazione Repubblicana*, vol I, Introd. V. Los símbolos han sido subdivididos en 19 categorías: en total aquéllos reproducidos son 692, de los que solamente 14 representan la figura humana, en su conjunto o en una de sus partes (pp. 1-44).
- 6) Plant R., *Greek coin types and their identification*. El autor localiza en total 2748 composiciones iconográficas diferentes que divide en tres grandes grupos: A figuras humanas, B animales y plantas, C objetos inanimados.

En el primero de estos grupos, los sujetos numismáticos son subdivididos en tres categorías según el número de figuras humanas representadas, por un total de 875 sujetos diferentes.

2.2. LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LA NUMISMÁTICA: MUESTRAS REPRESENTATIVAS

Teniendo en cuenta los objetivos de la presente tesis, hemos seleccionado algunas muestras de monedas consideradas significativas para la representación de la figura humana pertenecientes a los principales sistemas monetarios del mundo antiguo. En lo que toca a la época moderna, en cambio, a causa de la extrema complejidad del cuadro monetario que se creó en Europa, hemos analizado un solo caso que juzgamos emblemático: la representación de San Juan en los tipos de la ceca de Florencia (desde el siglo XIII hasta 1859). Los criterios de elección de las monedas, consecuentemente con las características iconográficas de los períodos y de los contextos en los que fueron acuñadas, han sido precisados en el capítulo dedicado al método (p. 34).

La catalogación sigue el orden cronológico excepto en el caso de las monedas griegas, que fueron listadas según la *polis* de origen. En cambio, en lo que respecta al análisis de los tipos, el método anunciado se aplicó integralmente solo para las emisiones antiguas, tomando en consideración la reconstrucción del Léxico Iconográfico Numismático (L.I.N.) según el cual la imagen de la moneda (*typos*) en la comunicación visual cumple el mismo rol que la palabra o posee un significado de base que debe buscarse a través de una análisis diacrónico y diatópico. De otro modo, para el conjunto de monedas bizantinas nos hemos limitado a la presentación de los principales esquemas icónicos e iconográficos, resumidos en una única tabla simplificada. En el caso de las monedas de Florencia, ya que no existe la exigencia de decodificar el significado de las representaciones, hemos operado en un sentido diacrónico, es decir, analizando en el tiempo la evolución de la figura de San Juan y su colocación dentro de distintos esquemas compositivos.

2.2.1. EL CUERPO EN LAS MONEDAS GRIEGAS: MUESTRA REPRESENTATIVA



Foto: NAC n° 51 II, lote 659

Fig. 3) Pamphilia, Aspendos. Estátera, 420-370 a. C., AR, 10,44 g. A/ ΕΣΤΦΕΔΙΙΥ; hondero a der.; *protome* equina y punta de lanza a su der.; alrededor, círculo de puntos. R / Dos luchadores se enfrentan agarrándose por los brazos; debajo, ΠΟ; alrededor, marco circular de puntos. MFA Boston 2101, SNG France 111 var.



Foto: NAC n° 54, lote n° 15

Fig. 4) Lucania, Heraclea. Nomos, 390-340 a. C., AR 7,84 g. A/ Cabeza de Atenea, a der., con casco ático decorado con *protome* di Escila; a der., D - K - F. R/ [I- HPAKLHIWN]; Heracles, estante a izq., mientras estrangula el león de Nemea; entre sus piernas una lechuza y a izq. clava nudosa; arriba, ΚΑΑ. SNG ANS 64, Mc Clean 824 e t. XXVIII 23, HNI 1377.



Foto: CNG 12, lote n° 74

Fig. 5) Sicilia, *Himera*. Tetradracma, ca. 409-407 a. C., AR, 17,25 g. A/ La Ninfa *Himera*, con las riendas en ambas las manos, a la guía de una cuadriga, a der.; Nike, en vuelo a izq., mientras corona la ninfa y sustenta un placa que lleva la inscripción, MAI (sigla del artista autor de la acuñación); en exergo, *ketos* (monstruo marino), a izq. R / *Himera* estante, vestida con el *chiton*, que tiene una patera con la mano der. sobre un altar; a der., un sátiro se moja en una fuente con boca en forma de cabeza de león. Gutmann & Schwabacher 20, SNG Lloyd 1022, Rizzo t. XXI 23, Kraay & Hirmer 71.



Foto: CNG n° 85, lote n° 167

Fig. 6) *Bruttium, Kaulonia*. Nomos, ca. 525-500 a. C., AR, 7,72 g, 31 mm. A/ KAVΛA; Apolo avanzando a der. con una rama en la misma mano y un pequeño espíritu danzante sobre el brazo izq. tendido hacia adelante; pequeño ciervo a der., con la cabeza vuelta atrás. R / Los mismos sujetos en incuso. Noe, *Caulonia Group A* 10, HNI 2035, SNG ANS 146, Jameson 408, MFA Boston 172.



Foto: NAC n° 54, lote n° 26

Fig. 7) *Bruttium, Kroton. Nomos*, ca. 350-340 a. C., AR, 7,69 g. A/ [ΚΡΟΤΩΝΙΑ] – ΤΑΣ; cabeza de Apolo laureada, a der. R/ Heracles niño, arrodillado a izq., que estrangula dos serpientes. Gulbenkian 133, SNG ANS 386, HNI 2157.



Foto: NAC n° 55, lote n° 58

Fig. 8) *Lokris (Lokri Opuntii)*. Estátera, ca. 350 a. C., AR, 12,27 g, 3 cm Ø. A/ Cabeza de Demetria, a izq., con collar de perlas y pendiente. R/ ΟΠΟΝΤΙΩ Ι – Ν; Ajax¹ con casco, avanzando a der., con gran escudo decorado en la mano izq. y un puñal en la der.; debajo, dos cortas lanzas y una estrella a ocho puntas. BMC 14, 127 V, Gulbenkian 491.



Foto: NAC n° 54, lote n° 753

Fig. 9) *Calcidica, Mende*. Tetradracma, ca. 460-423 a. C., AR, 17,25 g. A/ Dioniso barbado, reclinado a izq. sobre la espalda de un asno, que levanta un *cantharus* con la mano der. y tiene un *thyrsos* en la izq.; cuervo posado sobre dos ramas a der.; alrededor, marco de puntos. R / Sarmiento de vid con cinco racimos dentro de un cuadrado a su vez encerrado en un cuadrado incuso; en el marco ENΔIION. Jameson 1961, SNG ANS 333, Noe *Mende* 50.



Foto: NAC n° 54, lote n° 40

Fig. 10) Sicilia, *Zankle-Messana* (Messina). Tetradracma, 478-476 a. C., AR, 17,00 g. A/ Biga remolcada por mulas a der., con el auriga, sentado, que empuña riendas y *kentron*; en exergo, hoja de laurel; alrededor, marco circular de puntos. R / MESSEN ION; liebre a der.; alrededor, marco circular de puntos. Caltabiano D 41 / R -.



Foto: NAC n° 54, lote n° 56

Fig. 11) Sicilia, Siracusa. Tetradrachma, 406-400 a. C., AR, 17,37 g. A/ Cabeza de la ninfa *Aretusa* con collar y pendiente; el pelo peinado en trenzas y faja en la frente (*ampyx*), sobre la cual es la firma, K[IMΩ]N; SIW a izq. y arriba, más allá del círculo de puntos, APEΘOΣA. R / Cuadriga al galope conducida por un auriga que viste el *chiton* y tiene el *kentron* en la mano der. y las riendas en la izq.; arriba, Nike en vuelo a der., en el acto de coronar el auriga; sobre la línea del exergo, [KIMWN]; en exergo, [SYPAK]OSIWN. Rizzo t. XLVIII, 10 - 11, Jameson 822, MFA Boston 417, Kraay-Hirmer t. 44-122 y t. 45-123.



Foto: Nomos n° 2, lote n° 50

Fig. 12) Macedonia, *Siris*. Estátera, ca. 520 a. C., AR, 8,94 g. A / Sátiro desnudo e itifallico, con la cola en la mano der., se acerca a una ninfa danzante frente a él, que tiene una corona en la mano der. y viste un largo *chiton*; entre las dos figuras, un gran punto. R / Cuadrado incuso dividido por dos diagonales. BMC 8, MFA Boston 598, SNG ANS 947.



Foto: NAC n° 54, lote n° 777

Fig. 13) Islas de la Tracia, *Thasos*. Estátera, ca. 525-463 a. C., AR, 8,56 g. A/ Sátiro desnudo, itifallico, a der., en el acto de poseer una ninfa que sustenta con la pierna izq. y el brazo der. debajo sus rodillas; debajo, Θ. R/ Cuadrado incuso cuadripartido. SNG Copen. 1013, Le Rider, *Thasos* 5.



Foto: NAC n° 54, lote n° 9

Fig. 14) Italia, *Tarentum* (Taranto). *Nomos*, 315-300 a. C., AR, 7,68 g. A/ Caballero desnudo, a der., en el acto de tirar una lanza; bajo el caballo, ΣΑ. R/ TAPAΣ; *Taras*,¹ a izq., cabalgando un delfín, con un tridente en la mano izq. y el brazo der. tendido hacia adelante que empuña un *cantharus*; sobre y bajo el brazo der., Ω / Σ; debajo, pequeño delfín a izq.. Vlasto 614, SNG ANS 1004, SNG München 649, Fischer-Bossert 886, HNI 937.

2.2.1.1. EL CUERPO EN LAS MONEDAS GRIEGAS: CONSIDERACIONES FINALES

Es válido preguntarse, observando la iconografía de las monedas griegas, sobre las razones de fondo que inspiraron sus numerosas temáticas. Una vez confirmado el rol fundamental de la *polis* en la concepción de la moneda y, en consecuencia, en la creación del lenguaje de las imágenes encomendadas a este nuevo instrumento, es esencial notar que la «mediación religiosa» se encuentra en el origen de la formación de este complejo alfabeto visual. La unidad del pueblo griego se realiza enteramente exclusivamente en el interior de los muros de los templos, y por lo tanto el culto contribuye a dar forma a las primeras expresiones abstractas del valor. Por otra parte, la intervención de un factor extraño a los procesos económicos (es decir, el factor religioso) permite la superación de la más antigua y concreta noción de valor, garantizando una mejor integración en todos los aspectos de la vida social.

Y como el sentimiento religioso dicta los orígenes de una mitología poblada de divinidades exuberantes en continua interacción con las actividades humanas, su representación—frecuentemente simplificada a través de simbologías no siempre evidentes para nuestra comprensión— constituye la sintaxis del léxico numismático derivado de ella. Por esto, la imagen del cuerpo humano en las monedas griegas tiene una naturaleza divina y se declina según las características y la voluntad expresadas por la divinidad. Si agregamos a esto un dominio absoluto de las técnicas disponibles que permiten reproducir las iconografías más complejas, se disuelven los límites, al menos teóricos, de la narración numismática. Cuando el cuerpo se eleva a protagonista de la moneda griega lo hace de todas las formas posibles, inclusive eludiendo los rígidos vínculos impuestos por los cánones de belleza que le eran contemporáneos.

En el compendio iconográfico que presentamos es evidente la ausencia de cualquier discriminación ligada al género, a la edad o a los vestidos de los cuerpos representados; tanto es así que podemos equiparar en virtud de su rol y dignidad la desnudez de Heracles niño con el elegante porte de la ninfa de Himera, o con la figura decadente del anciano Dionisos. El cuerpo es representado muy frecuentemente como un formidable instrumento bélico (Áyax) pero también como mensajero de paz o inclusive en calidad de artífice de la vida, como se evidencia en las escenas embebidas de grotesco erotismo de las monedas de *Siris* e *Thasos*. Sin negar el valor «político» de ciertos tipos o sus ligazones con los personajes de poder de la realidad histórica, los modelos del cuerpo representados en las monedas griegas constituyen sobre todo la síntesis fiel de la extraordinaria cosmogonía de este pueblo.

2.2.2. EL CUERPO EN LAS MONEDAS ROMANAS: MUESTRA REPRESENTATIVA

Teniendo en cuenta la gran cantidad de monedas emitidas por Roma durante más de seis siglos en un área que llegó a superar los cinco millones de kilómetros cuadrados, necesariamente hemos tenido que presentar muestras pertenecientes a épocas diferentes. Además de efectuar la clásica separación entre período republicano y período imperial,¹ hemos subdividido ulteriormente este último en cuatro grandes temáticas, que siguen esencialmente aquellas ilustradas en la primera parte de este trabajo, con el objetivo de mejorar la comprensión del lenguaje numismático romano. Coherentemente con los principios de selección anunciados, hemos elegido sólo monedas pertenecientes a series imperiales, excluyendo por lo tanto cualquier tipo de emisión definida como «local».

Notas:

- 1) Incluyendo en este último la época convencionalmente denominada del «Principado» (27 a. C.-284 d. C.).

2.2.2.1. LAS MONEDAS DE LA REPÚBLICA



Foto: NAC n° 54, lote n° 155

Fig. 15) Roma. Denario, ca. 211-210 a. C., AR, 4,52 g. A/ Cabeza de Roma con casco alado a der.; detrás, a izq., X; alrededor, círculo de puntos. R/ Los Dióscuros al galope hacia der.; debajo, una espiga de cebada; en exergo, en un marco, ROMA. Sydenham 193, Crawford 72/3.



Foto: NAC n° 54, lote n° 169

Fig. 16) Roma, *Ti. Veturius*. Denario, 137 a. C., AR, 4,03 g. A/ [TI VET]; busto drapeado de Marte, a der., con casco corintio; detrás, X. R/ ROMA; escena del juramento: dos guerreros de pie, uno frente al otro, apuntan las espadas hacia el sacerdote *feciale*¹, al centro, en rodillas, que tiene un pequeño cerdo en brazo. Babelon *Veturia* 1, Sydenham 527, Crawford 234/1.



Foto: Nomos n° 3, lote n° 162

Fig. 17) Roma. *Lucius Caesius*. Denario, 112-111 a. C., AR, 3,93 g. A/ Busto de Apolo *Vejovis*¹ visto de espalda, a izq., que empuña un rayo con la mano der. y viste un mantel sobre el hombro izq.; detrás, monograma ROMA. R/ Dos *Lares Praestites* sentados de frente, con la cabeza a der., que empuñan una larga asta en la mano izq.; al centro un perro estante a der.; a izq. monograma, LA y a der., PRE; arriba, busto di Vulcano con tenazas; en exergo, L.CÆSI. Babelon (*Caesia*) 1, Crawford 298/1, Sydenham 564.



Foto: NAC n° 54, lote n° 207

Fig. 18) Roma, *C. Mamilius Limetanus*. Denario serrato, 82 a. C., AR, 4,20 g. A/ Busto de Mercurio alado, a der., con el *petasus*¹; detrás, un caduceo; alrededor, círculo de puntos. R/ *C·MAMIL – LIMETAN*; Ulises con el *pileum*² y un bastón en la mano izq., caminando a der.; frente a él, su perro Argo. Babelon Mamilia 6, Sydenham 741, Crawford 362/1.



Foto: NAC n° 54, lote n° 220

Fig. 19) Roma, *P. Cornelius Lentulus Sp.* Denario, 74 a. C., AR, 3,91 g. A/ *P·S·C*; cabeza barbada de Heracles a der. R/ *P·LENT·P·F - L·N*; Genio Romano sentado de frente sobre silla curul, con una cornucopia en la mano der. y cetro en la izq., coronado por la Victoria, en vuelo a izq.. Babelon Cornelia 58, Sydenham 791, Crawford 397/1.



Foto: NAC n° 54, lote n° 231

Fig. 20) Roma, *Q. Pomponius Musa*. Denario, 66 a. C., AR, 3,82 g. A/ Cabeza laureada de Apolo a der.; detras, una estrella. R/ Q·POMPONI – MVSA; la musa Urania estante a izq., mientras toca una esfera puesta sobre una columna con una varita. Babelon Pomponia 22, Sydenham 823. Crawford 410/8.

2.2.2.2. LAS MONEDAS EN LA ÉPOCA IMPERIAL

En el 23 a. C., una vez redefinidas las relaciones entre los nominales, tomó vida el sistema monetario de Augusto, destinado a permanecer vigente por casi dos siglos. A pesar de que un número considerablemente elevado de ciudades emitieran moneda de bronce destinada a la circulación local, la mayor parte de las monedas imperiales fueron acuñadas en Roma. En el sistema de Augusto el nominal más elevado era el *aureus* equivalente a 25 denarios de plata, cada uno con un peso de 3,89 gr. Pero desde el punto de vista de las imágenes son más importantes todavía las emisiones en bronce y oricalco (sestercios y dupondios), que gracias a sus generosos diámetros permitieron la realización de auténticas obras maestras de la incisión y la completa compilación de aquel lenguaje numismático que no tiene punto de comparación con las emisiones de ninguna otra civilización. Por un lado encontramos el retrato imperial, como signo de la legitimidad del poder; por el otro, la representación del universo «personal» que ostenta orígenes divinos, conquistas y poderes.

2.2.2.2.1. LA LEGITIMACIÓN DEL PODER



Foto: NAC n° 54, lote n° 287

Fig. 21) Imperio Romano, Octaviano (después, Augusto) 27 a. C. – 14 d. C. Denario, AR, 3,87 g. A/ Cabeza desnuda del emperador a der. R/ CAESAR – DIVI F; figura masculina desnuda, con el *petasus* sobre los hombros, sentada a der. sobre una roca mientras toca la lira. CH 61, BMC 597, RIC 257, CBN 75.



Foto: NAC n° 54, lote n° 308

Fig. 22) Imperio Romano, Gaio (Calígula), en nombre de Octaviano Augusto, 37- 41 d. C. Dupondio, Æ, 16,83 g. A/ DIVVS AVGVTSVS; S – C; cabeza radiada del emperador Augusto a izq. R/ CONSENSV SENAT ET EQ ORDIN P Q R; Augusto sentado sobre una silla curul, a izq., con una rama en la mano der., y un globo en la izq.. CH 87, BMC *Gaius* 88, RIC *Gaius* 56, CBN *Gaius* 134.



Foto: NAC n° 51, lote n° 179

Fig. 23) Imperio Romano, Calígula, 37 – 41 d. C. Sestercio, 37-38 d. C., Æ, 27,67 g. A/ C CAESAR AVG GERMANICVS PON M TR POT; busto laureado del Emperador a izq.. R/ AGRIPPINA - DRVSILLA – IVLIA; las tres hermanas de Calígula, de pie, de frente: Agripina, representada como *Securitas*, a izq., *Drusilla*, en calidad de *Concordia*, al centro y *Julia*, como *Fortuna*, a der.; en exergo, S C. CH 4, BMC 37, RIC 33, CBN 48, Kent-Hirmer t. 48-167.



Foto: NAC n° 51, lote n° 186

Fig. 24) Imperio Romano, Claudio, 41 – 54 d. C. Sestercio, 50-54 d. C., Æ, 29,97 g. A/ TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP P P; cabeza laureada del Emperador a der. R/ SPES – AVGVSTA; *Spes*, drapeada, avanzando a izq. con una flor en la mano der. y levantándose el vestido con la otra.; en exergo, S C. CH 85, BMC 192, RIC 115, CBN 216.



Foto: NAC n° 54, lote n° 461

Fig. 25) Imperio Romano, Lucio Vero, 161 – 169 d. C. Sestercio, 161 d. C., Æ, 26,10 g. A/ IMP CAES L AVREL VERVS AVG; cabeza laureada del Emperador a der. R/ CONCORD AVGVSTOR TR P II; M. Aurelio (con un pergamino en la mano izq.) y L. Vero en el acto de apretarse la mano der.; en el campo, a lado de las figuras, S – C; en exergo, COS II. CH 161, BMC 1023 var., RIC 1284.



Foto: NAC n° 54, lote n° 494

Fig. 26) Imperio Romano, Caracalla, 198 – 217 d. C. Áureo, 199-200, d. C., AU, 7,19 g. A/ ANTONINVS – AVGVSTVS; busto laureado y drapeado del Emperador a der. R/ RECTOR – ORBIS; figura masculina estante a izq., con un globo en la mano der., y una lanza en la izq. CH 541, BMC 163. RIC 39 a, Calicó 2804 (esta moneda), Biaggi 1214 (esta moneda).



Foto: NAC n° 54, lote n° 603

Fig. 27) Imperio Romano, Maximiano Hercúleo, 286 – 305 d. C. Áureo, 294 d. C., AU, 5,26 g. A/ MAXIMIA – NVS P P F AVG; cabeza laureada del Emperador a der. R/ HERCVLI D – EBELLAT; Hércules de pie a izq. que combate Hydra con una clava; en exergo, P ROM. CH 255, RIC –, Calicó 4660.

2.2.2.2.2. EL EJÉRCITO Y LAS CONQUISTAS MILITARES



Foto: NAC n° 23, lote n° 1487

Fig.28) Imperio Romano, Calígula, 37 – 41 d. C. Sestercio, ca. 37-38 d. C., Æ, 28,88 g. A/ C CAESAR AVG GERMANICVS PON M TR POT; cabeza laureada del emperador a izq. R/ ADLOCVT; Calígula con la toga, estante a izq. sobre una tribuna, arengando a cinco soldados, de los que cuatro portan estandartes; silla curul detrás del Emperador; en exergo, BMC 33, Kent-Hirmer t. 49-168, RIC 32, CBN 45.



Foto: NAC n° 54, lote n° 338

Fig. 29) Imperio Romano, Claudio, 41 – 54 d. C. As, ca. 50-54 d. C., Æ, 10,62 g. A/ TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP P P; busto del Emperador a izq. R/ S – C; Minerva, con casco y coraza en el acto de avanzar a der., blandiendo una lanza con la mano der. y el escudo en la izq. CH 84, BMC 206, RIC 116, CBN 233.



Foto: NAC n° 51, lote n° 209

Fig. 30) Imperio Romano, Galba, 68 – 69 d. C. Sesterceio, 68 d. C., Æ, 28,63 g. A/ SER SVLPICI GALBA IMP CAESAR AVG TR P; busto laureado y drapeado del Emperador a der. R/ HONOS ET VIRTVS; *Honos*, estante a der., mientras se apoya a una lanza con la mano der. y tiene una cornucopia en la izq.; de frente, *Virtus*, en atuendo militar, estante a izq. con el pié der. en apoyo levantado, mientras tiene un *parazonium* en la mano der. y se sustenta a una lanza con la izq.; en exergo, S C. C 89. BMC 256, RIC 475, CBN 239, Kent- Hirmer t. 64-214.

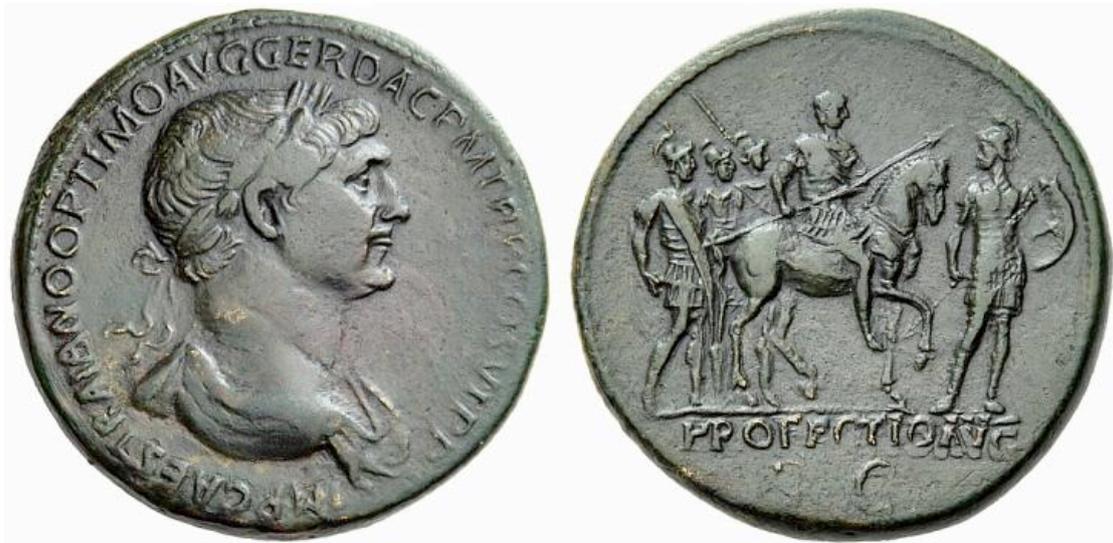


Foto: NAC n° 51/1, lote n° 266

Fig. 31) Imperio Romano, Trajano, 98-117 d. C. Sestercio, 114-116, d. C., Æ, 27,05 g. A/ IMP CAES TRAIANO OPTIMO AVG GER DAC P M TR P COS VI P P; busto laureado y drapeado del Emperador a der. R/ Trajano a caballo precedido por un soldado que empuña lanza y escudo, y seguido por tres soldados armados de lanza; en exergo, PROFECTIO AVG / S C. CH 311, BMC 1014, RIC 662, CBN 839.



Foto: NAC n° 51/1, lote n° 267

Fig. 32) Imperio Romano, Trajano, 98 – 117 d. C. Sestercio, 116-117 d. C., Æ, 26,36 g. A/ IMP CAES NER TRAIANO OPTIMO AVG GER DAC PARTHICO P M TR P COS VI P P S – C; busto laureado y drapeado del Emperador a der. R/ ARMENIA ET MESOPOTAMIA IN POTESTATEM P R REDACTAE; Trajano, de pie de frente, con la cabeza a der., que empuña lanza y *parazonium*; a sus pies las figuras del Armenia (la primera a der.), del Éufrates y del Tigris en posición reclinada. CH 39, BMC 1033, RIC 642, CBN 916.

2.2.2.3. LA REPRESENTACIÓN DE LA VICTORIA



Foto: NAC n° 51, lote n° 139

Fig. 33) Imperio Romano, Octaviano (después Augusto), 27 a. C. – 14 d. C. Denario, 29-27 a. C., AR, 3,73 g. A/ Cabeza laureada del Emperador a der.; detrás, un rayo. R/ IMP – CAESAR; Octaviano, togado, sentado a izq. sobre una silla curul, que tiene una pequeña Victoria en la mano der. CH 116, BMC 637, RIC 270, CBN 43.



Foto: NAC n° 54, lote n° 298

Fig. 34) Imperio Romano, Octaviano (después Augusto), 27 a. C. – 14 d. C., Áureo (*Pergamum*) ca. 19-18 a. C, AU, 7,79 g. A/ AVGVSTVS; cabeza desnuda del Emperador a der. R/ [ARMENIA]¹; la Victoria, a der., en el acto de cortar la garganta a un toro que está cabalgando; en exergo, CAPTA. CH 8, Kent-Hirmer t. 35-162, BMC 671, RIC 514, CBN 977. Calicó 160.



Foto: NAC n° 51, lote n° 201

Fig. 35) Imperio Romano, Nerón, 54 – 68 d. C. Dupondio (*Lugdunum*), 64-67 d. C., Æ, 13,01 g. A/ NERO CLAVD CAESAR AVG GER P M TR P IMP P; cabeza laureada del Emperador a izq. R/ VICTORIA – AVGVSTI; S – C; la Victoria en traje largo y drapeado, en camino hacia izq. con una corona de laurel en la mano der.; en bajo, marca de valor. CH 346, BMC 350, RIC 410, CBN 87.



Foto: NAC n° 54, lote n° 365

Fig. 36) Imperio Romano, Vespasiano, 69 – 79 d. C. Sesterce 71 d. C., Æ, 25,07 g. A/ IMP CAES VESPAS AVG P M TR P P P COS III; busto laureado del Emperador a der. R/ MARS – VICTOR; S – C; Marte, a izq., en atuendo militar y *parazonium* a la cintura, sosteniendo una pequeña Victoria alada en la mano der. y un trofeo el la izq. CH 266, BMC 552, RIC 238, CBN 509.



Foto: NAC n° 51, lote n° 333

Fig. 37) Imperio Romano, Cómodo, 177 – 192 d. C. Medallón 184-185 d. C., Æ, 49,52 g. A/ M COMMODVS ANTONINVS AVG PIVS BRIT; busto laureado, drapeado y acorazado del Emperador a der. R/ IMP TR P X IMP VII COS IIII P P; la Victoria, drapeada solo en la mitad inferior del cuerpo, sentada a der. sobre un trofeo da armas y escudos, sosteniendo una rama de palmera en la mano der. y un escudo que lleva la inscripción VICT / BRIT, en la izq.; delante de ella, un trofeo. CH 394, Gnechi 80 t. 83 -7, BMC 16.



Foto: NAC n° 54, lote n° 638

Fig. 38) Imperio Romano, Valentiniano I, 364 – 375 d. C. Sólido, 364-367 d. C., AU, 4,55 g. A/ DN VALENTINI – ANVS P F AVG; busto coronado y drapeado del Emperador a izq., con un pergamino en la mano der. y un cetro en la izq. R/SALVS – REIP; el Emperador, de pie de frente, revuelto a der., sosteniendo un *labarum* adornado con el criptograma en la mano der. y una pequeña Victoria sobre un globo, en la izq.; a sus pies un prisionero arrodillado; una estrella a der.; en exergo, SMSISC y rama de palmera. CH 32, RIC 1a, Depyrot 27/1.

2.2.2.2.4. LAS CEREMONIAS PÚBLICAS Y EL CULTO RELIGIOSO



Foto: CNG

Fig. 39) Imperio Romano, Nerón, 54-68 d. C. Sestercio, 64 d. C., Æ, 26,73 g. A/ NERO CLAVDIVS CAESAR AVGVSTVS GERMANICVS IMP P P; cabeza laureada del Emperador a der. R/ CONG II - DAT POP; Nerón togado, sentado a izq. en una silla curul puesta sobre una tribuna; el prefecto frente a él; en bajo, un asistente revuelto a izq. que distribuye monedas a un ciudadano; Minerva estante, delante de un templo sobre el fondo; en exergo, SC. RIC I 162, WCN 93, BMCRE 141, CBN 282 .



Foto: NAC n° 54, lote n° 361

Fig. 40) Imperio Romano, Vespasiano, 69 – 79 d. C. Sestercio, 71 d. C., Æ, 28,39 g. A/ IMP CAESAR VESPASIANVS AVGVSTVS P P; busto laureado del Emperador a der. R/ S - C; Roma sentada a der. sobre las siete colinas, sustentándose la cabeza con la mano der. y empuñando un cetro en la izq.; abajo, la loba con los gemelos; a der., el río *Tíber*. CH 404, BMC 774, RIC 108, CBN 523.



Foto: NAC n° 54, lote n° 449

Fig. 41) Imperio Romano, Marco Aurelio, 161 – 180 d. C. Sesterccio, 161 d. C., Æ, 25,50 g. A/ IMP CAES M AVREL ANTONINVS AVG P M; cabeza desnuda del Emperador a der., con el busto drapeado sobre el hombro izq. R/ LIB AVGSTOR TR P XV COS III; M. Aurelio y L. Vero sentados a izq. sobre una tribuna; delante de ellos un oficial, estante a izq., tiene un ábaco en la mano der. y el bastón del comando en la izq.; en bajo, un hombre hacia der. en el acto de levantar la toga para recibir las monedas; en exergo, S C. CH 402 var., BMC 851, RIC 806 var.



Foto: NAC n° 54, lote n° 451

Fig. 42) Imperio Romano, Marco Aurelio, 161 – 180 d. C. Sesterccio, 161-162 d. C., Æ, 26,01 g. A/ IMP CAES M AVREL – ANTONINVS AVG P M; cabeza laureada del Emperador a der. R/ SALVTI AVGSTOR TR P XVI; S – C; *Salus*, estante a izq. (con un cetro en la mano izq.), dando de comer con la patera a una serpiente enroscada en un altar; en exergo, COS III. CH 555, BMC 1013, RIC 836.



Foto: NAC n° 46, lote n° 596

Fig. 43) Imperio Romano, Faustina II. Sestercio, 161-176, d. C., Æ, 27,72 g. A/ FAVSTINA – AVGVSTA; busto drapeado de la Emperatriz a der. R/ MATRI – MAGNAE; Cibele sentada a der. que tiene un tambor en la mano izq.; a su lado, dos leones sentados sobre las patas posteriores; en exergo, S C. BMC M. Aurelio 932, RIC M. Aurelio 1663.



Foto: NAC n° 54, lote n° 496

Fig. 44) Imperio Romano, Caracalla, 198 – 217 d. C. Áureo, 202-204 d. C., AU, 7,28 g. A/ ANTONINVS PIVS AVGVSTVS; busto laureado, drapeado y acorazado del Emperador a der. R/ COS LVDOS SAECVLI FECIT; Liber, estante a der., mientras se apoya a un *tirso* con la mano izq. y tiene un sombrero en la der.; de frente, Hércules, estante a izq., con una clava en la mano der. y la piel de león en la izq.; a los pies de Liber, una pantera. CH 51, BMC p. 207 - 275A, RIC 74b, Calicó 2668.

2.2.2.3. EL CUERPO EN LAS MONEDAS ROMANAS: CONSIDERACIONES FINALES

De los griegos, los romanos adquirieron la estabilidad de los tipos y la caracterización esencial de la moneda, fácilmente reconstruibles en las emisiones más arcaicas. Un punto de inflexión fundamental tuvo lugar con la adopción del sistema dinerario, dentro del cual asume su importancia el tipo de los Dioscuros a caballo.¹ En estas monedas la figura humana en su integridad aparece por primera vez como protagonista absoluta, representando un decidido paso adelante en la articulación de aquel lenguaje numismático que, hasta entonces, se había revelado enjuto y críptico. La elección de identificarse con las dos divinidades gemelas se configura como el alcance de una primera madurez político-iconográfica que coloca a Roma, con su olimpo heterogéneo, entre las potencias mediterráneas más temidas.

Si el rostro de los Dioscuros es aquel que representa la primera identidad romana, la transformación que adviene hacia la mitad del siglo II a. C. rompe la estabilidad arcaica y crea el rasgo distintivo de la futura moneda imperial, celebrada por su sorprendente variedad temática. A causa del poder adquirido en la sociedad romana, los magistrados monetarios juegan un rol clave en este hecho, iniciando a «dictar» los temas a reproducir en las monedas. De hecho emerge la voluntad de recurrir en una medida cada vez mayor a los «tipos parlantes» para celebrar la propia *gens* con la gesta de los antepasados. Esto lleva a configuraciones más o menos explícitas de los cuerpos «reales», aunque las representaciones continúan siendo alusivas de temas mitológicos legados a los orígenes o a hechos históricos realmente acontecidos.

El paso hacia una total actualización de los tipos se cumple al inicio del siglo I a. C., en el momento en que Julio César se convierte en el primero de los hombres de poder en ser retratado en vida². El episodio marca una fractura definitiva con las que habían sido las «líneas guía» de toda la era pre alejandrina y simultáneamente demuestra la capacidad de la clase dirigente romana de asimilar y perfeccionar las características propias de la acuñación de moneda de los reinos helenísticos. Para los romanos se presenta la necesidad de acelerar los tiempos, de ampliar los modos de la comunicación y, por lo tanto, de actualizar el instrumento numismático a sus cada vez más complejas exigencias. En este proceso —fuertemente orientado por la forma del ejercicio del poder, cada vez más concentrado en las manos de una sola persona— la moneda deviene casi un hecho «privado» que, paradójicamente, debe tener una resonancia mundial.

Ahora, la extremada ductilidad del lenguaje del cuerpo es explotada con acabada habilidad por los artífices de la comunicación. Formas, posturas y vestimentas de la figura humana sirven para modelar tonos y contenidos de los mensajes a los fines de divulgar con la máxima eficacia los temas políticos del momento. El fin último, además de garantizar la estabilidad del poder interno, es influenciar cada posible decisión de los interlocutores (ya sean súbditos o enemigos) y condicionar sus estrategias. Estructurado con lúcida racionalidad, el lenguaje numismático romano utiliza concientemente la figura humana tanto en su apariencia real como a través de una pluralidad de representaciones simbólicas, dentro de las cuales podemos distinguir netamente distintas categorías.

En el campo de las representaciones reales, la figura dominante es la del emperador, a menudo retratado también en los reversos. Su presencia física en este lado de la moneda se vuelve necesaria para caracterizar los más variados aspectos de la vida pública (política, militar y religiosa) y responde al principio de la complementariedad. De este modo, la moneda puede ilustrar orgánicamente las cualidades del hombre, definir las empresas y los programas de gobierno. En cambio, son particularmente funcionales a la exigencia de consolidar y transmitir el poder las representaciones relativas a los otros miembros de la familia imperial. En esta esfera merece la atención el rol ejercido por el componente femenino, que a partir de la edad de la dinastía Flavia pasa a pertenecer de modo estable a la ideología imperial.

También se presenta como fundamental la tercera categoría de figuras reales, que reúne los personajes pertenecientes a la vida militar. El ejército, además de ser una extraordinaria máquina de conquista perfeccionada a lo largo de los siglos, se torna un instrumento de apoyo indispensable al control del poder, como nos lo recuerdan numerosas monedas emitidas por cada uno de los emperadores. Con el acto de reforzar los vínculos de lealtad y reconocimiento con las tropas y las legiones se transmite la imagen de un verdadero cuerpo colectivo que termina por encarnar la idea misma del poder imperial y de su grandeza. En este cuadro de continuas y dramáticas tensiones no faltan las imágenes de enemigos (naturalmente vencidos o directamente aplastados como reos por haberse opuesto a la voluntad romana).

Pero la seguridad del Estado no es garantizada tanto por la paz con otros pueblos sino también por la paz con los dioses. Precisamente por esto, las tipologías más numerosas son aquellas pertinentes a la esfera del culto, de la religión y de la mitología que se valen de representaciones corpóreas simbólicas —que, en su conjunto, constituyen el panteón romano— o a la esfera divina, a la que pertenece el mismo emperador. Le siguen, en una jerarquía ideal de popularidad, un elevado número de personificaciones pertenecientes a virtudes morales, a conceptos abstractos y a entidades

geográficas, cada una de ellas caracterizada por iconografías específicas ligadas a cultos que podríamos definir como «accesorios». Y es justamente en esta dimensión simbólica que el cuerpo logra expresar todas sus infinitas capacidades de comunicación, fácilmente orientables a la divulgación de las políticas y las directivas de gobierno.

En definitiva, el conjunto de las representaciones del cuerpo en las monedas romanas testimonia más que cualquier otra tipología la profunda evolución que, en el campo numismático, tuvo lugar respecto del mundo griego. Si para los creadores de la moneda ésta era esencialmente un símbolo estático de identidad y de pertenencia a una determinada comunidad que se expresaba más o menos explícitamente a través de temas de un sentimiento religioso compartido, para los romanos se vuelve un instrumento privilegiado de poder, creador de una comunicación dinámica y articulada. La moneda no se limita a recordar los orígenes perdidos en el mito o la descendencia divina de la propia estirpe. La moneda fotografía el presente, da un rostro a su artífice ideal y esculpe sus miembros. Da cuenta de sus éxitos, habla de sus aspiraciones y del futuro.

Notas:

- 1) Para la datación de estas emisiones, véase Catalli F., *La monetazione romana repubblicana*, pp. 81-86.
- 2) En el 44 a. C., el mismo año de su muerte.

2.2.3. EL CUERPO EN LAS MONEDAS BIZANTINAS: MUESTRA REPRESENTATIVA

El conjunto de las monedas bizantinas puede sintetizarse en una progresiva separación de la tradición imperial romana, seguida por un lento pero constante empobrecimiento de las tipologías que acabaron para reproducir de manera cada vez más estereotipada la figura humana. Para considerarlas hemos decidido aplicar sólo parcialmente el nuestro método de análisis a los tipos de esta muestra. La ausencia de características innovadoras en los esquemas compositivos, acentuada por la total desaparición de numerosas variables iconográficas referibles al cuerpo humano, nos han convencido a resumir los aspectos icónicos - iconográficos de las monedas elegidas, en una única tabla simplificada.

Notas:

- 1) Para profundizar la numismática medieval y bizantina véase, entre las obras más recientes, los ensayos de Philip Grierson: Grierson P., *Byzantine Coins*, Berkeley, 1982 y Grierson P., *The coins of medieval Europe*.



Foto: NAC n° 59, lote n° 1206

Fig. 45) Imperio Bizantino, Anastasio (491 – 518). Sólido 497-518, AU, 4,37 g. A/ D N ANASTA – SIVS P P AVG; busto del Emperador, de frente, con casco y coraza. R/ VICTORI – A AVGGGB; Victoria, estante a izq., sosteniendo una cruz larga decorada y rematada por el monograma de Cristo, en la mano der.; a izq., una estrella; en exergo, CONOB. DOC 7j, MIBE 7, Sear 5.



Foto: NAC n° 59, lote n° 1208

Fig. 46) Imperio Bizantino, Justiniano I (527 – 565). Sólido 545-565, AU, 4,48 g. A/ D N IVSTI NI – ANVS P F AVG; busto del Emperador, de frente, con casco y coraza; *globus cruciger* en la mano der. R/ VICTORI – A AVGGGA; Victoria estante, de frente, sosteniendo una cruz larga remata con el monograma de Cristo, en la mano der.; *globus cruciger* en la mano izq.; a der. una estrella; en exergo CONOB. DOC 9d 2, MIBE 7, Sear 140.



Foto: NAC n° 59, lote n° 1217

Fig. 47) Imperio Bizantino, Constante II (641 – 668). Sólido, ca. 662–667, AU, 4,36 g. A/ dN CONST – †ANT; bustos de frente del Emperador (barbudo, con *chlamys* y casco), y Constantino IV (hijo y sucesor); entre ellos, una cruz. R/ VICTORIA – AVGYZ; cruz larga sobre tres escalones entre Heraclio (fundador de la dinastía, a izq.) y Tiberio, de pie, de frente; en exergo CONOB. DOC 30f, MIB 31, Sear 964.



Foto: NAC n° 59, lote n° 1223

Fig. 48) Imperio Bizantino, Justiniano II (685 – 695). Hexagrama 692-695, AR, 6,53 g. A/ IHS CRISTVS REX – RESNANTIYM; busto del Cristo que bendice, de frente, con el libro de los evangelios en la mano izq.; tras la cabeza, una cruz; alrededor, círculo de puntos. R/ DIYST [INIANYIS –] SERYSCHISTI; el Emperador, de pie de frente, vestido con *loros* y corona, sosteniendo una larga cruz puesta sobre tres escalones con la mano der. y una *akakia* en la izq.; abajo, CONOB; alrededor, círculo de puntos. DOC 17, MIB 40, Sear 1259.



Foto: NAC n° 59, lote n° 1234

Fig. 49) Imperio Bizantino, Constantino VI y Irene (780 – 797). Sólido, ca. 790-792, AU, 4,47 g. A/ COhStAntInOS bA; bustos coronados, de frente, del Emperador (que viste el *chlamys* y tiene un *globus cruciger* en la mano der.) y de la madre (que viste el *loros* y tiene un cetro cruciforme en la mano izq.); entre las dos figuras, una cruz y un punto; alrededor, círculo de puntos. R/ S IRINI – AVGVStI – MITRI AVG; León III *isaurico*, Constantino V e León IV, sentados de frente, coronados y vestidos con el *chlamys*; alrededor, círculo de puntos. DOC 2°, Sear 1591.



Foto: NAC n° 59, lote n° 1250

Fig. 50) Imperio Bizantino, León VI (886 – 912). Sólido 908-912, AU, 4,30 g. A/ +IHS XPS REX – REGNANTIUM; Cristo sentado en trono de frente, que bendice, vestido con el *nimbus* y con el libro de los evangelios en la mano izq. R/ LEOH ET CONSTANT AVGG ROM; el Emperador (a izq.) y Constantino VII (a der.), de pie de frente, coronados, vestidos con el *loros* y con un *globus cruciger* en mano, sustentándose a una larga cruz puesta entre ellos. DOC 2.3, Sear 1725.



Foto: NAC n° 59, lote n° 1257

Fig. 51) Imperio Bizantino, Constantino IX (1042 – 1055). *Miliaresion* 1042-1055, AR, 2,64 g. A/ + DECPOI – NACWZOIC; la Virgen nimbada, de pie de frente, vestida con el *pallium* y el *maphorium*; a sus lados, MHP – ΘV; alrededor, doble círculo continuo. R/ EVCERH – MONOMAXON; el Emperador barbudo, estante de frente, en atuendo militar, que empuña una larga cruz con la mano der. y apoya la otra sobre la custodia de una espada; DOC 7a .1, Sear 1834.



Foto: NAC n° 59, lote n° 1259

Fig. 52) Imperio Bizantino, Romano IV Diógenes (1068 – 1071). *Histamenon* 1068-1071, AU, 4,40 g. A/ +PWMANS – EVDOKIA; Cristo nimbado, de pie al centro, sobre una tarima, mientras corona Romano (a izq.) y Eudoxia (a der.), vestidos con el *loros*, que tienen un *globus cruciger* en mano; arriba, IC – XC; alrededor, doble círculo de puntos. R/ ΚΩΝ – ΜΧ – ΑΝΔ; tres figuras vestidas con el *loros*, de pie de frente: Miguel VII al centro, coronado y con un cetro en la mano der., Constancio (a izq.) y Andrónico (a der.), con un *globus cruciger* en mano; DOC 1, Sear 1859.

Tabla 4 - La representación del cuerpo en las monedas bizantinas: aspectos icónico / iconográficos de la muestra.

N°	SIGLO	N° FIG. HUMANAS / GÉNERO	POSICIÓN (Estante)	SUJETO
45	V-VI	1 femenino	izquierda	Victoria (simbólico)
46	VI	1 femenino	frontal	Victoria (simbólico)
47	VII	2 masculinos	frontal	Emperador /Herederó
48	VII	1 masculino	frontal	Emperador
49	VIII	3 masculinos	frontal	3 Emperadores
50	X	A/ 1 masculino - R/ 2 masculinos	front. sentado / frontal	Cristo (simbólico) - 2 Emperadores
51	XI	A/ 1 femenino - R/ 1 masculino	frontal / frontal	Virgen (simbólico) - Emperador
52	XI	A/ 2 masculinos – 1 femenino R/ 3 masculinos	frontal frontal	A/ Cristo (simbólico), 1 Emperador y 1 Emperatriz - R/ 3 Emperadores

2.2.4. EL CUERPO EN LAS MONEDAS DESDE LA EDAD MEDIA HASTA LA ÉPOCA MODERNA: EL CASO DE SAN JUAN EN LAS EMISIONES DE FLORENCIA

Durante la primera mitad del siglo XIII, en un cuadro de vertiginoso crecimiento internacional, la economía florentina tuvo la capacidad de pasar, en dos o tres décadas, de una total servidumbre monetaria respecto a las otras casas de moneda de Toscana (Lucca y Siena en particular) al extraordinario triunfo del florín. Tal operación desde un punto de vista iconográfico ocurrió por la imposición de dos tipos locales: la flor de lis y la figura de San Juan, conjunción perfecta entre economía, política y oración.¹ Y es interesante notar cómo en esta moneda, considerada la más célebre de la Edad Media, "la formula del XIII secolo si mantenga severamente costante fino alle ultime emissioni del XVI secolo,"² y que la razón de tal política conservadora fuera una vez más estrictamente económica.

El florín rápidamente se volvió conocido y fue imitado en varios sitios —incluidas algunas cecas extranjeras — con variantes mínimas, al punto que fue indispensable mantenerlo idéntico al original.³ Por esta razón, el hispido San Juan en el acto de bendecir no se vio en nada estilizado por la elegante civilización renacentista; fue, sin embargo, sacralizado como una reliquia por generaciones y generaciones de prudentes mercaderes-banqueros hasta convertirse en un emblema, con valencia negativa, de su avidez.⁴ Finalmente, es oportuno recordar que la representación de San Juan en las monedas florentinas se coloca en el vasto repertorio iconográfico italiano, en el cual han sido identificados 198 santos (185 representados y 13 sólo nombrados), en las emisiones de 128 casas de moneda situadas en el territorio de la Península.⁵

Notas:

- 1) Véase en propósito, Parks T., "Le vanità prima del rogo: usura, bellezza e santità nella Firenze rinascimentale", en Sebregondi L., Parks T. (a cura de), *Denaro e Bellezza – I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità*, p. 28, mientras sobre la iconografía numismática medieval italiana es fundamental la consulta a Travaini L., *Monete e storia nell'Italia medievale*, pp. 221-256.
- 2) Paolozzi Strozzi B., "Qualche riflessione sull'iconografia monetale senese", p. 101.
- 3) Las imitaciones del florín copiaban la flor de lis reemplazando la leyenda *Florenzia* con el nombre del soberano, pero dejaban intacta la imagen de San Juan Bautista en el reverso. Algunas autoridades no indicaban ni siquiera el propio nombre, realizando así reales falsificaciones desde el punto de vista jurídico. Cfr., Travaini L., *op. cit.*, p. 194.
- 4) Cfr., Paolozzi Strozzi B., *op. cit.*, pp. 101-102.
- 5) Cfr., Moneta V. G., "Santi e monete- Repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo" int., p. 12.

2.2.4.1. LAS MONEDAS ÁUREAS (1252 – 1859)



Foto: NAC n° 57, lote n° 19

Fig. 53) Florencia, República. Florín pequeño I serie, 1252, AU, 3,47 g. A/ ✠FLOR-ENTIA; lis de Florencia. R/ ✠SIOHA-NNES•B; S. Juan con nimbo liso, estante de frente, con larga cruz apoyada al hombro izq. Bernocchi 69. MIR Firenze 1.



Foto: NAC n° 57, lote n° 52

Fig. 54) Florencia, República. Florín pequeño X serie, 1348-1367, AU, 3,50 g. A/ ✠FLOR-ENTIA; lis de Florencia. R/ •S•IOHA-NNES•B; S. Juan con nimbo perlado, estante de frente, con larga cruz apoyada al hombro izq.; símbolo, una flor. Bernocchi 431-433, MIR Firenze 10/2.



Foto: NAC n° 50, lote n° 82

Fig. 55) Florencia, República. Florín grande XXX serie, septiembre 1526 mayo 1527, AU, 3,46 g. A/ ✠•FLOR-ENTIA•; lis de Florencia. R/ •S•IOAN-NES•B•; S. Juan con nimbo perlado, estante de frente, con larga cruz apoyada al hombro izq.; símbolo, dos martillos y monograma FM (Francesco Martelli). CNI 620, Bernocchi 3972-3978, MIR Firenze 30/46.



Fig. 56)¹ Florencia, Francisco I de' Médici, 1574-1587. Piastra de oro, 1579, AV, 33,5 g, 41 mm Ø. A/ ✠ FRAN•MED•MAGN•DUX•ETRVRIÆ• II ✠; busto del Gran Duque con coraza a der. R/ •S•IOANNES•BAPTISTA•; S. Juan estante, de frente, con la mano der. levantada en acto de predicar y la izq. que tiene la cruz *astile*; fondo herboso y con árboles; en bajo en el contorno, 1579. MNF 411.

Notas:

1) Cap. 2.2.4.2., fig. 69 (el mismo tipo en AR), p. 110.



Foto: NAC n° 44 lote n° 607

Fig. 57) Florencia, Fernando I de' Médici, 1588-1608 (II período). Ducado II serie, 1595, AU, 3,47 g. A/ FER•M•MAG-D•ETR•III; lis de Florencia. R/ •S•IOA•BAP• * - •FLOR PROT•1595; S. Juan nimbado, estante de frente, con una larga cruz en la mano izq., en acto de predicar; CNI 141, Galeotti XVII/III var., Friedberg 301, MIR Firenze 213/1.



Fig. 58)² Florencia, Cosme II de' Médici, 1609-1620. Piastra de oro, 1610, AU, 33,6 g, 42 mm Ø. A/ COSMVUS•II•MAGN•DVX•ETRVR•III; abajo, 1610; abajo a izq., GASPM; busto del Gran Duque con coraza y collar a der. R/ FILI VS•MEVS DILECTVS; S. Juan estante hacia izq., que bautiza el Cristo, estante hacia der., en el acto de arrodillarse; en exergo 1610. MNF inv. 447.

Notas:

2) Cap. 2.2.4.2., fig. 70 (el mismo tipo en AR), p. 110.



Foto: NAC n° 53, lote n° 52

Fig. 59) Florencia, Gian Gastón de' Médici, 1723-1733. Cequí, 1733, AU, 3,42 g, 21 mm Ø. A/ •IOAN•GASTO•I• - •D•G•M•DUX•ETR; lis de Florencia. R/ •S•IOANNES•BA-PTISTA•; abajo, 1733; S. Juan sentado a izq. sobre una roca, con la mano der. levantada en acto de predicar y una larga cruz en la izq. CNI 120, Galeotti II/11, Friedberg 328, MIR Firenze 345/10.



Foto: NAC n° 53, lote n° 54

Fig. 60) Leopoldo I de Habsburgo - Lorena, 1765-1792 (I período). *Ruspone*, 1766, AU, 10,45 g, 27 mm Ø. A/ P•LEOPOLDUS•D•G•A•A•M•D•ETR; abajo, dos alabardas cruzadas; lis de Florencia. R/ •S•IOANNES• - + - BAPTISTA•; S. Juan sentado a izq. con la cabeza a der., sobre una roca, con una larga cruz en la mano der.; abajo, 1766. CNI 4, Galeotti I/2, Friedberg 331, MIR Firenze 369/2.

2.2.4.2. LAS MONEDAS DE PLATA Y DE MIXTURA (ca. 1230 - 1737)



Foto: NAC n° 50, lote n° 55

Fig. 61) Florencia, República. Florín grosso de dos sólidos (*Popolino*) II serie, 1307 I semestre, AR, 1,88 g. A/ ✠ FLOR - ENTIA; lis de Florencia. R/ ✠ S IOHA - NES B; S. Juan estante de frente, sustentándose a una larga cruz con la mano der. y levantando la izq. en acto de bendición; a los lados dos arbustos; símbolo, tijeras de oveja (Riccio di Morello). CNI 44, Bernocchi 975-982, MIR Firenze 44/3.



Foto: NAC n° 50, lote n° 49

Fig. 62) Florencia, República. Grosso güelfo de cuatro sólidos II serie, 1345-1346, AR, 2,41 g. A/ : ✠ DE • TIBI • FLORERE - XPS FLORENTIA VERE; lis de Florencia. R/ ✠ SANCTVS IOHANN - ES BAPTISTA ✠; S. Juan sentado en trono de frente, con una larga cruz en la mano der. y un papiro con la inscripción ECCE en la izq. CNI t. XV 26 (grosso güelfo de treinta), Bernocchi 67/8 (güelfo de veinte), MIR Firenze 54.



Foto: NAC n° 50, lote n° 72

Fig. 63) Florencia, República. Grosso de seis sólidos y ocho denarios, 1483 II semestre, AR, 2,29 g. A/ • † • FLOR – ENTIA •; lis de Florencia. R/ • S • IOAN – NES • B •; S. Juan estante de frente, que levanta la mano derecha en señal de bendición y tiene en la izquierda una larga cruz; símbolo: escudo de armas Guidotti (Antonio Guidotti), CNI 198, Bernocchi 3281-3284, MIR Firenze 64/1.



Foto: NAC n° 50, lote n° 74

Fig. 64) Florencia, República. *Cotale* (quinto de escudo de una lira y ocho sólidos), 1504 I semestre, AR, 7,82 g. A/ / • † • FLOR – ENTIA •; lis de Florencia. R/ • S • IOAN – NES BATISTA •; S. Juan sentado de frente con una larga cruz en la mano izq.; arriba a izq., escudo cuadripartido; símbolo: escudo de armas Orlandini y letra B (Bartolomeo di Giovanni Orlandini). CNI 312 (1503 II semestre), Bernocchi 3476-3477, MIR Firenze 70/2.



Foto: NAC n° 50, lote n° 76

Fig. 65) Florencia, República. *Grossone* de siete sólidos, 1506 II semestre, AR, 1,95 g. A/ • † FLOR – ENTIA •; lis de Florencia. R/ • S • IOAN – NES • B •; S. Juan (en figura juvenil) estante de frente, que bendice y tiene una larga cruz en la mano izq.; en el campo a izq., •F• / •F•; Símbolo: escudo de armas D'Avanzati (Francesco D'Avanzati). CNI 344, Bernocchi 3540, MIR Firenze 67/2.



Foto: NAC n° 50, lote n° 77

Fig. 66) Florencia, República. *Barile* de diez sólidos, 1513 I semestre, AR, 3,41 g. A/ • † FLOR – ENTIA •; lis de Florencia. R/ • S • IOAN – NES • B; escena del bautismo de Cristo; símbolo: escudo de armas Carducci con letra A y dos puntos a sus lados. CNI 437, Bernocchi 3711-3713, MIR Firenze 72/15.



Foto: NAC n° 53, lote n° 27

Fig. 67) Florencia, Cosme I de' Médici (II periodo, Duque de Siena y de Florencia, 1555-1569). Giulio, 1567, AR, 3,05 g. A/ COSMVS • M FLORE – N • ET • SENAR • DVX • II • 1567; escudo de armas de los Médici, coronado. R/ • IOA • B • PRO • - • E • COS • CONS •; abajo, DIVIS; S. Juan y S. Cosma, en camino hacia der., en el acto de discutir entre ellos. CNI 181-185, Galeotti XLIX 1/8, MIR Firenze 156/1.



Foto: NAC n° 50, lote n° 103

Fig. 68) Florencia, Cosme I (III periodo, Gran Duque de Toscana, 1569-1574). Media piastra, 1570, AR, 15,86 g. A/ * COS • MED • MAGNVVS • DVX • ETRURIAE; busto drapeado y acorazado del Gran Duque a der. R/ • S • IOHANNES * • BAPTISTA •; S. Juan de pie sobre una roca, con la mano der. levantada y una larga cruz en la izq., en el acto de predicar a cinco personas; abajo, 1570. CNI 262 var., Galeotti LXIII/4, Ravagnani-Morosini 19, MIR Firenze 165/2.



Foto: NAC n° 53, lote n° 30

Fig. 69) Florencia, Francisco I, 1574-1587. Piastra IV serie, 1575, AR, 32,13 g. A/ ★ FRAN • M • MAGN • DVX • ETRURIE • II; busto drapeado y acorazado del Gran Duque a der. R/ • S • IOANNES • ★ (giglio) BAPTISTA •; S. Juan estante de frente, vuelto a der. en acto de predicar; abajo, 1575. CNI 14, Galeotti VIII/8, Ravagnani-Morosini 4, Di Giulio 10, Davenport 8385., MIR Firenze 181/2.



Foto: catalogo NAC n° 57, lote n° 70

Fig. 70) Florencia, Cosme II, 1609-1621. Piastra V serie, 1610, AR, 32,21 g. A/ COSMVS • II MAGN • DVX ETRVR • III; busto drapeado del Gran Duque a der. con coraza y collar; abajo, 1610. R/ FILIVS • MEVS • – DILECTVS •; escena del bautismo de Cristo; en exergo, 1610. CNI 29, Galeotti VI, 1, Di Giulio 52, Ravagnani Morosini 3, MIR Firenze 259/2.



Foto: NAC n° 50, lote n° 123

Fig. 71) Florencia, Cosme II, 1609-1621. Lira II serie, 1620, AR, 4,59 g. A/ COSMVS • II • – MA • DV • E • IIII; busto drapeado y acorazado del Gran Duque a der.; abajo, 1620. R/ [VT] TESTIMO – NIV • PERHI; S. Juan arrodillado a der.; detrás de él el verdugo estante, con la mano der. levantada y armada de espada. CNI 98-101. Galeotti XIX, Ravagnani - Morosini 11, MIR Firenze 270.



Foto: NAC n° 50, lote n° 140

Fig. 72) Florencia, Cosme III, 1670-1723. Piastra I serie, 1677, AR, 31,25 g. A/ COSMVS • III • D • G • MAG • DVX • ETRVRIAE •; busto drapeado y acorazado del Gran Duque a der.; abajo, 1677. R/ FILIVS MEVS – DILECTVS; escena del bautismo de Cristo. CNI 36, Galeotti VII/7, Ravagnani-Morosini 2, Di Giulio 116, MIR Firenze 326/4.



Foto: NAC n° 50, lote n° 144

Fig. 73) Florencia, Cosme III, 1670-1723. Media piastra, 1676, AR, 15.60 g. A/ COSMVS • III • D • G • MAG • DVX • ETRVRIÆ •; busto drapeado y acorazado del Gran Duque a der. R/ S. IOANNES BAPTISTA – FI:XACHARIE; S. Zacarías estante a izq., que bendice S. Juan niño, arrodillado; en exergo, 1676. CNI 11, Galeotti XII/1 var., Ravagnani-Morosini 7, MIR Firenze 331.



Foto: NAC n° 50, lote n° 154

Fig. 74) Florencia, Gian Gastón de' Médici, 1723-1733. *Crazia* II serie, Mixtura, 0,83 g. A/ IO • GASTO • D • G • DVX • ETR; escudo de armas de los Médici coronado. R/ S • IOANN – ES • BAPTIS; S. Juan (de aspecto juvenil), estante de frente con la cabeza a izq., que empuña una larga cruz con la mano izq. CNI 30, Galeotti VI/1, MIR Firenze 348.

2.2.4.3. ANALISIS ESTADÍSTICO SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE SAN JUAN

Valiéndonos de una reciente obra sobre las monedas de Florencia que ha hecho más fácil la consulta de este amplio conjunto de emisiones¹, hemos desarrollado un análisis estadístico sobre la presencia, la distribución y las modalidades de representación de la figura de San Juan, ampliando la anterior contribución de Giovanni Moneta sobre el mismo argumento². El análisis se ha concentrado sobre 467 monedas, acuñadas entre el 1230 y el 1859 por 18 autoridades diferentes (Gobierno de Toscana incluido). De este número hemos excluido todas las emisiones “no identificadas”, las de "atribución incierta" y aquellas clasificadas con la dicción "prueba". Finalmente, en lo que concierne las monedas en plata y mixtura sólo hemos tomado en consideración los tipos emitidos durante el Gran Ducado Mediceo, en cuanto la última representación de San Juan es aquella presente sobre las *crazie* de Gian Gastón, acuñadas entre el 1733 y el 1737.³

Tabla 5 - Presencia y distribución de la figura de S. Juan en las monedas de la República (ca1230 – 1533)

METAL	EMISIONES	MONEDAS	PRESENCIA DE S. JUAN EN EL REVERSO DE LAS MONEDAS		SUJETOS DIFEREN. EM. / MON
			A FIG. ENTERA EMIS./ MONEDAS	SOLO BUSTO EMIS./ MONEDAS	
ORO (ca. 1252 – 1533)	32	4	31 / 3	-- / --	1 / 1
PLATA Y MIXTURA (ca.1230 – 1533)	62	25	30 / 17	31 / 7	1 / 1
TOTAL REPÚBLICA	94	29	61 / 20	31 / 7	2 / 2

Notas:

- 1) Montagano A., *Monete Italiane Regionali – Firenze*.
- 2) Moneta G., *Santi e monete – Repertorio di santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX sec.*, pp. 77-83.
- 3) Por este motivo no forman parte del estudio estadístico 92 emisiones posteriores a tal fecha (de 8 autoridades diferentes).

Tabla 6 - Presencia y distribución de la figura S. Juan en las monedas del Gran Ducado (1533-1859)

METAL	EMISIONES	MONEDAS	PRESENCIA DE S. JUAN EN EL REVERSO DE LAS MONEDAS		SUJETOS DIFEREN. EM. / MON
			A FIG. ENTERA EMIS. / MONEDAS	SOLO BUSTO EMIS. / MONEDAS	
ORO (1533 – 1859)	85	18	36 / 8	3 / 3	46 / 10
PLATA Y MIXTURA (1533 – 1733)	181	16	135 / 11	9 / 5	37 / 8
TOTAL GRAN DUCADO	266	34	171 / 19	12 / 8	83 / 18

Tabla 7 - Análisis icónico de la representación de S. Juan a figura entera

PERÍODO Y METAL	TIPO DE REPRESENTACIÓN						
	AISLADO	ESCENA DEL BAUTISMO (1504)*	EN PREDICACIÓN (1569)*	CON S. COSME (1537)*	CON S. FRANCISCO (1574)*	ESCENA DEL MARTIRIO (1600)*	BENDICIÓN DE S. ZACARÍAS (1624)*
ORO REPÚBLICA	31						
PLATA y MIXT. REPÚBLICA	28	2					
ORO GR. DUCADO	34	1	1				
PLATA y MIXT. GR. DUCADO	99	14	3	9	3	5	2
TOTAL	192	17	4	9	3	5	2

* Fecha de la primera representación

Tabla 8 - Análisis iconográfico de la representación de S. Juan a figura entera: aspecto del Santo en relación a la edad

PERÍODO / METAL	ASPECTO MADURO	ASPECTO JUVENIL	ASPECTO DE NIÑO
ORO REPÚBLICA	31		
PLATA y MIXTURA REPÚBLICA	26	4	
ORO GRAN DUCADO	12	24	
PLATA y MIXTURA GRAN DUCADO	98	31	6
TOTAL	167	59	6

Tabla 9 - Análisis iconográfico de la representación de S. Juan a figura entera: posición y orientación del cuerpo y de la cabeza

POSICIÓN	ESTANTE (134)										SENTADO (87)								GENUFLEXO (10)			
	FR	DE	IZ	FR DE	FR IZ	DE FR	DE IZ	IZ FR	IZ DE	FR	DE	IZ	FR DE	FR IZ	DE FR	DE IZ	IZ FR	IZ DE	FR	DE	IZ	
ORO REPÚBLICA	30		1																			
PLATA y MIXTURA REPÚBLICA	11		2	3						14												
ORO GRAN DUCADO	9		1	7	1						11	7										
PLATA y MIXTURA GR. DUCADO	32	3	11	14	8	1				23	8	4		7	3	1	2	8			10	
TOTAL	82	3	15	24	9	1				37	19	11		7	3	1	2	8			10	

Legenda: FR = de frente, DE = derecha, IZ = izquierda. La doble abreviatura se refiere a las posiciones del busto (arriba) y de la cabeza (abajo), cuando no se encuentran orientados en la misma dirección.

La lectura de los datos relativos a la presencia y a la distribución de la figura de San Juan en los tipos monetarios florentinos muestra un cuadro preciso, no sólo de la política monetaria de las instituciones urbanas florentinas sino también de las finalidades paralelas asignadas a la iconografía numismática. Sin duda, la figura del santo caracteriza principalmente la moneda de oro republicana (el celeberrimo *fiorino*) y contribuye a decretar su éxito gracias a su pertenencia a las primeras tipologías figurativas del siglo XIII. Como sabemos, la identificación que se da entre la imagen del patrono y la moneda áurea, proyectada y utilizada esencialmente en los tráficós comerciales europeos, vincula totalmente a ésta última a la representación durante un período de trescientos años, cancelando de hecho cualquier veleidad artística. Distinta fue la suerte de la moneda de plata, que al circular en un radio considerablemente más limitado pudo permitirse una reelaboración continua del mismo tema iconográfico además del lujo de una verdadera experimentación plástica.

De estas premisas y de la fractura consumada con el cambio de las formas institucionales a mitad del siglo XIV derivan dos trayectos totalmente divergentes desde el punto de vista icónico-iconográfico. Desaparecido el florín, desaparece el rol estrictamente «económico» de la emisión florentina de áureos, que en la drástica disminución de producción que la atormenta encuentra la fuerza para renovarse sólo en una dimensión de prestigio puramente diplomático. Una vez arrancada de la circulación internacional, la moneda ya no requiere exclusivamente la representación del cuerpo de San Juan sino más bien de los símbolos de un poder dinástico incierto y amenazado, necesitado de una continua legitimación.

De cualquier modo y sin entrar en un detalle pormenorizado de los números, a partir de la segunda mitad del siglo XVI será la plata, gracias a los módulos adoptados —cada vez más generosos— y a la libertad compositiva que ofrece, quien dictará la evolución estilística de los tipos y la multiplicación de los esquemas icónicos. La atención analítica a la que se somete la figura de San Juan, ahora examinada minuciosamente en cada etapa de su vida, denota una intención divulgativa del sentimiento religioso tradicional y, con esto, la atribución de un gran valor didáctico a la iconografía numismática. La vida gran ducal, destinada a desarrollarse sin grandes sobresaltos después del ocaso de los grandes esplendores renacentistas, encuentra en la narración cotidiana de la humilde moneda una dimensión ideal para la transmisión de su tan inmensa como comprometedora herencia cultural.

3. ESTUDIO DEL CUERPO EN LA ICONOGRAFÍA NUMISMÁTICA MODERNA: LAS MONEDAS DEL REINO DE ITALIA EN EL SIGLO XX (1900-1943)

En los capítulos anteriores hemos visto cómo la iconografía de las monedas sea un elemento imprescindible, en cuanto marca y garantía de la autoridad emisora, del peso, de la liga y del valor en el ámbito del sistema monetario de pertenencia. "Texto e imágenes sobre las monedas son expresión de lo imaginario del poder, de la cultura del tiempo, y como tal tienen que ser leídas, tratando de traducir e interpretar señales y símbolos representados con extrema síntesis en el espacio estrecho del campo monedal."¹ La identificación moneda - Estado, fuerte desde la antigüedad, es el resultado de elecciones iconográficas ponderadas, y también es válida por cuanto concierne la numismática moderna.

En el pasado la elección de los sujetos pudo ser diferenciada según las jerarquías de los metales y los valores en el sistema monetario, por este en valorar la relevancia de una imagen se tiene que considerar siempre el nominal y la efectiva difusión de la moneda en cuestión. "La búsqueda iconográfica sobre las monedas no puede ser luego separada por una comprensión del papel de estas monedas en la circulación, en los intentos de quien emitió ellas, o en la actividad de una ceca: en sustancia, no se puede estudiar una moneda como objeto individual."² Y también los tipos asociados a la religión, fundamentales en las monedas antiguas y medievales, mantienen toda su importancia en aquellas modernas.

A estas orientaciones tradicionales de la búsqueda iconográfica, hoy se pueden añadir otras, como por ejemplo los estudios de género relacionados a la reproducción de imágenes femeninas, que han sido introducidos sólo recientemente gracias al contexto social más abierto y democrático de nuestra época. Por lo tanto, un estudio científico sobre la iconografía numismática moderna (en nuestro caso la del Reino de Italia del siglo XX), no nos permite de separar un tema, por cuanto específico como aquel de la representación del cuerpo, de aquel del retrato del poder, o de la representación del poder mismo, hecho que necesariamente implica un conocimiento extenso y profundizado de toda la sociedad interesada.

Notas:

1) Travaini L., *Monete e storia nell'Italia medievale*, p. 221.

2) *Ibidem*, pp. 221-222.

3.1. LA SOCIEDAD ITALIANA DEL SIGLO XX

Concluido el proceso del Resurgimiento, frente a los graves problemas que planteó la unidad territorial del País la clase dirigente se cerró en la celosa defensa de una organización estatal cada vez más carente de características democráticas. La exigüidad de la base electoral, la práctica del llamado transformismo parlamentario y la estructural imposibilidad de recambio por la cual el poder siempre fue administrado por la burguesía más conservadora provocaron el aplastamiento y la depauperación de la vida democrática misma. Este tipo de orden estatal oprimió con una tasación excepcional a las masas campesinas, mientras que el desarrollo industrial trajo como resultado la formación de masas obreras cada vez más inquietas, con los problemas que eso comportaba.

Al principio del siglo XX Italia era una nación inacabada de treinta millones de individuos con fuertes contrastes sociales: el país era pobre, esencialmente agrícola y con graves problemas debidos a la intensa explotación del suelo. Aunque la llanura padana ya estaba conectada con el centro de Europa y la formación del triángulo industrial Milano-Torino-Genova había favorecido un notable incremento de población y de riqueza, la falta de materias primas había vuelto más lento aquel sólido desarrollo. Las nuevas industrias, por otro lado, no fueron nunca realmente competitivas y no demostraron una particular eficiencia durante la primera guerra mundial, derrumbándose con consecuencias desastrosas a lo largo de la recesión de 1919.

La burocracia era lenta y la complicada política interna no permitía verdaderas reformas. Así, los latifundistas estaban generalmente satisfechos de los réditos que percibían por sus tierras destinadas a la ganadería y al cultivo extensivo, que necesitaban poca mano de obra y ninguna inversión. Por estas razones los italianos siguieron siendo menos ricos que los ciudadanos de los otros principales países europeos¹. En particular, las condiciones del sur eran muchos más graves y la llamada *cuestión meridional* fue la causa que obligó a millones de personas a emigrar hacia el resto de Europa y América².

Notas:

- 1) Igualando a 100 la renta media de los italianos, en el trienio 1911-13, la de los ingleses fue 304,4; aquella de los franceses 222 y aquel de los alemanes 190,5. Cfr., Procacci G. *Storia degli italiani*, Laterza, Bari, 1968.
- 2) Hasta 1932 no existen datos estadísticos ciertos sobre la emigración al exterior. Se calcula que en el 1901 los italianos que dejaron la patria fueron alrededor de medio millón, y en el 1913, 872.000. Cfr., Mack Smith D., *Storia d'Italia vol. II*, p. 372 .

3.1.1. EL PERÍODO DE LA «MONARQUÍA PARLAMENTARIA» (1900-1922)

Políticamente el siglo XX empezó con una tragedia, resultado de la profunda crisis económica e institucional alimentada por los gobiernos tanto de derecha como de izquierda que se habían alternado en las dos últimas décadas del siglo XIX. El 29 de julio de 1900 el rey Humberto I fue asesinado y subió al trono su hijo, Víctor Manuel III. La política de los primeros quince años fue caracterizada por la gestión de Giovanni Giolitti, una de las figuras más importantes de todo el siglo en Italia. Éste en sus cinco gobiernos intentó una mediación entre las reivindicaciones obreras y socialistas y el *status quo* de la clase media alta. En este mismo clima de crecientes tensiones internacionales fue significativo el nacimiento, en 1920, del Partido Nacionalista. Al mismo tiempo pero en el bando contrario tomaba forma la personalidad de un joven socialista: Benito Mussolini.

En el verano de 1914, inicio del primer conflicto mundial, al país que analizamos se le presentaron tres posibilidades: permanecer neutral, entrar en el campo de batalla con los aliados (Austria y Alemania) o rechazar el tratado de la Triple Alianza y alinearse con Francia e Inglaterra. La opinión pública se dividió esencialmente entre «neutralistas» y aquellos que querían intervenir a favor de Francia. El Rey, el gobierno de turno, una parte considerable de los católicos y los distintos movimientos nacionalistas eran decididos «intervencionistas». Una vez abandonado el partido socialista, Mussolini también se volvió un ferviente intervencionista intuyendo —acertadamente— que la guerra era una caldera enorme de la que todo saldría completamente cambiado. El 24 de mayo de 1915 Italia entraba en el conflicto bélico.

Los costos de esta guerra (la primera gran experiencia de masas del pueblo italiano) fueron, desde todo punto de vista, inmensos, mientras que los beneficios de la Victoria fueron redimensionados por las persistentes laceraciones internas —al punto que se habló de «Victoria mutilada»—. Este dato explica por qué fue justamente Italia, orgullosa vencedora, la primera nación en ceder a la ideología fascista. Nacido como movimiento en 1919, el fascismo se transformó en partido en 1921 y, con una repentina evolución ideológica, rechazó cualquier regla del Estado de derecho. Italia, al borde del colapso, necesitaba un salvador. Sin mayoría política alguna y con una simple exhibición de tipo militar (la marcha sobre Roma del 27 y 28 de octubre), el Rey entregó la dirección del gobierno a Mussolini (el 30 de octubre de 1922¹), faltando a sus deberes de custodia de la legalidad.

Notas:

- 1) El entonces Presidente del Consejo (Luigi Facta) el 24 de octubre sometió a la firma del Rey el decreto del estado de sitio, pero el Soberano, temiendo que el choque de las fuerzas armadas con las columnas fascistas llevara a la guerra civil, lo rechazó, y llamó a Mussolini encargándole la composición del Gobierno.

3.1.2. LA FIGURA DEL REY VÍCTOR MANUEL III Y SU CONTRIBUCIÓN A LA NUMISMÁTICA

Víctor Manuel III, en su calidad de autor del titánico *Corpus Nummorum Italicorum*, no sólo fue uno de los más grandes coleccionistas y estudiosos de las monedas de todos los tiempos. Fue además artífice, él mismo, de la espléndida emisión acuñada con su efigie entre 1901 y 1943. Si bien por un lado la figura de Víctor Manuel III como político y jefe de estado fue siempre objeto de un extendido interés —sobre todo por las implicaciones que tuvo con el fascismo—, por otro lado el carácter del rey y los aspectos personales ligados a su incontenible pasión por la numismática siempre despertaron un interés más bien circunscripto en los ámbitos científico y literario. De todos modos, la numismática fue la mayor pasión del Soberano: una pasión dirigida con un esfuerzo científico mayor que el de un simple coleccionista.

En 1897, durante una asamblea de la Sociedad Numismática Italiana, el príncipe anunció que quería realizar personalmente una obra sobre el conjunto de monedas italianas basada en su colección pero también en materiales pertenecientes a otras compilaciones. El colosal proyecto vio la realización del primer volumen en 1910 y la edición del volumen número XX en 1943. El título definitivo de la obra fue *Corpus Nummorum Italicorum* y ésta es, aún hoy, considerada un emprendimiento editorial de enorme importancia y valor científico. En 1919 publicó una síntesis gráfica sobre todas las casas de moneda italianas, pero en esos años se estaba instaurando el fascismo y los puntos de desacuerdo con Mussolini no tardaron en manifestarse. En este sentido fueron significativas las diatribas heráldicas ligadas a la introducción de los *fascis lictoriae* en la bandera nacional —según la pretensión de Mussolini—.

Mientras en 1931 se celebraba el jubileo numismático del rey, los años '30 llevaban al apogeo del culto a la *romanidad* y el auge simbólico de esta resurrección se tocó el 9 de mayo de 1936, luego de la victoriosa campaña de Etiopía, cuando fue proclamada la fundación del Imperio. El rey era ahora Rey de Italia, de Albania y Emperador de Etiopía. A pesar de las desventuras bélicas, Víctor Manuel III nunca cesó de ocuparse de numismática, al menos hasta la fecha del armisticio (8 de septiembre de 1943) cuando fue obligado a dejar Italia. Desde aquel momento su amada colección devino protagonista de una larga odisea a la que el mismo Víctor Manuel puso fin expresando su voluntad de donarla al pueblo italiano. Al el exilio en Alejandría de Egipto llevó con él sólo las monedas de la casa Savoya.

En calidad de numismático, Víctor Manuel III aportó una contribución indiscutible al progreso de dicha ciencia. La influencia ejercida en virtud del rol institucional que ocupaba y los indudables conocimientos que adquirió en la materia lo llevaron a actuar en distintas direcciones, con resultados tangibles en todos los campos. Además de la realización del *Corpus*, que le dio fama en todo el mundo, se debe considerar con extrema atención la acción que ejerció en el contexto institucional, orientada a la transformación y modernización de las estructuras ministeriales (en la ceca antes que en ninguna otra), para llegar a la creación de una acuñación nueva, en ruptura definitiva con los esquemas de siglo XIX. El interés directo de un soberano por las monedas que circulaban en su reino no era, ciertamente, una novedad, pero la pasión por la numismática lo llevó a ocuparse de todo el proceso productivo de la moneda y no sólo de las problemáticas de carácter exquisitamente artístico.

Si bien la influencia del rey no es demostrable en todos los casos, ésta fue ciertamente determinante en el proceso decisional de construcción de la primera ceca unitaria, especialmente después de la supresión de la de Milán (en 1892) que había dejado en funciones sólo al viejo instituto pontificio, ya obsoleto para las exigencias del Reino. No fue casualidad que la primera destinación de fondos para la construcción del nuevo edificio tuviera lugar en 1901, pocos meses después del ascenso al trono del «príncipe numismático», mientras que para la inauguración del establecimiento hubo que esperar hasta 1911. Mientras tanto, bajo presión del mismo Víctor Manuel III fue nombrada por el *Tesoro* (Ministerio de Economía y Finanzas) una comisión permanente técnico-artístico-monetaria con la tarea de vigilar la calidad de la producción nacional de monedas metálicas y billetes de Italia.

En definitiva, lo que cambia con la llegada de Víctor Manuel es el clima general de atención hacia la moneda y el reconocimiento del gran poder de sugestión de las imágenes monetarias. La pasión del joven rey por estos pequeños pero importantes documentos no pasó desapercibida para los hombres del gobierno de turno, que vislumbraron en éstos una posible contribución a la educación nacional y una prueba constante del gusto artístico del pueblo al que pertenecían. La esfera de influencia del rey se manifestó de distintos modos: ocupándose tanto de las monedas del pasado como de las del presente y llegando a hacer acuñar numerosas emisiones de alto valor artístico. En otras palabras, su mérito más grande consiste en el interés que supo suscitar en los varios ambientes numismáticos, actuando como un verdadero catalizador de la investigación y del comercio gracias a una pasión profunda e incansable.

3.1.3. LA DICTADURA FASCISTA: DESDE LA MARCHA SOBRE ROMA HASTA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1922-1943)

A pesar de las numerosas formas de violencia ejercidas, el fascismo vio abrirse las puertas del poder con total conciencia de los poderes constitucionales. El verdadero golpe de estado que fue la Marcha sobre Roma permitió a Mussolini con sus 39 años llegar a ser el jefe de gobierno más joven de la breve historia unitaria y transformar el reino parlamentario itálico, construido sobre el modelo inglés, en una dictadura con monarquía anexada. La restauración conservadora se convirtió y actuó en las formas «revolucionarias» típicas de la derecha, destronando a la vieja clase liberal incapaz de afrontar los cambios estructurales del momento. El fascismo se describe como una tercera vía entre capitalismo liberal y comunismo marxista, basada sobre una visión corporativista y totalitaria del Estado.

“La filosofía política fascista fue elaborada mezclando ideas pertenecientes a todos los movimientos políticos. Medidas y disposiciones concretas no tenían que ser coherentes, era suficiente que fuesen populares, llamativas y fáciles de poner en marcha.”¹ Así Mussolini utilizó el pensamiento de Giovanni Gentile para la histórica reforma del sistema educativo, mientras en política exterior se apropió de toda la retórica típica de los nacionalistas. Con esta política, ecléctica y empírica, intentó satisfacer a todas las clases sociales y convencerlas de que el fascismo tenía su propia doctrina. Por cierto, ya en 1925 había logrado liberarse de todos los órganos de opinión independientes, y también trató de imponer su propia visión antropológica al pueblo italiano.

Algunas fechas que han marcado el ventenio merecen ser recordadas, como el 10 de junio 1924, día en el cual fue asesinado el diputado socialista Giacomo Matteotti, y el 3 de enero 1925, cuando Mussolini reivindicó el crimen con increíble arrogancia. El 11 de febrero 1929, los Pactos lateranenses pusieron fin al conflicto entre el Estado y el Vaticano a causa de la conquista de Roma del 1870. El 3 de octubre 1935 las tropas italianas invadieron Etiopía y el 9 de mayo del año siguiente, el Rey proclamó el Imperio. El 10 de junio 1940 Italia entra en la segunda guerra mundial y el 8 de septiembre 1943, Pietro Badoglio, nombrado Primer Ministro después de la detención de Mussolini, firma el armisticio, episodio que desata la represión nazi y dos años de guerra civil. El sueño del segundo imperio de Roma había sido un engaño colosal.

Notas:

- 1) Mack Smith D., *Historia de Italia*, vol. III, p. 578.

3.2. EL CUERPO EN EL NUEVO ORDEN SOCIAL DEL SIGLO XX

En lo que se refiere a la nueva concepción del cuerpo, la huella dominante del siglo XX se debe al cambio radical de la configuración social, que ve en toda Europa un fuerte y definitivo retroceso del componente rural en ventaja del urbano. “Esta relación de fuerzas se puede medir en términos demográficos, pero más todavía en términos económicos y culturales”¹. A estas verdaderas migraciones sociales se asocian prácticas nuevas y atenciones diferentes respecto al cuerpo, una nueva iconografía y tendencias que interesan cada aspecto de la actividad social. La política tiene que organizar un tiempo por el cuerpo, y por tanto también crear nuevos espacios para sus exigencias.

El perfeccionamiento de la técnica en todos los sectores científicos lleva a una concreta mejoría en las relaciones con la medicina. “El siglo XX dio la bienvenida a un nuevo derecho del hombre, el derecho a la salud, comprendida como el desarrollo de la persona, que se plasma sobre todo en el derecho a la asistencia médica”². Esto genera la ilusión de la transparencia del cuerpo y, consecuentemente, el siglo XX se jactará de haber vencido a la enfermedad. Respecto al siglo XIX que exhibía la enfermedad, ahora se realiza cada vez más el esfuerzo de gozar de buena salud. Asistimos, sin duda, a una «emancipación» de los cuerpos, incluido el femenino, al mismo tiempo que cambia la demanda social y económica para acompañar a estas nuevas reglas de aparición. Por su parte, el deporte como símbolo del progreso se transforma en un tipo de espectáculo.

Las primeras manifestaciones deportivas habían sido creadas por una élite con el objetivo de edificar la moral de los participantes; ahora, sin embargo, suscitan el interés de masas cada vez más consistentes, atraídas por una nueva categoría de «héroes». Con la espectacularización del deporte se espectaculariza el cuerpo. Se crea pronto una frontera: aquella entre diletantismo y profesionalismo, porque cada competición física, además de ser moral y pedagógica, está integrada a las leyes económicas. Pero el siglo XX, con el psicoanálisis y el descubrimiento de los rayos X, vuelve transparente el cuerpo que deviene, más que nunca, *medium* de sí mismo. Lentamente el cuerpo es percibido, cada vez más, como un constructo simbólico situado en un contexto histórico y cultural específico, y su contextualización ya no puede prescindir del estrecho nexo existente entre género, clase social y raza.

Notas:

- 1) Ory P., “El cuerpo ordinario”, en Courtine J. J., *Historia del cuerpo (III) – El siglo XX –*, p. 135.
- 2) Moulin A. M., “El cuerpo frente a la medicina”, en Courtine J. J., *op. cit.*, p. 29.

3.2.1. EL «HOMBRE NUEVO» DEL FASCISMO

El proyecto fascista, nunca codificado estrictamente, se basaba sobre un aspecto mítico (la teoría del superhombre) y uno práctico que quería mejorar el estándar cualitativo del pueblo italiano. El hombre nuevo imaginado por los ideólogos fascistas era un modelo vinculado con la tradición y simultáneamente proyectado en la época de las maquinas: una mezcla de legionario, colono romano y aviador futurista. El fascismo se propuso realizar una mutación antropológica en esta dirección, a través de una educación intelectual basada sobre la exposición continua de modelos históricos y mitológicos y un asfixiante martilleo propagandístico a base de lemas heroicos (*osare, vincere, resistere*) e imágenes de todos los tipos.

Físicamente se quería reformar de manera eugenésica el pueblo empujándolo hacia y obligándolo a una vida deportiva y espartana, en la cual la figura y el ejemplo del *Duce*, así como se representaba en la propaganda, era el objetivo final de cada italiano. Una parte fundamental de la educación fascista era representada por el adiestramiento de los jóvenes en unidades paramilitares. El deporte ahora es una escuela de audacia, energía y voluntad perseverante, que debido a su esencia tiende al exceso¹, y por eso llegó por ser monopolio del Estado, o sea del régimen. De todos modos la educación física de los jóvenes fue beneficiada por este impulso oficial, sobre todo en cuanto las asociaciones de trabajadores organizaban excelentes y baratas vacaciones en la naturaleza y actividades recreativas de todo tipo.

Faltaba, en esta visión heroica del hombre y del cuerpo, el sentido común y las proporciones con la realidad. El fascismo llegó a tomar medidas ridículas, o a pensar proyectos de absoluta megalomanía, como lo de la colosal estatua de noventa metros de altura, con rasgos de Hércules, que tendría que surgir en el nuevo foro romano.² En realidad el coloso representaba el *Duce*, cuya imagen necesitaba estar presente en espacios grandilocuentes, fluidos y desnudos, como el gimnasio que Luigi Moretti diseñó en el palacio de las termas del nuevo foro. Era en la desnudez de una sala únicamente decorada con utensilios gimnásticos, que el *Duce*, el hombre nuevo, habría tenido que entrenarse solo, sin otra compañía que la de su hercúleo *alter ego*.

Notas:

- 1) A propósito véase, Pierre de Coubertin, “Discours á la cérémonie de clôtüre des Jeux d’Hiver (Chamonix, 1924)», en *Textes choisis*, Zúrich, Wiedmann, 1986 t. II, p. 320.
- 2) Cfr., Luzzatto S., “Mussolini visionario”, p. 30.

3.2.2. CONSIDERACIONES FINALES EN TORNO AL CONCEPTO DE CUERPO

Con el advenimiento del siglo XX el cuerpo se convierte definitivamente en objeto de investigación histórica y científica. Eliminando todas las barreras residuales entre carne y espíritu se teoriza la inseparabilidad de la vida humana, considerando ésta última como compuesta por un componente espiritual y, al mismo tiempo, por otro material. Objeto de poder, fuente de constricción y libertad, organismo a sanar, fuerza de trabajo a emplear, carne a redimir, inconsciente a liberar: en el cuerpo y en la representación de su natural ambivalencia se lee la historia cultural de todo Occidente¹. La idea contemporánea del cuerpo, en cuanto *suma* de las contribuciones del pensamiento, se apoya y se refuerza en los estudios freudianos sobre el psicoanálisis, en los propuestos por Edmund Husserl y, más recientemente, por Maurice Merleau-Ponty, que desde la fenomenología le han abierto una puerta al existencialismo.

Toda la Modernidad occidental vio el cuerpo como un lugar de conformación y de disciplinamiento en base a las modas, a las condiciones sociales y a las ideologías que se han sucedido: el cuerpo progresivamente se constituyó como medio e instrumento de las formas de poder que salieron victoriosas. El poder, por lo tanto, ha operado una intrusión los cuerpos de los individuos, en sus comportamientos y en sus pensamientos². Desde otra perspectiva, el cuerpo se muestra como un terreno de encuentro para las pulsiones que escapan a nuestra comprensión, acentuando así el debate sobre los modelos dominantes de transmisión de una realidad construida en torno al «yo» y a la naturaleza física del ser humano.

De las alteraciones a esta sintonía derivan, sin embargo, procesos de inestabilidad que abren caminos a nuevas posibilidades expresivas en los distintos campos de la creación plástica. El cuerpo, visto como condición permanente de la existencia, se convierte en instrumento con el cual indagar la identidad más oculta del individuo. Tanto el cuerpo físico como sus múltiples representaciones virtuales se revelan como metáforas de espacios ilimitados y atractivos en los que es fácil perderse o perder el sentido último de la realidad. Nuestra vacilante identidad occidental, en definitiva, también es resultado de este continuo, dudoso e intenso trabajo sobre el cuerpo.

Notas:

1) Cfr. Galimberti U., *Il Corpo* (intr.).

2) Cfr., Mariani A. “*Corpo e modernità. Strategie di formazione*”, p. 273.

3.3. LAS ARTES FIGURATIVAS EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: TRADICIÓN Y VANGUARDIAS

El siglo XX fue rico en realizaciones soberbias, en afirmaciones intelectuales altísimas y, conjuntamente, en inexplicables y abismales lagunas de la conciencia. En sus inicios parecía todavía sonreírle a una sólida fe en el progreso, a la convicción de la paz, de la difusión del bienestar, de la eliminación de la ignorancia y la miseria. En realidad, el período que precedió la Primera Guerra Mundial fue un arcádico engaño conceptual caracterizado por la agudización de los contrastes entre las burguesías europeas, unidas para repartirse un mundo considerado por ellas como una especie de gran condominio de naturaleza colonial. La fe que reposaba sobre aquellos fundamentos ilusorios tenía, necesariamente, que caer.

En relación a una realidad social que se demostraba cada vez más inestable y absurda, en el arte prevalece una actitud de negación, una disposición que tiende más a destruir que a instituir una nueva visión orgánica del mundo y del hombre. Ahora, los movimientos de ruptura en el campo del arte guardan una relación estrecha con los movimientos del orden social. Así el futurismo italiano expresa aquellas reacciones anárquicas para el orden liberal, que encontrarán una conclusión en el asentamiento del régimen fascista, y mientras en Rusia los años de la Revolución ven un florecimiento de vanguardias, con la recomposición del período estalinista, se asiste a una reaparición del realismo oleográfico y chato.

A principios del siglo XX estas experiencias de ruptura toman formas y direcciones distintas. La matriz simbolista se concreta en Francia llevando a la exasperación el conflicto entre objeto y sujeto, entre lo real y lo surreal. A la visión de un mundo construido sobre la base de la racionalidad se contraponen la de un mundo aprehendido a través de sensaciones y estímulos irracionales (bien representada por el grupo de los fovistas), o una nueva fórmula cognoscitiva que en el lenguaje figurativo se traduce en múltiples perspectivas de observación, como en el cubismo. Distinto será el mundo de la cultura nórdica, donde no se interroga sobre el mundo de la conciencia sino que se pasa directamente al grito desesperado y al drama de la racionalidad.

En particular es el expresionismo el movimiento que recogerá las inquietudes más profundas y se empeñará en realizar una condena de la sociedad, sostenido por el imperativo moral de purificarla. El cuerpo humano es un tema habitual que asume preponderantemente semblanzas femeninas, frecuentemente masculinizadas con connotados sexuales exagerados. Al mismo tiempo aparecen

otras experimentaciones, orientadas a tomar una distancia aún mayor de la realidad y, por último, no faltan los recorridos individuales, como el emprendido por Marc Chagall (1887-1985), cuya obra parece escaparse a cualquier intento de investigación teórica desde el momento en que sus personajes se comportan con gran arbitrariedad y se colocan en una nueva dimensión.

Frente a semejantes perspectivas, una visión objetiva de la cultura italiana de la época advierte una diferencia de autoridad entre sus valores y los europeos. La Roma que decreta el éxito del arquitecto Sacconi, la llamada «tercera Roma», cree renovarse gracias a un aparato arquitectónico hecho a medida con claros intentos celebrativos. La búsqueda incesante de monumentalidad es común a todos los emprendimientos de la época; ésta deriva de temas clásicos o de un eclecticismo que es fruto de reminiscencias orientales y de pesados efectos decorativos de estilo barroco. En esta tendencia, si bien en modos diversos, también se encuentran los más célebres escultores de la época, que serán los elegidos para realizar las nuevas monedas del Reino.

Pero pronto habría de introducirse la deflagración futurista que proyecta a Italia entre los países a la vanguardia en el arte y en la experimentación social. Los futuristas se dieron cuenta que la sociedad europea había emprendido el camino de una rápida industrialización y concentraron su atención en los componentes de esta nueva realidad: las máquinas, los grandes complejos de urbanización y las masas obreras, el automóvil y el mito naciente de la velocidad. Pero la aceptación de las características que la sociedad iba asumiendo era una aceptación pasiva y acrítica e identificaba lo positivo y los nuevos valores con el industrialismo. Así, el futurismo se transforma en un caso ejemplar de perfecta enmascaramiento ideológico de los mecanismos del capitalismo más agresivo y, en virtud de esto, su contribución al nacimiento del nacionalismo italiano fue considerable.

Pero la cultura figurativa italiana también propone una interpretación de la realidad en clave surrealista, gracias a Giorgio De Chirico y a su pintura «metafísica». Su concepción es la de expresar aquello que va más allá de la apariencia física, es decir, la esencia íntima de la realidad. Metafísico es el mismo arte, que se explicita en la representación de presencias tan clásicas como enigmáticas. Todos los objetos son reconocibles y, sin embargo, establecen en su nuevo contexto relaciones inéditas con el espacio y la arquitectura. Las superficies pictóricas son silenciosas, están suspendidas en una dimensión atemporal. Estamos al borde del abismo del enigma pero el artista se detiene en el umbral del misterio, no se preocupa por definirlo ni por resolverlo, sino no tendría ya ninguna fascinación y cesaría el encanto poético.

3.3.1. EL MUNDO DEL ARTE Y DE LA CULTURA ENTRE LAS DOS GUERRAS

El «baño de sangre» exaltado y esperado por los nacionalistas finalmente llegó y la experiencia no pudo permanecer sin consecuencias. La guerra terminó con la victoria de Italia pero en la mesa de negociación las cruente no sierran: nace el mito de la «victoria mutilada», del que se apropiará rápidamente la extrema derecha y que actúa como caja de resonancia para los grandes problemas estructurales de la sociedad italiana. La respuesta política a dicha situación de efervescencia social consistió en un gobierno liberal extremadamente débil, hecho que explica el gesto de tolerancia (cuando no de benevolencia) hacia el fascismo, que creía poder encauzarse fácilmente en la legalidad.

Asumido el poder, el nuevo régimen se apresura a construir una ideología propia que no tarda en circunscribir dentro de un «estilo» propio. En esta realización se identifican rápidamente los símbolos y ritos que delinean un fenómeno histórico complejo en el que se crea un vínculo indisoluble entre historia romana y revolución fascista. Roma e Italia devienen términos inescindibles también en las palabras del mismo Mussolini, que llega a determinar la adquisición de los haces de lictores como un símbolo privilegiado de dicha revolución. La política de la imagen propiciada por el fascismo pertenece a un sistema capilar de propaganda que utiliza todos los medios existentes para difundir la nueva cultura de masas.

Sin duda, los mejores resultados se obtuvieron en la arquitectura, que supo desarrollar un modernismo funcional y original. Por encima de todos, Marcello Piacentini comprendió que para Mussolini no era tanto una cuestión de gusto, sino una cuestión de poder: combatir y construir eran para el *Duce* acciones paralelas.¹ Pero, al final, artistas e intelectuales fueron encasillados como todas las otras categorías en el sistema corporativo y a causa de la absoluta falta de libertad se cayó en una estéril ortodoxia. Sin embargo, en este clima privado de un verdadero debate cultural también existía el compromiso, por parte de los más conscientes, de establecer una relación entre la producción italiana y la europea y el tentativo por superar las fronteras del caligrafismo provincial.

Disueltos en la guerra los ideales de los burgueses satisfechos y obedientes, erradicados los valores fundamentales de la familia, de la religión y de la potencia militar sobre la cual se fundaba aquella sociedad, al artista no le queda más que una dimensión angustiante, un resentido sentido del extrañamiento del hombre respecto al mundo natural e histórico, sentimientos que son recogidos integralmente en los numerosos movimientos de vanguardia. En las artes figurativas, entonces, se

asiste a una explosión de «técnicas liberadoras», que también pueden resumirse dentro de una etiqueta genérica: el surrealismo. En sus sondeos en el mundo del inconsciente y de lo invisible, el surrealismo no pone vínculos estilísticos: cada artista elige un sector, una técnica, crea sus formas y sus atmósferas dando vida así a una gama muy variada que sugiere interpretaciones poéticas.

Siglas, movimientos, manifiestos. El panorama europeo se fragmenta en una miríada de experiencias, acontecimientos y experimentaciones entre las que recordamos la *Bauhaus* fundada por el arquitecto Walter Gropius en 1919 en Weimer, institución dirigida a realizar en el terreno operativo e industrial las ideas y las formas del arte abstracto. Las nuevas vanguardias establecen una posición de investigación conciente extendiendo, al mismo tiempo, el propio campo de influencia sobre el mundo del teatro, del cine, de la publicidad y de la fotografía de modo tal que el arte moderno termina siendo aceptado y explotado en todos los sectores de la cultura. Pero son innumerables, también, los recorridos individuales difícilmente abarcables en una sigla dado que la personalidad que éstos expresan desbordan los límites de un conjunto de iniziale. En este sentido consideramos emblemático el caso de Pablo Picasso (1881-1973).

El artista español vive en los dos primeros decenios del siglo XX el período tal vez más rico e intenso de su larga carrera: después de la aventura cubista, su atención vuelve al hombre, primero a través de una atracción clasicista (que expresa a través de formas poderosas, estáticas), luego como protagonista de la historia que le era contemporánea en el trágico momento en que parece que su dignidad fue derrotada por una nueva barbarie. Picasso hace emerger nuevamente una innata violencia expresionista, deforma la estructura y libera el color en tonalidades estridentes, lleva al arte a sufrir con los hombres. El gran cuadro de *Guernica* (1937), pintado para la Exposición internacional de París en conmemoración de la guerra civil española, resume tanto el recorrido del artista como el de todo el arte europeo.

Notas:

- 1) Cfr., Luzzato S., *Mussolini visionario*, p. 30.

3.4. LAS MONEDAS DEL REINO DE ITALIA DEL SIGLO XX: GÉNESIS DE UNA RENOVACIÓN

Con la proclamación de Víctor Manuel II como Rey de Italia, el 17 de marzo 1861, se cumplía la etapa más importante del largo Resurgimiento italiano. La prioridad inequívoca e improrrogable era unificar el país a todos los niveles. En este proceso lleno de dificultades, la numismática tuvo un papel fundamental, en cuanto tenía que convencer y obligar a millones de nuevos ciudadanos a dejar para siempre una parte importante de su cultura, tradición y costumbre. Este proceso se realizó adoptando la lira italiana, dividida en 100 céntimos, como única moneda del nuevo reino. En el momento la moneda de una lira era acuñada en plata, con ley de 900 ‰, tenía un diámetro de 23,1 milímetros y pesaba 5 gramos.

El 23 diciembre de 1865 junto a Francia, Bélgica y Suiza, Italia le dio vida a un acuerdo monetario denominado Unión Monetaria Latina, basado en el franco francés y dictado por la necesidad de favorecer el creciente intercambio comercial a nivel internacional. Inspirado por el economista francés Félix Esquirou, dicho acuerdo preveía el libre intercambio de las monedas nacionales basándose en un estándar de 4,5 gramos de plata o 0,290322 gramos de oro (según una relación de 15,5:1). Su fecha de entrada en vigor fue el 1º de agosto de 1866 y rápidamente se extendió a otros países, entre los que podemos contar a España y Grecia en 1868. Esta convención no llevó, en realidad, al nacimiento de una verdadera unión monetaria¹ en cuanto no se creó institución política alguna encargada de la gestión del acuerdo.

Los símbolos e imágenes de las nuevas monedas no podían ser sino simples y de inmediata comprensión. El rey Víctor Manuel II, por lo tanto, impuso el modelo que se había adoptado en la casa de Saboya.² En los 18 tipos emitidos desde el 1861 hasta el 1878 no hay ninguna concesión a la creatividad y Giuseppe Ferraris, el grabador, se limitó a repetir de manera sistemática la efigie real y el escudo de su familia. Ésta fue una conducta seguida también por su hijo Humberto I, que eligió a Filippo Speranza como ejecutor de este inmutable esquema iconográfico. En los 40 años de unidad que acompañaron Italia hacia el siglo XX, el cuerpo humano no tuvo ninguna forma de representación en las monedas de curso legal. La numismática en aquel momento no podía permitirse el lujo de dialogar con la sociedad, el arte y la cultura.

Sin embargo, en el marco de una necesidad general de reformar la imagen del Estado, a partir de fines del siglo XIX se inicia un proceso global de renovación de la moneda. La producción

numismática era considerada parte de aquella «*itterizia del brutto*» que ya había sido denunciada por Giosuè Carducci en el prólogo de los *Levia Gravia*³: se trataba, entonces, de reaccionar a una decadencia que investía en todos los aspectos al lenguaje visual de una nación, recalificando las artes figurativas y dando un nuevo impulso al arte oficial. En la dinámica que caracteriza la respuesta a este estatus deficitario se distinguen distintos componentes (el institucional, el artístico, el industrial) que participan de distintos modos en el proceso de rescate, interactuando vivamente entre sí.

Entre los primeros institutos que se harían cargo de la recalificación del gusto nacional estuvo la Sociedad Italiana por el Arte Público, que en 1900 fue promotora de un concurso por la renovación estética de la acuñación. A pesar de que los resultados fueron insatisfactorios, el acontecimiento sirvió para volver a llamar la atención de las instituciones sobre el problema de la renovación de la glíptica, manifestando la absoluta necesidad de volver a llevar al ámbito artístico una producción confiada sistemáticamente a las decisiones de la burocracia. Al mismo tiempo, está fuera de discusión que la naciente sensibilidad del aparato ministerial se debió a y fue influenciada por la personalidad del príncipe heredero, cuyo ascenso al trono no hizo más que acelerar la toma de decisiones.

El giro en el campo numismático llegó a concretarse en 1905 con la creación de una Comisión Técnico Artística Monetaria especial que tenía el objetivo de coadyuvar al Ministerio en las elecciones sobre planificación y producción monetaria. En este contexto asumieron una gran importancia el rol jugado por la ceca, entendida como (única) fábrica de producción de monedas, y la relación que nació con el establecimiento Johnson de Milán, que intentó insertarse en este ciclo productivo de estratégica importancia para la nación. Con la decisión tomada por la misma Comisión de confiar los bocetos de las nuevas monedas a cuatro artistas de fama internacional, se inauguró uno de los capítulos más interesantes de la historia monetaria italiana.

Cuando se tomó conciencia de la necesidad de volver a animar esta rama del arte, se abrió inmediatamente el debate por la institución de una escuela especializada en la incisión de los conos, medallas y monedas. Se confrontaron distintas posiciones. Con la ley n° 486 del 14 de julio de 1907, el gobierno instituyó la Escuela para el Arte de la Medalla para “*promuovere con un’istituzione a ciò specialmente destinata, il gusto e lo studio per l’arte della medaglistica e della monetazione, per ricondurre questo ramo della plastica alle gloriose tradizioni che un tempo vantava nel nostro Paese*”⁴. Colocando la escuela dentro de la ceca, o sea dentro de la

administración, se integró el arte en los procesos laborales y los artistas fueron llamadas no sólo para realizar bellas monedas sino también para enseñar y difundir sus ideas. Así, la moneda volvió a ser protagonista en el proceso de comunicación social.

Notas:

- 1) De hecho la unión monetaria latina finalizó con la Primera Guerra Mundial, aunque su cese fue sancionado el 24 de diciembre de 1925.
- 2) La unificación iconográfica en el Reino de los Saboya fue alcanzada por Carlo Feliz (1821-1831), estableciendo que las monedas reprodujesen el perfil del soberano y el águila, o bien, el valor de la moneda dentro de una guirnalda. Cfr., Lanfranco M., “I progetti e le prove del Regno d’Italia”, en *R. N.*, XXVII, 1930.
- 3) Composición poética escrita entre el 1861 y el 1871.
- 4) Villani R. M., “La scuola dell’arte della medaglia: formazione e contesto storico”, en Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura de), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 136.

3.4.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PRODUCCIÓN MONETARIA (1900-1943)

Tabla 10 - Tipos emitidos durante los reinos de Humberto I y Víctor Manuel III*

NOMINAL / METAL	HUMBERTO I (1878-1900)	VÍCTOR MANUEL III (1900-1943)
100 Liras AU	Escudo de armas Saboya	Águila <i>sabauda</i> , <i>Aratrice</i> , Haz de lictores, <i>Vetta d'Italia</i> , Italia sobre proa I, Lictor I, Lictor II
50 Liras AU	Escudo de armas Saboya	<i>Aratrice</i> , Cincuentenario II, Lictor, Insignia imperial
20 Liras AU	Escudo de armas Saboya	Águila <i>sabauda</i> , <i>Aratrice</i> , Haz de lictores (<i>Fascetto</i>)
10 Liras AU		<i>Aratrice</i>
20 Liras AR		Roma e Italia, <i>Elmetto</i> , Cuadriga lenta
10 Liras AR		Biga, Italia sobre proa a der.
5 Liras AR	Esc. de armas Saboya (2)	Cincuentenario II, Cuadriga briosa, <i>Aquilino</i> , Fecundidad
2 Liras AR	Esc. de armas Saboya (2)	Águila <i>sabauda</i> , Cuad. veloz, Cincuentenario, Cuad. briosa
1 Lira AR	Escudo de armas Saboya	Águila <i>sabauda</i> , Cuadriga veloz, Cuadriga briosa
50 cent. AR	Escudo de armas Saboya	
2 Liras NI, AC e AC/NI		Haz de lictores, Águila a izq.
1 Lira NI AC e AC/NI		Italia sentada, Águila a der.
50 c. NI, AC e AC/NI		Leones, Águila de perfil
25 cent. NI		Valor
20 c. NI, AC e AC/NI		Libertad <i>librata</i> , Italia / haz de lictores
20 cent. CU/NI	Corona	Hexágono
10 cent. CU	Valor	Cincuentenario, Abeja, Escudo / Espigas
5 cent. CU	Valor	Italia sobre proa, Espiga, Águila alas abiertas
2 cent. CU	Valor	Valor, Italia sobre proa
1 cent. CU	Valor	Valor, Italia sobre proa
10 cent. BA		Escudo / Espigas
5 cent. BA		Águila alas abiertas
TOTAL	14 MONEDAS (3 tipos)	53 MONEDAS (35 tipos)

* Las definiciones de los tipos vienen del catálogo Gigante 2008.

Gráfico 1 - Cantidad de monedas acuñadas por la ceca de Roma desde el 1900 hasta el 1922

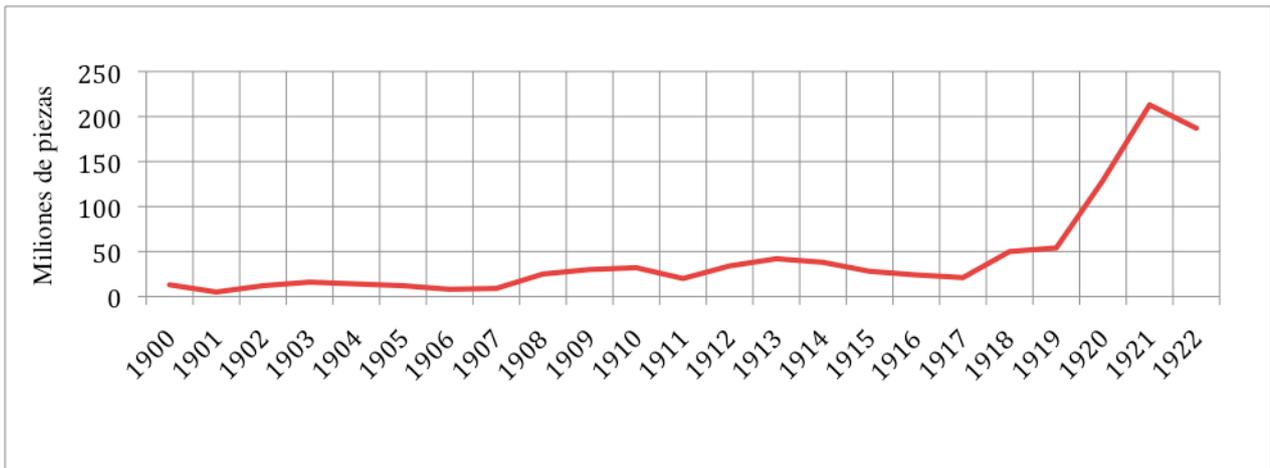
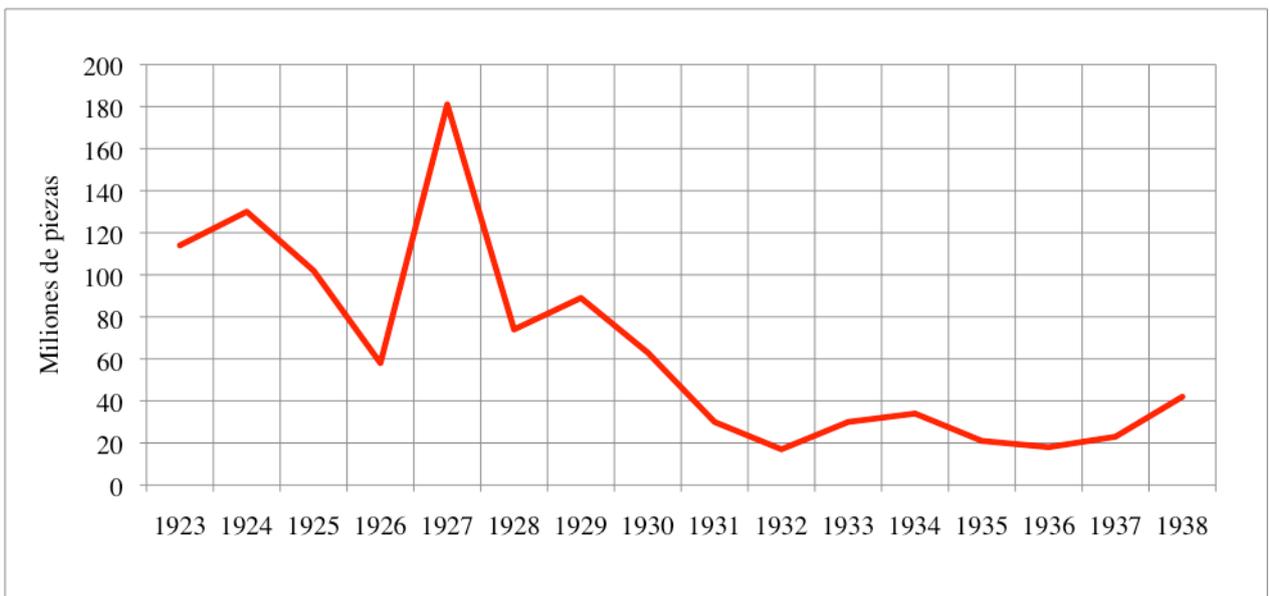


Gráfico 2 - Cantidad de monedas acuñadas por la ceca de Roma entre 1923 y 1938



Observada en su funcionamiento durante los cuarenta años del reinado de Víctor Manuel III, la ceca de Roma denota fases considerablemente distintas en lo que respecta la producción de moneda metálica. Afrontando la materia sobre bases económicas emerge la siguiente división:

- Un primer período que se extiende hasta 1907, durante el cual la ceca todavía opera en los viejos locales del Vaticano.
- Un segundo período comprendido entre 1908 y 1914, caracterizado sobre todo por la radical renovación de los tipos de la emisión de moneda en su conjunto.
- Un tercer período que va desde 1914 hasta 1919, fuertemente influenciado por los eventos bélicos del primer conflicto mundial.
- Un cuarto período delimitado entre 1919 y 1926, que llega a su fin con la estabilización del cambio de la lira en los mercados internacionales.
- El quinto período que se extiende hasta 1939 y asiste a la restitución de las acuñaciones en plata y la adopción de un nuevo sistema monetario.

En cambio, teniendo en cuenta los cambios político institucionales —que juzgamos considerablemente más significativos a los fines de identificar aquellas modificaciones en la iconografía numismática que constituyen el principal interés de la presente tesis— hemos decidido dividir las emisiones de moneda bajo Víctor Manuel III en dos únicos períodos (ver tabla 11):

- El primero, comprendido entre 1900 y 1922, caracterizado por la plena autoridad del Soberano, ejercitada con el auxilio de dos cámaras, que llamaremos «Monarquía parlamentaria».
- El segundo, comprendido entre 1923 y 1943, que se distingue por la toma del poder por parte del Partido Fascista luego de la así llamada «marcha sobre Roma».

Tabla 11 - Distribución de las monedas emitidas por Víctor Manuel III (1900-1943) entre el período de la «monarquía constitucional» y el fascismo

NOMINAL/ METAL	MONEDAS	I PERÍODO 1900-1922	II PERÍODO 1923-1943
100 liras AU	7	2	5
50 liras AU	4	2	2
20 liras AU	3	2	1
10 liras AU	1	1	--
20 liras AR	3	--	3
10 liras AR	2	--	2
5 liras AR	4	2	2
2 liras AR	4	4	--
1 lira AR	3	3	--
2 liras NI/AC	2	--	2
1 lira NI/AC	2	1	1
50 cent. NI/AC	2	1	1
25 cent. NI	1	1	--
20 cent. NI/AC	2	1	1
20 cent. CU/NI	1	1	-
10 cent. CU	3	2	1
5 cent. CU	3	2	1
2 cent. CU	2	2	--
1 cent. CU	2	2	--
10 cent. BA	1	--	1
5 cent. BA	1	--	1
TOTAL	53	29 (54,7%)	24 (45,3%)

3.4.1.1. LAS MONEDAS DE LA «MONARQUÍA PARLAMENTARIA» (1900 - 1922)

Cuando se constató el fracaso sustancial del concurso que había sido anunciado por el Ministerio del Tesoro en 1905, en el interior de la Comisión Técnico Artística Monetaria prevaleció el principio de confiar la tarea directamente a cuatro artistas de reconocida fama. Éstos fueron Leonardo Bistolfi, Egidio Boninsegna, Davide Calandra y Pietro Canonica. Por sorteo, entonces, se asignó la confección de la moneda de oro a Boninsegna, la de plata a Calandra, la de bronce a Canonica y la de níquel a Bistolfi. Contextualmente para cada metal se instituyeron las normas que contenían indicaciones sobre la leyenda y sobre los tipos a reproducir en las monedas:

1.º En las monedas de oro, de plata y de bronce el anverso deberá contener la efigie del Rey de perfil con la cabeza o la parte del busto y la leyenda VITTORIO EMANUELE III RE D'ITALIA.

2.º En el reverso de dichas monedas deberá destacarse una personificación de Italia y deberán encontrarse la indicación del valor y el año de acuñación.

3.º La moneda de níquel tendrá que llevar al anverso la cabeza de Italia y en el reverso un partido ornamental, en cuyo caso sea comprendido el escudo Sabauda, conteniendo al derecho la leyenda ITALIA y el año de acuñación, y al reverso el valor.

En la asamblea de la Comisión del 13 de diciembre de 1906 fueron presentados por los respectivos autores los cuatro modelos que, aprobados con modificaciones más o menos importantes, dieron lugar a las cuatro monedas. Después de esta presentación se pasó a examinar las muestras obtenidas por los proyectos (en las sesiones del 24 de junio y 7 de julio de 1907), y entonces debió transcurrir más de un año antes de que los tipos definitivos fueran aprobados y los relativos decretos pudieran ser publicados. Una posterior ocasión de renovación se presentó en el 1911, coincidiendo con el 50º aniversario del Reino, razón por la que fue propuesta la emisión de una primera moneda conmemorativa.

Después de una breve discusión sobre el tipo a adoptar, se decidió no poner ninguna restricción a la fantasía del artista, dejándolo libre en lo que respecta a la elección de la alegoría más oportuna. En cuanto al artista a quien confiar la ejecución, la Comisión se pronunció unánimemente por Domenico Trentacoste. Con esta emisión —y con la puesta en circulación en el 1912 de la serie áurea encomendada a Boninsegna— se completaba la renovación de los tipos monetarios fuertemente deseado por Víctor Manuel III desde los primeros días de su reinado.

Tabla 12 - Las monedas del reino de Italia emitidas desde el 1900 hasta el 1922

DECRETO	MONEDAS en ORO	MONEDAS en PLATA	MON. en otros METALES *	Nº Tot.	SUJETO	AUTORES
Nº 92 7-3-1901	100, 20 liras	2, 1 lira	2, 1 cent.	4 2	Aguila <i>sabauda</i> Valor	F. Speranza
Nº 54 13-2-1902			25 cent.	1	Valor	F. Speranza
Nº 14 12-1-1908		5 liras 1914		1	Cuadriga briosa	D. Calandra
Nº 14 12-1-1908		2, 1 lira		2	Cuadriga veloz	D. Calandra
Nº 22 23-1-1908			20 cent.	1	Libertad <i>librata</i>	L. Bistolfi
Nº 229 29-10-1908			5, 2, 1 cent.	3	Italia sobre proa	P. Canónica
Nº 258 5-5-1910	100, 50, 20, 10 liras			4	<i>Aratrice</i>	E. Boninsegna
Nº 53 19-1-1911		2 liras	10 cent.	2	Cincuentenario (Roma e Italia)	D. Trentacoste
Nº 761 25-6-1911	50 liras	5 liras		2	Cincuentenario II (Roma e Italia)	D. Trentacoste
R. Decreto 4-1-1914		2, 1 lira		2	Cuadriga briosa	D. Calandra
Nº 2111 30-12-1917			20 cent.	1	Hexágono	A. S. Motti
R. Decreto 13-7-1919			5 cent.	1	Espiga	A. S. Motti
Nº 1618 4-9-1919			50 cent. 10 cent.	1 1	Leones (cuadriga) Abeja	G. Romagnoli R. Brozzi
Nº 301 21-12-1921			1 lira	1	Italia sentada	G. Romagnoli
TOTAL	7 (5)	9 (7)	13 (7)	29 (19)	15 (9)	9

* Niquel, Cuproniquel, Cobre y Hierroniquel.

Entre paréntesis el número de emisiones que representan la figura humana.

3.4.1.2. LAS MONEDAS DEL FASCISMO (1923-1943)

Las primeras monedas que llevaron el emblema fascista fueron dos valores áureos de 100 y 20 liras acuñadas en 1923 para conmemorar el primer aniversario de la marcha sobre Roma. Pero debemos considerar sobre todo el bono metálico de 2 liras emitido en el mismo año. De hecho, mientras las dos monedas de oro estaban destinadas exclusivamente al mercado numismático, se emitieron más de 33 millones de ejemplares de la de níquel por la necesidad de sustituir los análogos bonos en papel que habían caído en prescripción. Sin duda, la principal novedad contenida en estas monedas es de carácter iconográfico, desde el momento en que en el anverso se presenta el fascio littorio de origen itálico que, a través de un breve recorrido legislativo, de símbolo del partido se transformó en símbolo de Estado.

En los años posteriores, además de emitirse monedas conmemorativas (como la «Cumbre de Italia»), se tomó la gravosa decisión de revaluar la lira regresando a las acuñaciones en plata. En este sentido es significativa la emisión de las veinte liras de 1927, en las que la composición del saludo a Italia y la indicación del segundo año de la era fascista expresan la solemne decisión del nuevo régimen de poner una marca inequívoca en la emisión nacional. Pero Italia fue obligada, de hecho, a abandonar el bimetalismo aún antes que estallara la crisis mundial de 1929, en un intento por estabilizar la situación monetaria. Para balancear la grave recesión que había embestido hasta las economías más sólidas del continente en los años treinta era necesaria una afirmación política que no podía sino venir de una guerra colonial.

Por esta razón el gobierno fascista le declaró la guerra a Etiopía el 3 de octubre de 1935. El 5 de mayo de 1936 fue proclamado el Imperio y Víctor Manuel III asumió el título de Rey y Emperador. Por eso fue dispuesto, luego de menos de un decenio, el total reordenamiento de la circulación monetaria, autorizándose la creación de nuevos tipos¹. El total de la serie, constituida por once valores y comisionada a Giuseppe Romagnoli, celebró después de quince siglos la reaparición del Imperio sobre las colinas fatales de Roma. Por esto la cuarta y última emisión de Víctor Manuel III es la única emisión de moneda metálica, que vieron la luz al mismo tiempo y a cargo de un solo autor. La lira, por lo tanto, se constituyó como uno de los baluartes de la acción fascista, dado que llevaba el signo de la Revolución, del renacimiento y de la gloria.

Notas:

- 1) Carta real n° 1674 del 9 de julio de 1936.

Tabla 13 - Las monedas del reino de Italia emitidas por el gobierno fascista (1923 – 1943)

DECRETO	MONEDAS en ORO	MONEDAS en PLATA	MON. en otros METALES	Nº Tot.	SUJETO	AUTOR
Nº 176 27-7-1923			2 liras	1	Haz de lictores	P. Morbiducci
Nº 2267 21-10-1923	100, 20 liras			2	Haz de lictores	A. S. Motti
Nº 1829 11-10-1925	100 liras			1	<i>Vetta d'Italia</i>	A. Mistruzzi
Nº 1651 30-9-1926		5 liras 10 liras		1 1	<i>Aquilino</i> Biga	G. Romagnoli
Nº 1148 23-6-1927		20 liras		1	Roma e Italia	G. Romagnoli
R. Decreto 24-5-1928		20 liras		1	<i>Elmetto</i> (Haz y león)	G. Romagnoli
Nº 1148 18-7-1930	100 liras 50 liras			1 1	Italia sobre proa I Lictor	G. Romagnoli
Nº 2510 3-9-1936	100 liras 50 liras			1 1	Lictor I Insignia imperial	G. Romagnoli
Nº 106 8-5-1937		20 liras 10 liras 5 liras		1 1 1	Cuadriga lenta It. sobre proa a der. Fecundidad	G. Romagnoli
Nº 106 8-5-1937			2 liras 1 lira 50 cents. 20 cents. 10 c. (2 metales) 5 c. (2 metales)	1 1 1 1 2 2	Águila a izq. Águila a der. Águila de perfil Italia / Haz de lictores Escudo / Espigas Águila alas abiertas	G. Romagnoli
R. Decreto 23-9-1937	100 liras			1	Lictor II	G. Romagnoli
TOTAL	8 (5)	7 (5)	9 (-)	24 (10)	20 (9)	4

Entre parentesis el número de emisiones que representan la figura humana.

3.4.2. LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LAS MONEDAS DE VÍCTOR MANUEL III (1908-1937)

El *corpus* de monedas que reproducen la figura humana (resumido en las tablas 14/A, 14/B y 15), emitido entre 1908 y 1937, fue sometido en este trabajo a variados tipos de análisis. Numéricamente, las 18 tipologías comparadas resultan perfectamente distribuidas en los dos períodos (9 tipologías en cada uno de ellos) mientras que el número de monedas acuñadas en los distintos nominales se inclina netamente a favor del primero de los dos (19 tipologías contra 10). El siguiente nivel de observación, que podríamos definir cronológico-cuantitativo, toma en consideración la cantidad de monedas inyectadas en el sistema monetario. Éste último nos ofrece información importante: no debemos olvidar el valor que poseían las mismas monedas en materia de imagen, es decir, de capacidad para vehiculizar mensajes e incluso para ejercitar una verdadera propaganda política.

En las dos siguientes tablas, que compilan nuestros dos períodos, hemos dado cuenta en orden cronológico de las cantidades producidas anualmente para cada tipología (tablas 16/A y 16/B), mientras que en el cuadro 17 evidenciamos las tiradas totales de las varias tipologías y el arco de tiempo en el que fueron acuñadas. Considerando que la cantidad final de monedas que representan la figura humana (casi setecientos millones de ejemplares) es un dato relevante para un país que poseía entre 35 y 41 millones de habitantes¹, es fácil notar que esta producción se concentró principalmente en el primero de los dos períodos. El 76,87 % de las monedas que reproducían el cuerpo humano se produjo en los años de la llamada «monarquía parlamentaria», y sólo el 23,13 % restante fue emitido durante el fascismo.

Podemos extraer otro dato significativo del número de monedas con la figura humana per cápita que circulaba efectivamente entre las manos de los italianos en dos momentos cercanos, aunque diferentes para la sociedad de aquella época. Durante el 1921 (año del 6º censo del Reino de Italia), en plena crisis del Estado liberal, por cada ciudadano italiano existían 10,66², y sólo diez años después, en 1931, luego de la consolidación del régimen fascista, la relación había descendido drásticamente a 4,01 monedas por habitante³. Esto significa que, por más que el fascismo hacía un uso extendido de cada medio que pudiera servir para hacer propaganda de su ideología, la iconografía del cuerpo humano no tenía una importancia exclusiva en el interior de su política dado que la comunicación se servía de una simbología mucho más vasta y articulada.

Tabla 14/A – Monedas emitidas por el reino de Italia en el siglo XX que reproducen la figura humana: I° período (1908-1922)

DECRETO	MONEDAS en ORO	MONEDAS en PLATA	MON. en otros METALES	N° Tot	DENOMINACIÓN	AUTOR
N° 14 del 12-1-1908		5 liras (1914)		1	Cuadriga briosa	D. Calandra
N° 14 del 12-1-1908		2, 1 lira		2	Cuadriga veloz	D. Calandra
N° 22 del 23-1-1908			20 cents.	1	Libertad <i>librata</i>	L. Bistolfi
N° 229 del 29-10-1908			5, 2, 1 cents.	3	Italia sobre proa	P. Canónica
N° 258 del 5-5-1910	100, 50, 20, 10 liras			4	<i>Aratrice</i>	E. Boninsegna
N° 53 del 19-1-1911		2 liras	10 cents.	2	Cincuentenario	D. Trentacoste
N° 761 del 25-6-1911	50 liras	5 liras		2	Cincuentenario II	D. Trentacoste
R. Decreto 4-1-1914		2, 1 lira		2	Cuadriga briosa	D. Calandra
N° 1618 del 4-9-1919			50 cents.	1	Leones	G. Romagnoli
N° 301 del 21-12-1921			1 lira	1	Italia sentada	G. Romagnoli
TOTAL	5	7	7	19	9	6

Tabla 14/B – Monedas emitidas por el reino de Italia en el siglo XX que reproducen la figura humana: II° período (1923-1937)

DECRETO	MONEDAS en ORO	MONEDAS en PLATA	MON. en otros METALES	N° Tot.	DENOMINACIÓN	AUTOR
N° 1829 del 11-10-1925	100 liras			1	<i>Vetta d'Italia</i>	A. Mistruzzi
N° 1651 del 30-9-1926		10 liras		1	Biga	G. Romagnoli
N° 1148 del 23-6-1927		20 liras		1	Roma e Italia	G. Romagnoli
N° 1148 del 18-7-1930	100 liras 50 liras			1 1	Italia sobre proa I Lictor	G. Romagnoli
N° 2510 del 3-9-1936 (Imperio)	100 liras			1	Lictor I	G. Romagnoli
N° 106 del 8-5-1937 (Imperio)		20 liras 10 liras 5 liras		1 1 1	<i>Cuadrige lenta</i> Italia sobre proa a der. Fecundidad	G. Romagnoli
R. Decreto 23-9-1937	100 liras			1	Lictor II	G. Romagnoli
TOTAL	5	5		10	9	2

Tabla 15 – Cronología de las emisiones que reproducen la figura humana (1908-1937)

AÑO	MONEDAS	NOMINAL / METAL / TIPO
1908	6	2 e 1 lira AR (Cuadriga veloz), 20 cents. NI (Libertad <i>librata</i>), 5, 2 e 1 cents. CU (Italia sobre proa)
1911	4	50 liras AU, 5 e 2 liras AR, 10 cents. CU, (Cincuentenario y Cincuentenario II)
1912	4	100, 50, 20 e 10 liras AU (<i>Aratrice</i>)
1914	3	5, 2 e 1 lira AR (Cuadriga briosa)
1919	1	50 cents. NI (Leones)
1922	1	1 lira NI (Italia sentada)
1925	1	100 liras AU (<i>Vetta d'Italia</i>)
1926	1	10 liras AR (Biga)
1927	1	20 liras AR (Roma e Italia)
1931	2	100 e 50 liras AU (Italia sobre proa I y Lictor)
1936	4	100 liras AU (Lictor I) e 20, 10 e 5 liras AR (Cuadriga lenta, Italia sobre proa a der. y Fecundidad)
1937	1	100 liras AU (Lictor II)
TOTAL	29	18 (TIPOS)

Tabla 16/A - Cronología de las cantidades acuñadas (1908-1922)

M = millones de piezas*	Cuadrige velez 2 monedas AR	Libertad <i>Librata</i> 1 moneda NI	Italia sobre proa 3 monedas CU	Cincuentenario 2 moned.(AR + CU)	Cincuentenario II 2 moned. (AU + AR)	<i>Aratrice</i> 4 monedas AU	Cuadrige briosa 3 monedas AR	Leones 1 moneda AR	Italia sentada 1 moneda NI	Total de las piezas acuñadas en el año
1908	4,494 M	14,315 M	1,178 M	-	-	-	-	-	-	19,988 M
1909	3,474 M	19,280 M	7,691 M	-	-	-	-	-	-	30,446 M
1910	6,243 M	21,887 M	4,188 M	-	-	-	-	-	-	32,318 M
1911	534.810	13,671 M	3,477 M	3,000 M	80.000	-	-	-	-	20,762 M
1912	8,030 M	21,040 M	5,578 M	-	-	82.942	-	-	-	34,731 M
1913	16,176 M	20,729 M	5,164 M	-	-	-	-	-	-	42,069 M
1914	-	14,307 M	13,232 M	-	-	-	10,662 M	-	-	38,202 M
1915	-	-	15,655 M	-	-	-	13,176 M	-	-	28,832 M
1916	-	-	11,385 M	-	-	-	12,757 M	-	-	24,142 M
1917	-	-	6,037 M	-	-	-	15,866 M	-	-	21,904 M
1918	-	-	6,952 M	-	-	-	-	-	-	6,952 M
1919	-	3,474 M	-	-	-	-	-	3,700 M	-	7,174 M
1920	-	27,283 M	-	-	-	-	-	29,450 M	-	56,734 M
1921	-	50,372 M	-	-	-	-	-	16,848 M	-	67,220 M
1922	-	17,134 M	-	-	-	-	-	-	82,266 M	99,400 M
Total período	38,955 M	223,494 M	80,540 M	3,000 M	80.000	82.942	52,464 M	49,999 M	82,266 M	530,883 M

* Gigante 2008. Las cifras, expresadas en millones de ejemplares (M), han sido redondeadas por defecto.

Tabla 16/B - Cronología de las cantidades acuñadas (1923-1937)

M = millones / piezas	Leones 1 moneda AR	Italia sentada 1 moneda NI	<i>Vetta d'Italia</i> 1 moneda AU	Biga 1 moneda AR	Roma e Italia 1 moneda AR	Italia sobre proa I y Lictor, 2 monedas AU	Imperio, 4 monedas (1 (IAU + 3 AR)	Lictor II 1 moneda AU	Total de las piezas acuñadas en el año
1923	-	20,175 M	-	-	-	-	-	-	20,175 M
1924	599,000	29,288 M	-	-	-	-	-	-	29,887 M
1925	24,884 M	-	5,000	-	-	-	-	-	24,889 M
1926	-	-	-	1,747 M	-	-	-	-	1,747 M
1927	-	-	-	44,800 M	3,518 M	-	-	-	48,831 M
1928	-	19,995 M	-	6,651 M	2,486 M	-	-	-	29,134 M
1929	-	-	-	6,800 M	-	-	-	-	6,800 M
1930	-	-	-	3,667 M	-	-	-	-	3,667 M
1931	-	-	-	-	-	66,843	-	-	42,637
1932	-	-	-	-	-	20,932	-	-	20,932
1933	-	-	-	-	-	12,927	-	-	12,927
1934	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1935	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1936	-	-	-	-	-	-	1,645 M	-	1,645 M
1937	-	-	-	-	-	-	100,000	249	100,249
Total periodo	25,483 M	69,458 M	5,000	63,667 M	6,004 M	100,702	1,745 M	249	166,465 M

Tabla 17 – Monedas que reproducen la figura humana: recapitulación de las cantidades acuñadas (1908-1937)

NOMINAL / DENOMINACIÓN	AÑOS	TIRADA GLOBAL
2 liras AR (Cuadriga veloz)	1908-1912	5.702.317
1 lira AR (Cuadriga veloz)	1908-1913	33.253.116
20 cents. NI (Libertad <i>librata</i>)	1908-1922	223.494.500
5 cents. CU (Italia sobre proa)	1908-1918	10.545.066
2 cents. CU (Italia sobre proa)	1908-1917	18.608.989
1 cent. CU (Italia sobre proa)	1908-1918	51.386.860
50 liras AU (Cincuentenario II)	1911	20.000
5 liras AR (Cincuentenario II)	1911	60.000
2 liras AR (Cincuentenario)	1911	1.000.000
10 cents. CU (Cincuentenario)	1911	2.000.000
100 liras AU (<i>Aratrice</i>)	1912	4.946
50 liras AU (<i>Aratrice</i>)	1912	11.230
20 liras AU (<i>Aratrice</i>)	1912	59.970
10 liras AU (<i>Aratrice</i>)	1912	6.796
5 liras AR (Cuadriga briosa)	1914	272.515
2 liras AR (Cuadriga briosa)	1914-1917	35.383.503
1 lira AR (Cuadriga briosa)	1915-1917	16.808.120
50 cents. NI (Leones)	1919-1925	75.482.200
1 lira NI (Italia sentada)	1922-1928	151.725.276
100 liras AU (<i>Vetta d'Italia</i>)	1925	5.000
10 liras AR (Biga)	1926-1930	63.667.500
20 liras AR (Roma e Italia)	1927-1928	6.004.900
100 liras AU (Italia sobre proa I)	1931-1933	50.008
50 liras AU (Lictor)	1931-1933	50.694
100 liras AU (Lictor I)	1936	812
20 liras AR (Cuadriga lenta)	1936	10.000
10 liras AR (Italia sobre proa a der.)	1936	618.500
5 liras (Fecundidad)	1936-1937	1.116.000
100 liras AU (Lictor II)	1937	249
TOTAL	1908 -1937	697.349.067

Todavía en el ámbito industrial, consideramos necesario confrontar la producción total de moneda metálica con aquella que tuvo por tema la figura humana. En definitiva, esta comparación que toca a toda la circulación monetaria, evidencia con mayor precisión el peso y la relevancia del aspecto iconográfico con el que tratamos. Relación que, desde nuestro punto de vista, es un índice importante de las transformaciones político-culturales que se verificaron en Italia, primero con la asunción al trono de Víctor Manuel III y luego con la toma del poder por parte del fascismo. Los resultados fueron sintetizados en las tablas 18/A e 18/B, y pueden visualizarse en los gráficos del número 3 al 6.

Tabla 18/A – Proporción entre el número global de monedas acuñadas y aquellas que representan la figura humana (1908-1922)

AÑO	CANTIDAD TOTAL DE MONEDAS ACUÑADAS	CANTIDAD DE MONEDAS QUE REPRESENTAN EL CUERPO HUMANO	PORCENTAJE
1908	25,265 M	19,988 M	79,1%
1909	30,446 M	30,446 M	100%
1910	32,318 M	32,318 M	100%
1911	20,762 M	20,762 M	100%
1912	34,731 M	34,731 M	100%
1913	42,069 M	42,069 M	100%
1914	38,202 M	38,202 M	100%
1915	28,832 M	28,832 M	100%
1916	24,142 M	24,142 M	100%
1917	21,904 M	21,094 M	100%
1918	50,049 M	6,952 M	13,9%
1919	54,710 M	7,174 M	13,1%
1920	129,024 M	56,734 M	44,0%
1921	213,843 M	67,220 M	31,4%
1922	187,491 M	99,400 M	53,0%
TOTAL	933,797 MILLONES (cifras redondeadas por defecto)	530,883 MILLONES (cifras redondeadas por defecto)	56,9%

Tabla 18/B - Proporción entre el numero global de monedas acuñadas y las que representan la figura humana (1923-1937)

AÑO	CANTIDAD TOTAL DE MONEDAS ACUÑADAS	CANTIDAD DE MONEDAS QUE REPRESENTAN EL CUERPO HUMANO	PORCENTAJE
1923	114,618 M	20,175 M	17,6 %
1924	130,601 M	29,887 M	22,9 %
1925	102,376 M	24,889 M	24,3 %
1926	58,603 M	1,747 M	3,0 %
1927	181,311 M	48,831 M	26,9 %
1928	74,348 M	29,134 M	39,2 %
1929	89,196 M	6,800 M	7,6 %
1930	62,001 M	3,667 M	5,9 %
1931	30,817 M	42,637	0,1 %
1932	17,154 M	20,932	0,1 %
1933	30,983 M	12,927	0,04 %
1934	34,300 M	-	-
1935	21,500 M	-	-
1936	18,232 M	1,645 M	9,0 %
1937	23,010 M	100,249	0,4 %
TOTAL	989,055 MILLONES (cifras redondeadas por defecto)	166,465 MILLONES (cifras redondeadas por defecto)	16,8 %

Gráfico 3 – Curso de la proporción entre el numero global de monedas acuñadas (en negro) y las que representan la figura humana (en rojo). Período 1908 -1922.

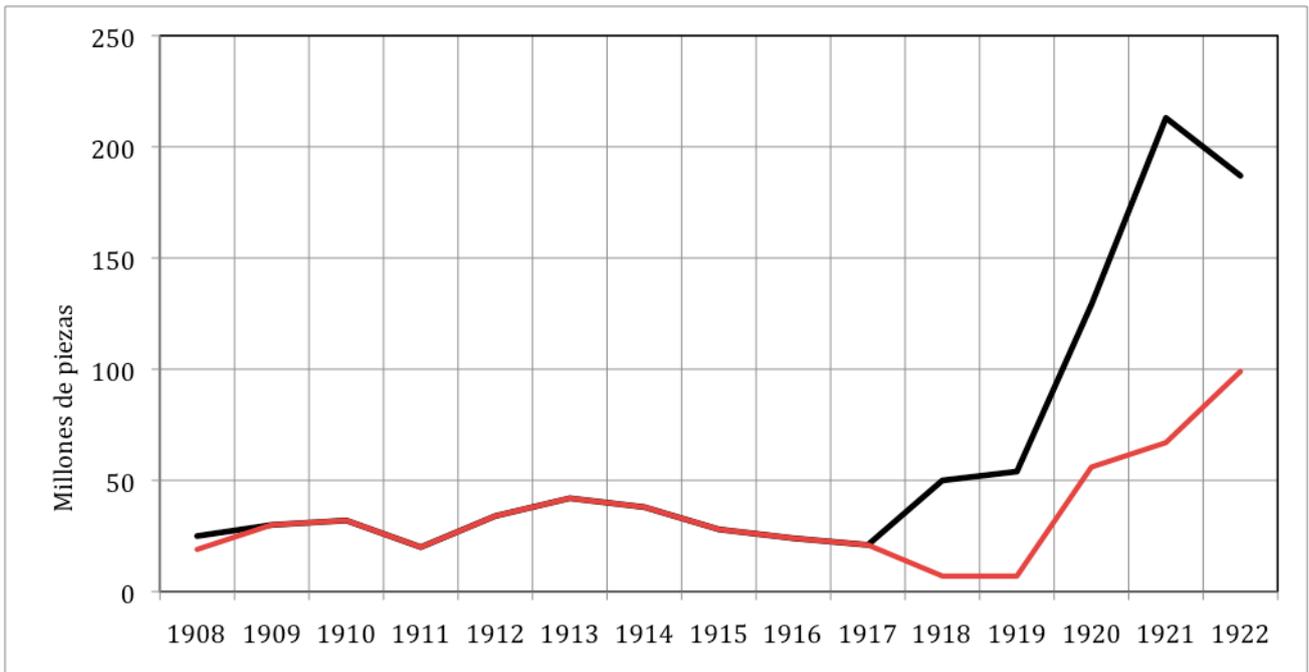


Gráfico 4 - Curso de la proporción entre el numero global de monedas acuñadas (en negro) y las que representan la figura humana (en rojo). Período 1923 – 1943.

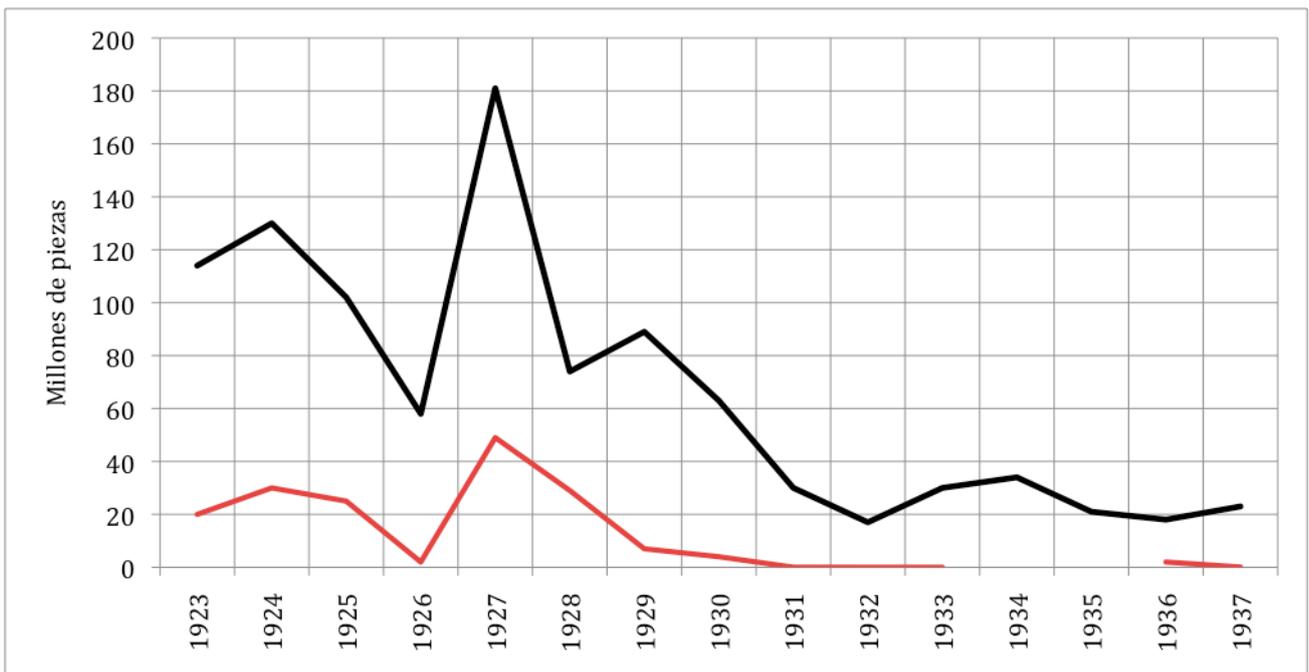


Gráfico 5 – Monedas acuñadas por la ceca de Roma entre 1908 y 1922.

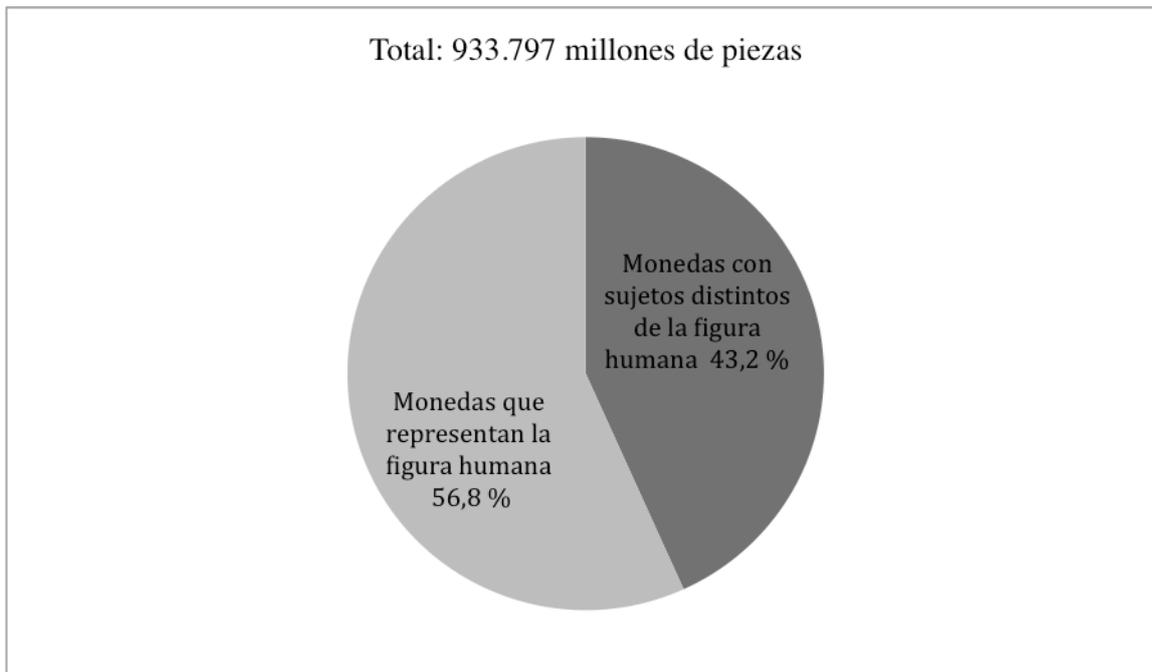
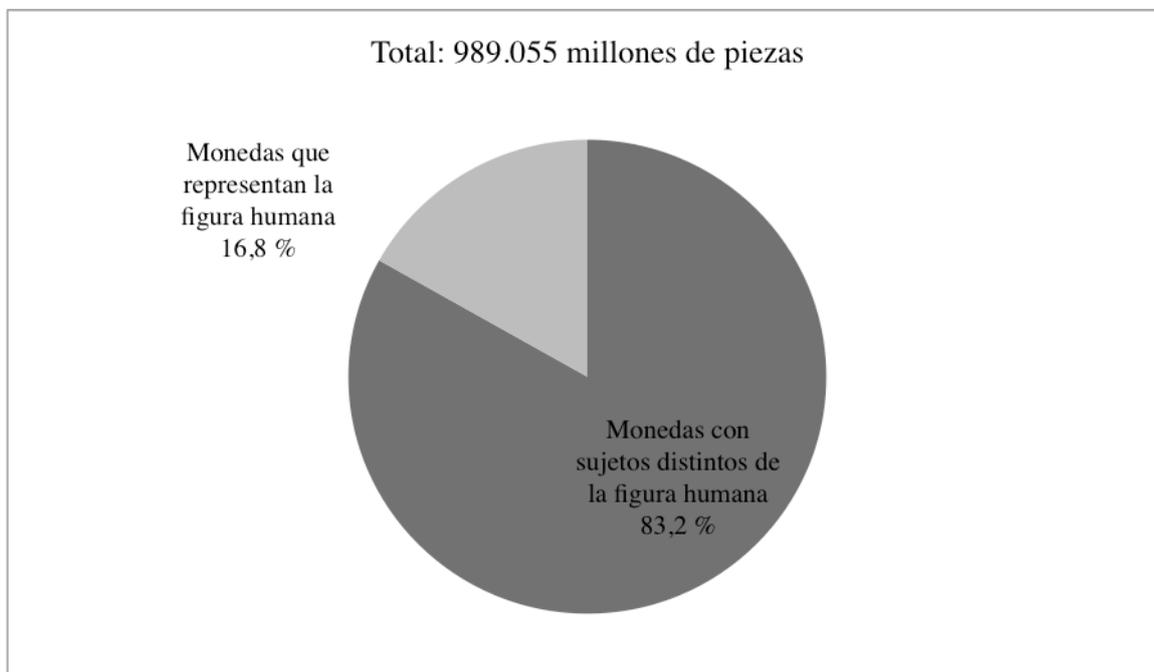


Gráfico 6 - Monedas acuñadas por la ceca de Roma entre 1923 y 1937.



Una vez analizados los aspectos ligados a la producción, afrontamos ahora el análisis icónico del *corpus* de emisiones, observando en primer lugar la consistencia porcentual de los tipos que reproducen la figura humana comparadas con el total de los tipos acuñados en varios metales (tabla 19) y, en un segundo momento, la distribución de estos sujetos en los distintos nominales utilizados los sistemas monetarios adoptados entre 1900 y 1943 (tabla 20).

Tabla 19 – Monedas y tipos que representan la figura humana: distribución en los distintos metales, y porcentajes con respecto a la iconografía general (1900-1943).

METALES	MONEDAS EMITIDAS	MONEDAS QUE REPRODUCEN LA FIGURA HUMANA	%	TIPOS EMITIDOS	TIPOS QUE REPRODUCEN LA FIGURA HUMANA	%
Oro	15	10	66,7%	9	6	66,7%
Plata	16	12	75,0%	12	9	75,0%
Níquel	10	3	30,0%	10	3	30,0%
Cobre	10	4	40,0%	7	2	28,6%
Bronce	2	-	-	2	-	-
TOTAL	53	29	54,7%	40	18*	45,0%

* La suma de los números de la columna sería igual a 20, en cuanto los tipos cincuentenario y cincuentenario II han sido acuñados cada uno en 2 metales, y por lo tanto figuran como 4 sujetos diferentes.

Tabla 20 – Distribución de los tipos que representan la figura humana en los distintos nominales y metales (1908-1937).

NOMINAL / METAL	MONEDAS	TIPOS
100 liras AU	5	<i>Aratrice</i> (1912), <i>Vetta d'Italia</i> (1925), Italia sobre proa I (1931), Lictor I (1936), Lictor II (1937)
50 liras AU	3	<i>Aratrice</i> (1912), Cincuentenario II (1911), Lictor (1931)
20 liras AU	1	<i>Aratrice</i> (1912)
10 liras AU	1	<i>Aratrice</i> (1912)
20 liras AR	2	Roma e Italia (1927), Cuadrige lenta (1936)
10 liras AR	2	Biga (1926), Italia sobre proa, a der. (1936)
5 liras AR	3	Cincuentenario II (1911), Cuadrige briosa (1914), Fecundidad (1936)
2 liras AR	3	Cuadrige veloz (1908), Cincuentenario (1911), Cuadrige briosa (1914)
1 lira AR	2	Cuadrige veloz (1908), Cuadrige briosa (1914),
1 lira NI	1	Italia sentada (1922)
50 cents. NI	1	Leones (1919)
20 cents. NI	1	Libertad <i>librata</i> (1908)
10 cents. CU	1	Cincuentenario (1911)
5 cents. CU	1	Italia sobre proa (1908)
2 cents. CU	1	Italia sobre proa (1908)
1 cents. CU	1	Italia sobre proa (1908)
TOTAL	29	18

Los datos, considerados en su conjunto, confirman la presencia constante y homogéneamente distribuida entre los metales utilizados en la acuñación, de los sujetos que reproducen la figura humana (presente casi en un 45% de los tipos y en el 55% de las monedas). En particular debe observarse que el dato relativo al nominal más alto y prestigioso emitido durante todo el período (las 100 libras de oro), que fue además la moneda del reino acuñada más veces (en total, siete veces). El hecho de que cinco de estos siete tipos (el 71%) representen la figura humana, testimonia la importancia atribuida por el Soberano a esta categoría de imágenes como el reflejo de un cambio radical en la concepción del poder y en la idea misma de realeza.

El siguiente nivel de examen prevé un análisis icónico/iconográfico, que ahora entra en el mérito de las «cualidades» de la imagen monetaria. Como puede verse en la tabla 21, la variedad de las composiciones y de las actitudes de las figuras representadas nos permite compilar un esquema articulado que describe la multiplicidad de los aportes a la creación de estas monedas que se sucedieron en el arco de treinta años. Los dibujos son fruto del trabajo de siete artistas y la reducción de los dibujos a moneda involucró a otros tres artistas. Bajo la luz de estos datos, la acuñación de Víctor Manuel III se presenta como el resultado de una voluntad que evolucionó a lo largo de los años y que deseaba no sólo «fotografiar» la realidad de la Nación sino también describir sus aspiraciones y celebrar la fastuosidad del pasado.

Este esquema (que determina la posición de la figura humana en la imagen, caracterizando su rol) es seguido por un análisis dirigido a describir el aspecto y la postura individuales, útil para darnos información sobre el verdadero «tipo» de cuerpo humano representado en las monedas del Reino de Italia en el siglo XX. El análisis en cuestión intenta determinar el género de los personajes representados y su edad (dividida en tres fajas), especificando el metal en que fueron acuñadas dichas representaciones (tabla 22) y, por eso, describir la postura del busto y de la cabeza de estos personajes, observados desde el punto de vista del espectador (tabla 23).

Tabla 21 - Análisis icónico/iconográfico de representaciones que contienen la figura humana: posición y postura.

POSICIÓN Y POSTURA	1908-1922	1923-1937	TIPOS	FIGURAS
Figura humana en el primer plano de la escena	6	7	13	20
Figura humana en un plano secundario de la escena	3	2	5	5
Represent. que contienen una sola figura humana	7	7	14	14
Represent. que contienen más de una figura humana	2	2	4	11
En el acto de conducir una biga o una cuadriga	3	2	5	5
Sobre la proa de un barco	1	2	3	3
En el acto de volar	1	-	1	1
En el acto de arar / sembrar la tierra	1	-	1	1
En el acto de hacer / recibir un oferta, o de traer / transmitir un mensaje	3	2	5	12
En el acto de realizar un gesto heroico	-	1	1	1
En el acto de caminar o avanzar	-	2	2	2

La homogeneidad iconográfica de las monedas pertenecientes al primer período de Víctor Manuel III es indicio, también, de los principios que inspiraron una acción de gobierno que deseaba desarrollarse en nombre de la justicia social y para el «alivio» de las clases trabajadoras. La orientación definitiva para encaminar el renacimiento de la moneda italiana fue retomar, después de una ausencia de siglos, la presencia de la figura femenina que encarnaba a Italia, “signora di Città e novella *Tyche poleos*, (...) declinata secondo una visione gerarchica, in figure allegoriche di donne dal ruolo e dall’età differente, secondo l’ideale e tradizionale modello di Demetra, la Madre, e di Kore /*Persephone*, la Figlia.”⁴

Tabla 22 – Análisis iconográfico de la figura humana: aspecto relativo a la edad y al género en los distintos metales

PERÍODO / METAL	ASPECTO ADULTO / JUVENIL		ASPECTO DE NIÑO		RECIEN NACIDO
	M	F	M	F	
I Per. / AU	-	3	-	-	-
I Per. / AR	-	5	-	-	-
I Per. / otros metales	-	3	-	-	-
Total I Per. (1908-1922)	-	11	-	-	-
II Per. / AU	3	1	-	-	-
II Per. / AR	1	5	2	-	2
II Per. / otros metales	-	-	-	-	-
Total II Per. (1923-1937)	4	6	2	-	2
TOTAL (1900-1937)	4	17	2	-	2

Tabla 23 - Análisis iconográfico de la figura humana: posición y orientación del cuerpo y de la cabeza

POSICIÓN DEL CUERPO	ESTANTE					SENTADO				EN VUELO
	FR	DE	IZ	FR DE	FR IZ	FR	DE	IZ	FR IZ	FR DE
Orientación de la cabeza										
I Período 1908 – 1922	-	-	2	1	3	-	2	2	-	1
II Período* 1923 – 1937	-	3	3	2	1	-	1	1	1	1
TOTAL	-	3	5	3	4	-	3	3	1	1

Leyenda: FR = de frente (o tres cuartos), DE = derecha, IZ = izquierda. La doble abreviatura se refiere a las posiciones del busto (arriba) y de la cabeza (abajo), cuando no se encuentran orientadas en la misma dirección.

* No ha sido clasificada la posición de los dos «recién nacidos» representados en el tipo «Fecundidad».

Con el repentino ascenso al poder por parte del fascismo, la novedad no consistió tanto en la recuperación de «experiencias monetarias» típicas de la edad romana como en una mayor conciencia de la eficaz comunicación que se podía poner en acto a través de iconografías de larga y experimentada tradición, refiriéndose constantemente a las ideologías de poder. La figura humana (que ya no era una presentadora aislada de las ambiciones nacionales) fue acompañada por una serie de símbolos que tenían a la cabeza aquel que fuera el emblema por excelencia del fascismo: el fascio littorio, originario de la arcaica realeza etrusca. En este período, al dominio de la figura femenina se contraponen la presencia de la figura masculina.

Las imágenes adquieren vigor: aparece la desnudez absoluta, que se corresponde con el gesto heroico. El gentil homenaje hecho a Italia por la diosa Roma es sustituido por una inequívoca oferta de virilidad. El mismo carro, además de representar el vehículo utilizado por las divinidades femeninas, ahora simboliza la diarquía que existía de hecho entre el Soberano y Mussolini. En los nominales áureos de mayor valor ahora se prefiere representar el Littor en su resuelto camino hacia la conquista y la admiración de la justicia. En definitiva, es pertinente preguntarse qué representación del cuerpo podemos elegir como símbolo de I del Reino de Italia del siglo XX.

Ciertamente la figura de Italia, celebrada en veste divina y maternal pero también en calidad de timonel o de seductor símbolo de libertad. Y también al «hombre nuevo» del fascismo, encarnado por la incontenible energía del infante victorioso, como así a la determinación de los jóvenes littores. Pero finalmente el verdadero protagonista sigue siendo él, Víctor Manuel III, el mismo rey que en 1936 desciende al lugar de emperador. Progresivamente se finaliza la asimilación formal de su figura a la de los antiguos predecesores romanos. Esto es revelado por los esquemas compositivos y el estilo de los distintos retratos monetales, donde la fisionomía del soberano sufre inicialmente un milagroso rejuvenecimiento. Pero se trataba de una cruel ilusión, porque la verdadera guerra, la que habría de combatirse en suelo patrio, era inminente y habría de echar para siempre al Rey que emitía su propia moneda.

Notas:

- 1) Los datos oficiales del I.S.T.A.T. indican una población de 35.841.563 de habitantes en 1911 (5° censo), 39.396.757 en 1921 y 41.043.489 en 1931 (7° censo).
- 2) El dato ha sido obtenido sustrayendo a la producción total del período 1908-1921 las cantidades de las monedas de plata retiradas por la circulación en el 1917.
- 3) El dato ha sido obtenido sustrayendo a la producción total del período 1923-1931, los cuantitativos de la *Vetta d'Italia* y del Littor, nunca destinados a la efectiva circulación monetaria.
- 4) Cfr., Caccamo Caltabiano M., “La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. M. III”, p. 7.

4. CATALOGO DE LAS MONEDAS DEL REINO DE ITALIA QUE REPRESENTAN LA FIGURA HUMANA (1900-1943)

El capítulo que sigue, dedicado a las monedas emitidas por Víctor Manuel III que contienen una representación del cuerpo humano, se presenta con forma de catálogo con todos los requisitos solicitados según una clasificación numismática de tipo tradicional. En dicho catálogo hemos aplicado de manera integral el método de análisis anunciado. Las monedas han sido enumeradas en orden cronológico (según la fecha del *Regio Decreto* y el año real de emisión), y reproducidas con imágenes descargadas desde varias páginas web especializadas en numismática. Por lo tanto, para garantizar una calidad óptima de las imágenes, en algunos casos hemos tenido que modificar las dimensiones y por consiguiente no ha sido posible mantener una escala uniforme en las reproducciones.

La ficha de cada moneda se compone de un párrafo que contiene los datos técnicos indispensables a la identificación y a la clasificación de la moneda misma (fase de análisis crítica). Siguen dos párrafos dedicados al análisis de tipo icónico / iconográfico de la imagen, descripción que hemos tratado de actuar de forma bastante esquemática, utilizando un número de variantes posturales precisas y objetivas. Agotada la descripción del mensaje formal, el empeño que hemos asumido ha sido de desarrollar la investigación en el sentido iconológico, es decir, con la interpretación de los aspectos retóricos y simbólicos, sea formales que conceptuales, presentes en la imagen. El último nivel de análisis que hemos afrontado, en cambio, concierne los aspectos menos evidentes de la comunicación, que ponen la moneda en relación con el contexto histórico, cultural y artístico del periodo de emisión.



Foto: Bolaffi 23 noviembre 2010, lote n° 776

Fig. 75 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Dos Liras «Cuadriga veloz», 1911, AR 835 ‰, 27 mm Ø, 10 g. Canto: *Fert Fert Fert*¹ en incuso entre nudos y estrellas, tirada: 534.810 piezas. Gigante 98, Montenegro 268, Pagani 734. R. D. 12 enero 1908, n° 14. Diseño: Davide Calandra, grabado, Luigi Giorgi.²

A/ Busto del Rey en uniforme hacia la der., dentro de un círculo adornado de hojas; alrededor, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • D'ITALIA; a izq., a lo largo del círculo el nombre del autor, D. CALANDRA M. R / Representación simbólica de Italia, estante a izq. sobre una cuadriga al galope, con escudo en la mano izq. y rama de olivo en la der.; la cuadriga es ornada con flores y la inscripción *Fert*; bajo las patas de los caballos la fecha y sobre la línea del exergo, D. CALANDRA M; en exergo, el valor entre dos nudos, signo de ceca (R) y el nombre del grabador, L. GIORGI INC.

La figura que se encuentra en la escena se coloca en un plano intermedio y en una posición descentrada. La misma se representa en el acto de conducir una cuadriga y al mismo tiempo hace una oferta. La figura es simbólica porque representa a Italia, es de género femenino y de aspecto adulto. La mujer viste una túnica drapeada y un yelmo en la cabeza, estante, con el torso de frente y la cabeza vuelta hacia la izq.

Teniendo en cuenta el papel inaugural de esta moneda en el proceso de renovación de la numismática italiana del siglo XX, debemos reconstruir la iconografía y las fuentes de inspiración, haciendo una digresión en el léxico monetario antiguo. Sin lugar a dudas, “la fascinación de la auriga femenina armada, dominante dada la posición vertical al centro de la escena, evoca imágenes atractivas experimentadas anteriormente en el campo de las monedas con el carro conducido por Atenea, como testimonian algunos tetradracmas de *Kamarina* (fig. 76) o con aquellos que tienen como auriga una poderosa *Persephone* empuñando una antorcha, en una rica emisión de Siracusa de la penúltima década del siglo V a.C.”³.



Foto: Tkalek, 24-10-2003, lote n° 26

Fig. 76) Sicilia, *Kamarina*. Tetradracma, ca 415 a. C., AR, 17,14 g, 26 mm. A/ Cuadriga al galope hacia la der., conducida por Atena que empuña las riendas en la mano izq. y el kentron en la der.; arriba, en vuelo hacia la izq., Nike en el acto de coronar la diosa; EXAKESTIDAS (la firma del autor) sobre la línea del exergo; en exergo, dos ánforas. R / KAMAPINAION; cabeza de Eracle juvenil a izq., que viste la piel de león. Rizzo t. 5-11, Franke-Hirmer t. 53-149, Westermarck & Jenkins, 149-2.

Al tratarse de la primera representación gráfica de Italia en las monedas de Víctor Manuel III, conviene recordar la historia de esta personificación numismática, que vio la luz con el ciclo de emisiones sobre la Guerra Social, llevada a cabo por los romanos contra una coalición de pueblos itálicos entre el 91 y el 88 a.C.⁴. Éste ciclo incluye algunas monedas insólitas en las que “la personificación de Italia se junta con la representación de la Victoria que corona una figura femenina armada, sentada sobre unos escudos y que se identifica como Italia, como sugiere la leyenda en caracteres latinos que se encuentra en el exergo”⁵ (fig. 77). Sin embargo, al final del

conflicto, los magistrados monetarios *Fufius Calenus* y *Mucius Cordius Scaevola* renovaron el recuerdo de la guerra con la representación de Italia con cornucopia, símbolo de la abundancia y de la misma Roma, con cetro y con el pie derecho sobre el orbe mientras se dan la mano derecha en señal de paz. Figuras de fácil identificación puesto que los nombres están inscritos en el campo ⁶.



Foto: NAC n° 61, lote n° 1211

Fig. 77), República romana, período de la Guerra social. Denario, *Corfinium*, ca 89 a. C., AR, 3,71 g. A / Cabeza laureada de Italia hacia la der.; delante del cuello, signo de valor, X. R / Italia sentada a izq. sobre una pila de escudos, que empuña lanza y *parazonium*, coronada por la Vittoria, estante a sus hombros; en el campo, delante de Italia, C; en exergo, ITALIA. Sydenham 624, Campana 106, HNI 412b.

Con respecto a la fisonomía de Italia, hay evidentes similitudes con las representaciones clásicas de la diosa Minerva, diosa inspirada por su sabiduría, a su vez heredera de la personalidad de Atenea. Italia se presenta como la primera figura humana en absoluto, una “nueva Minerva”, que es reproducida en su totalidad en las monedas del nuevo Reino de Italia y no sólo como en la primera aparición de aquel breve final del siglo XX (fig. 78) .



Foto: Künker n° 111, lote n° 6750

Fig. 78), Imperio Romano, Antonino Pío, 138-161 d. C. Áureo, 145/161 d. C., Roma, AU, 7,14 g. D/ ANTONINVS AVG PI-VS PPTRP COS IIII; cabeza laureada del imperador a izq. R/ la diosa Minerva estante, con lanza y escudo en la mano izq. y una pequeña Victoria alada en la der. BMC 587, Calicó 1460, Cohen 1147, RIC 158.

La tradición clásica de este noble sujeto (la cuadriga), de gran impacto y de fácil interpretación, parecía favorecer la aceptación incondicional, como hacía pensar esta recensión publicada el año antes de su emisión: *“La próxima semana los tres modelos en yeso de las monedas de 1, 2 y 5 liras serán enviados, por el escultor Calandra, a Roma al Ministerio de Hacienda para que los pase a la Casa de Moneda para su reducción pantográfica”*. Así lo anunció *La Gazzetta di Parma* en abril de 1907, añadiendo sobre el sujeto que se reproduce en estas monedas: *“Por un lado se representa Italia, que, de pie y majestuosa, con la cimera en la cabeza, la espada a su lado, su escudo en el brazo izquierdo y envuelto en un gran paludamento, alza serena la palma del úlvivo de la paz, de pie en un carro en el que destaca la palabra Fert, con la cuadriga romana tirada por cuatro caballos resoplantes y poderosos. El diseño es hermoso, una lograda composición, modelada exquisitamente, digna del ilustre artista italiano que ha realizado el trabajo con gran empeño, con el amor de un artista que quiere dar a su país una moneda que le haga honor y honre el arte monetaria”*.

En realidad estas monedas no correspondieron con las expectativas y las críticas, aunque excesivas, se levantaron en el momento que entraron en circulación. De hecho, tanto el anverso con el busto del soberano, como el reverso con la representación simbólica tenían numerosos defectos. La cabeza del Rey era poco nítida, plana y desequilibrada y la leyenda rodeada de dos líneas gruesas de gráfila que parecían la aureola de un santo; a su vez el reverso, que tenía que rivalizar con el de las

monedas imperiales de consagración, fue juzgado bastante convencional, y los cuatro caballos fueron paragonados a los caballos amaestrados de un circo. Por último, la personificación de Italia, que habría tenido que estar de pie en la parte superior del carro, pareció demasiado retrasada, ya que estaba situada entre los cuadrúpedes y el carro mismo ⁷.

Sobre la calidad artística de la representación alegórica, sin embargo, fue mucho más benévolo el renombrado Francesco Gnechi, que en la primera verdadera revisión en profundidad de la nueva moneda italiana, comentó con las siguientes palabras: *“En el reverso incluye una imitación griega y, añadido con gusto, se trata de una imitación feliz. Esto no significa, sin embargo, que se puedan añadir algunas mejoras en próximas emisiones, tanto en la forma de Italia, con el fin de hacer un mejor apoyo al carro, tanto en la posa de los caballos, que tal vez se podría hacer más variada y lograr así poco a poco esa perfección que es tan difícil de encontrar al primer intento”*. En este sentido Gnechi recuerda que para aplicar estas pequeñas variaciones *“no hace falta dirigirlo (al artista) hacia los modelos griegos o romanos originales, basta con recordarle su maravillosa cuadriga que corona el monumento a Zanardelli en Brescia, cuyo modelo era admirado por todo el mundo en la penúltima exposición de Venecia”* ⁸ (fig. 79).



Foto: *Illustrazione italiana*, N° 39, septiembre 1909.

Fig. 79) Davide Calandra, estudio para el monumento a Giuseppe Zanardelli, en mármol y bronce, cm 315 x 145 x 195, Brescia 1909.

Notas:

- 1) Sobre el sentido del lema *Fert* (a veces *Fert Fert Fert*) adoptado por Amedeo VI (1334-1383), véase también, Padiglione C., *Il F.E.R.T. di Casa Savoia. Memoria araldica scritta per le fauste nozze di Umberto con Margarita di Savoia*, Napoli, 1869 y Martinori E., “Fert”, en *RN anno X, n°1-2*, pp. 16-18.
- 2) Para las biografías de Davide Calandra y Luigi Giorgi véase también el anexo, cap. 4.1. p. 322.
- 3) Caccamo Caltabiano M., “*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III*,” p. 9.
- 4) Véase también la MONEDA N°XX de este catálogo, dedicada a la moneda de veinte céntimos de 1908. Catalli F., “La moneta come propaganda: dall’Italia dei *socii* italici alla quadriga trionfale del Veroi,” pp. 9-11.
- 5) Véase en proposito la fig. 12a en la ficha dedicada a las 20 liras de 1926. Cfr., Cellone F., “Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando V. E. III,” p. 43.
- 6) Gneccchi F., “Le nuove monete italiane”, p. 359.



Foto: Lanz n° 145, lote n° 213

Fig. 80 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cinco liras «Cuadriga briosa», 1914, AR 900 ‰, 37 mm Ø, 25 g. Canto: *Fert Fert Fert* en incuso entre nudos y estrellas, tirada: 272.515 piezas. Gigante 72, Montenegro 209, Pagani 708. R. D. 12 enero 1908, n°14 y R. D. 4 enero 1914, n° 5. Diseño: Davide Calandra, grabado, Attilio Silvio Motti.¹

A / Busto del Rey en uniforme hacia la der.; alrededor, VITTORIO EMANUELE III RE D'ITALIA; bajo el busto el nombre del autor, D. CALANDRIA. R / Representación simbólica de Italia, estante a izq. sobre una cuadriga al galope, con un escudo en la mano izq. y una rama de olivo en la der.; la cuadriga es ornada con flores y la inscripción *Fert*; bajo las patas de los caballos, la fecha y sobre la línea del exergo, D. CALANDRIA Y MOTTI INC.; en exergo, el valor y dos nudos entre el signo de ceca (R) y la estrella de Italia.

La figura que se encuentra en la escena se coloca en un plano intermedio y en una posición descentrada. La misma se representa en el acto de conducir una cuadriga y al mismo tiempo hace una oferta. La figura es simbólica porque representa a Italia, es de género femenino y de aspecto adulto. La mujer viste una túnica drapeada y un yelmo en la cabeza, estante, con el torso de frente y la cabeza vuelta hacia la izq.

Notas:

- 1) Para la biografía de Attilio Silvio Motti véase el anexo, cap. 4.1. p. 325.



Foto: NAC n° 47, lote n° 1063

Fig. 81 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Veinte céntimos «Libertad librada», 1908, NI 975 ‰, 21,5 mm Ø, 4 g. Canto: liso, tirada: 14.315.000 piezas. C.N.I. 33, Gigante 193, Montenegro -, Pagani 829. R. D. 23 enero 1908, n° 22. Diseño: Leonardo Bistolfi¹, grabado, Luigi Giorgi.

A/ ITALIA; cabeza de mujer a izq. con parte del hombro y mano que tiene una espiga de trigo. R / Alegoría de la libertad, representada como mujer en vuelo hacia izq., con antorcha en la mano izq.; en el campo la indicación del valor, la fecha y el signo de ceca (R); en bajo, el escudo sabaudo coronado y adornado entre los nombres del autor, L. BISTOLFI M., y del grabador L. GIORGI INC.

La imagen que se encuentra en la escena se sitúa en el primer plano y en una posición central y que se figura en el acto de volar. Es simbólica, ya que representa la «Libertad», es de género femenino y de aspecto adulto. La mujer viste túnicas drapeadas, transparentes y tiene la cabeza descubierta, está en posición de vuelo, con el torso de frente y la cabeza vuelta hacia la der.

En la elección de haber dado a Italia el rostro de una mujer joven de rasgos bien definidos, sin duda cierto peso lo tuvo el encanto que emanaban las figuras míticas femeninas de la época clásica, como puede verse de manera más evidente en la hermosa figura del reverso, concebida en vuelo trasversal bajo la apariencia de *Kore/Perséfone* con una espesa cabellera.² En el perfil grabado por Bistolfi, sin embargo, se hace eco de la representación simbólica conocida más antigua de Italia, representada en la forma de una diosa de los llamados *Socii* itálicos.³ Esta imagen aparece en

monedas cuñadas a partir del 91 a.C. para satisfacer las necesidades de la coalición militar que había desatado una guerra contra Roma, y que tomó el nombre de «guerra social»⁴ (fig. 82 / 83). La personificación de esta nueva entidad (Italia), representada como una diosa, quiere transimitir el estado de los insurgentes y quiere sustituirse y contraponerse a la cabeza de la diosa Roma, que aparecía normalmente en las monedas romanas de la época.



Foto: NAC n° 40, lote n° 447

Fig. 82) República romana, período de la Guerra social. Denario, *Corfinium*, ca 90 a. C., AR, 4,01 g A/ ITALIA; cabeza laureada de mujer a izq. R/ Escena del juramento: ocho guerreros de pie, apuntan las espadas hacia el sacerdote, al centro, en rodillas, que tiene un pequeño cerdo; detrás, un estandarte; en exergo, D. Sydenham 621, H N I 408.



Foto: NAC n° 43 lote n° 243

Fig. 83) República romana, período de la Guerra social. Denario, *Aesernia*, ca 89 a. C., AR, 3,57 g. A/ VITELIV; cabeza laureada de Italia a izq. R/ Guerrero estante que se apoya a una lanza con la punta hacia abajo; el pie izq. sobre una estandarte romano; a su lado, un toro arrodillado; en exergo, >. Sydenham 627, HNI 407.

Bistolfi, llamado a colaborar con la Comisión permanente desde junio de 1905, comenzó enseguida la elaboración de los dibujos preparatorios (fig. 84). En la difícil génesis de la «libertad librada», nos informa en una de sus cartas dirigidas a su amigo el poeta Giovanni Pascoli, del 3 de octubre 1906: “(...) *al lado de la humilde habitación donde se reúnen los míos, trabajando con todas las fuerzas que me quedan a todas las horas del día. Una terrible hazaña cerrada en muy breves horizontes*”.⁵ De hecho la entrega de los modelos, prevista para ese mismo mes, llegó en enero de 1908, con más de un año de retraso. Sin embargo, la «terrible hazaña» llegará a producir una de las monedas más conseguidas de la Italia unificada, “en la que la alegoría de la libertad volante con estilo floral del reverso, se contrapone a la personificación escultórica de Italia como *Mater frugum* del anverso, con una espiga de trigo en la mano, para la cual Bistolfi usaría como modelo, según la tradición, una vigorosa campesina de la zona de Biella”.⁶



Fig. 84) Leonardo Bistolfi, la Libertad en vuelo. Dibujo preparatorio para el reverso de la moneda de 20 céntesimos del 1908, 22,5 x 27,2 cm, colección privada.

En los complejos acontecimientos que llevaron a la creación de nuevos tipos de monedas, algunos de los aspectos más importantes se relacionan sobre todo con el valor en níquel confiado por sorteo a Bistolfi, que debía tener en el anverso la cabeza de Italia, mientras que en el reverso sólo un «partido ornamental». Los modelos presentados encontraron objeciones técnicas y artísticas, tanto para la representación de Italia, como para la esbelta figura de la libertad que despega, vestida con velos en el viento y con la antorcha en la mano, que el artista tenía la intención de poner en el reverso y que fue considerado por la Comisión similar a unas terribles Erinias. La disertación

liberty propuesta por Bistolfi que se basa en las variaciones del modelado, en las vibraciones de materia y formas y en efectos claroscuros mal se adaptaba a la reducción mecánica y a la necesidad de acuñar la moneda de un solo golpe, requerido por la técnica de acuñadura.⁷

Bistolfi afrontará las críticas y las consiguientes «enormes dificultades» para la modificación de los modelos con esa inquietud y sensibilidad simbolista típicas de su trabajo y su personalidad, alegando, entre otras cosas, de no perder la confianza en “*poder cerrar en un espacio tan pequeño un pensamiento y una forma que puedan tomar la apariencia de una señal de vida lo bastante vasta y vibrante*”.⁸ Más adelante, con respecto al tema de las dudas de acuñación, en el intento de que la pequeña moneda adquiriera los caracteres de una verdadera obra de arte⁹, Bistolfi intenta sacar a la luz el problema de la moneda y de la medalla como obras autónomas. Una autonomía difícil de conseguir por el peso del fin celebrativo y por las urgencias técnicas impuestas por este tipo de producción mecánica.

Los juicios sobre el artista oscilaron entre polos opuestos: por un lado le venía reconocido el valor indudable como escultor simbolista con nuevas trazadas a la manera de Miguel Ángel Buonarroti, pero por otro lado esto ponía en evidencia sus límites. Ugo Ojetti, por ejemplo, además de artista, lo consideraba un poeta, por la profunda sinceridad de pensamiento y la claridad siempre simple y sobria de su expresión, mientras que hoy se cree que su producción está demasiado imbuida de manierismo floral. Sin embargo, no se cuestiona el valor artístico de la moneda y de otras obras.¹⁰ No obstante fuese muy crítico sobre la oportunidad de acuñar una moneda en níquel, Francesco Gnechi, como numismático experto y miembro de la Comisión Monetaria, afirmó que “el nuevo 20 centimos italiano es sin duda el más artísticamente elegante de todas las piezas congéneres de todas las naciones”¹¹, porque por lo general estas monedas fraccionarias de poco valor, “tienen en el anverso una cabeza o simplemente un escudo de armas y en el reverso la indicación pura de valor”.¹²

Pero a pesar del reconocimiento del valor artístico de la moneda, las observaciones críticas dirigidas a las dos representaciones fueron muchas. La primera impresión, compartida por muchos miembros de la Comisión, fue que la cabeza de Italia se presentaba en formas muy arcaicas, mientras que lo que se quería era “una condición más moderna, más armoniosa, de nuestra Italia, de significado más comprensible y más claro al pueblo, porque es una moneda eminentemente popular”.¹³ Era otro el ideal de belleza con el que Italia tenía que mostrarse y no en la forma de la cabeza prehistórica desprovista de cualquier símbolo que sirviera para identificarla. Por lo que respecta el reverso, no

obstante se tratara de una pieza maestra, la principales críticas se hicieron sobre el significado y la identidad de la representación. Queriendo representar una alegoría se tenía que seguir la tradición.

“Para una alegoría nueva, nuevos emblemas, de acuerdo; pero para una alegoría conocida y repetida por más de dos milenios, es absolutamente esencial mantener lo consagrado por la tradición”.¹⁴ Por esta razón, la antorcha de la libertad se consideró que era más incendiaria que iluminadora, mientras que los cabellos al viento y la actitud (definida) convulsiva de la figura, la llevaron a ser asociada a una Furia o a una Erinea más que a la libertad misma. Como de costumbre, la prensa extranjera que no había seguido la génesis de la moneda, sin saber encontrar explícitamente el significado de la figura, la llegó a definir genéricamente como «genio volante». A todas estas críticas, el artista respondió directamente en la siguiente sesión de la Comisión el 7 de julio de 1907, durante la cual le hicieron cinco objeciones.

En el resumen de su apasionada defensa declaró que por lo que respectaba al anverso, tenía en mente una Italia con un tipo de belleza símil al aconsejado por la Comisión: una Italia con el rostro de una hermosa dama romana y abajo, a lo lejos, una vista de Roma. Pero no se quedó satisfecho, porque de esta manera se otorgaba a Italia un sentido de materialidad que él no quería. En la efigie que se imaginó tras una noche de intenso trabajo, que será la que adoptará, ha querido representar algo que va más allá de lo humano y de lo material: el símbolo de la *Mater frugum*, la Madre Tierra. También confesó que se había ocupado menos del reverso, donde con el retrato de la Libertad en vuelo encima del escudo de armas quiso representar la historia de los Saboya. Sabiendo que la reducción habría aplanado mucho el relieve, trató de acentuar los contrastes de luz y oscuridad, con la esperanza “*de que algo del ímpetu de la vida y la vibración de la figura de la libertad aún permaneciera en el pequeño disco de la moneda*”¹⁵.

La Italia modelada por Leonardo Bistolfi es, por lo tanto, una Italia rica en cosechas, de formas poderosas que en el anverso de la moneda, trámite el nítido perfil propone sugerencias tanto de la Grecia clásica, tanto como itálicas, mientras que el reverso mismo se convierte en un símbolo concreto de libertad. Una referencia obvia, por una parte, a la cuestión agraria y la importancia de la producción de cereales en la campiña italiana y, en segundo lugar, una referencia fuerte y clara a los valores por los que el Estado se había hecho garante no sólo en frente a sus ciudadanos, sino también frente a los pueblos de otras naciones. Estas son las líneas de la política nacional e internacional que con el supuesto de garantizar la paz y la libertad para el pueblo habrían encontrado la justificación para la posterior intervención armada en tierra africana.

Notas:

- 1) Para la biografía de Leonardo Bistolfi véase el anexo, cap. 4.1. pp. 331-332.
- 2) Cfr., Caccamo Caltabiano M., “*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di Vittorio Emanuele III,*” p. 9.
- 3) Coalición de pueblos, entre los que se anoveran, según el histórico Appiano, los Lucanos, los Irpinos, los Marsos y los Sannitas, que se rebelaron al poder central de Roma tras haber intentado varias veces de obtener los mismo privilegios de los ciudadanos romanos. Cfr., Catalli F., “La moneta come propaganda: dall’Italia dei *socii* italici alla quadriga trionfale di Verói”, pp. 9-11 y Graziosi G., “Iconologia Italia”, pp. 17-19.
- 4) Migliorini M., *Strofe di bronzo (lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi –Pascoli)*, pp. 34-35.
- 5) Tocchi M., “Pascoli le medaglie e Leonardo Bistolfi”, p. 22.
- 6) Cardano N., “Per una storia della medaglia italiana del Novecento – temi e percorsi dall’inizio del secolo agli anni Trenta”, en Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura de), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 159.
- 7) Carta de Bistolfi fechada 6/10/1906, contenida en la “Miscellanea relativa all’esercizio della Zecca, busta 3 fascicolo 15”, en ACS, *Ministero del Tesoro-Direzione Generale Tesoro- Segreteria*.
- 8) Cfr., *Ibidem*, carta del 3/11/1907.
- 9) Cfr., Cellone F., “Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III”, p. 45.
- 10) Gneccchi F., “Le nuove monete italiane”, p. 355.
- 11) *Ibidem*.
- 12) *Ibidem*, pp. 355-356.
- 13) *Ibidem*, p. 357.
- 14) La síntesis de la arenga de Bistolfi ha sido citada por Lanfranco M., “I progetti e le prove del Regno d’Italia – P 3”, en *RN XXVIII, 1931, n° 10-11*, pp. 339-340.



Foto: NAC n° 47, lote n° 1079

Fig. 85 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cinco céntimos «Italia sobre proa», 1915, CU 950 ‰, 25 mm Ø, 5 g. Canto: liso, tirada: 1.038.000 piezas. Gigante 261, Montenegro 615, Pagani 896. R. D. 29 octubre 1908, n° 229. Diseño: Pietro Canonica¹, grabado, Luigi Giorgi.

A / Busto del Rey en uniforme a izq.; alrededor, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • D'ITALIA
 R / Figura alegórica representante a Italia, en pie sobre la proa de un barco, mirando hacia la izq., que lleva en la mano der. una rama de olivo; en la parte superior, circularmente, la indicación del valor y el año de acuñación; sobre la proa el signo de ceca (R) y de lado, a der., los nombres del autor, P • CANONICA M • y del grabador, L • GIORGI I •

La figura que se encuentra en la escena es puesta en primer plano y en posición central y es representada en el acto de hacer una oferta. La figura es simbólica porque representa a «Italia», es de género femenino y de aspecto a adulto. La mujer viste una túnica drapeada y tiene la cabeza descubierta, está en posición estante con el busto de frente y la cabeza a izq.

Para este proyecto el autor presentó originariamente dos modelos, uno con la así llamada "Italia marinera" y el otro con la misma Italia a la guía de una cuadriga; pero habiéndose ya elegido este último para la moneda de plata, el primero fue destinado a la moneda de bronce. Tractándose de un trabajo prácticamente único por lo que respecta la calidad del grabador, el escultor turinés recurrió a una iconografía que no encuentra muchos precedentes en el mundo clásico y en la numismática. Si por un lado la proa de un barco es uno de los sujetos más frecuentes en los reversos de las primeras monedas romanas, por otro lado, la presencia de una divinidad en tal colocación no pertenece a la

tradición latina. Para encontrar precedentes de este esquema iconográfico tenemos que remontar hasta la asimilación del culto de Isis Pharia o Pelagica, importado desde Asia Minor, y reproducido en un cierto número de emisiones a partir del II siglo d. C.

Entre dichas emisiones, que representan a la Diosa en el acto de desdoblar una vela, siempre orientada a la derecha, se distinguen, por la incisividad y la belleza del relieve, algunas monedas de Adriano, 117-138 d. C. acuñadas en Alejandría. Más parecida a la iconografía adoptada por el Canonica es una representación de época posterior que se encuentra en algunos denarios de Julia Domna, probablemente acuñados en ocasión de la visita en Egipto de la familia imperial (fig. 86).



Foto: Gemini LLC, n° 5, lote n° 284

Fig. 86) Imperio Romano, Julia Domna. Denario, ca 200 d. C., AR, 3.38 g. A / IVLIA AVGVSTA; busto drapeado de la emperatriz hacia la der. R / SAECLVLI FELICITAS; Isis, estante hacia la der. sobre la proa de un barco, con la pierna izq. apoyada en posición elevada, en el acto de amamantar Horus desnudo; tras la diosa, a izq., el timón y la popa del barco. BMCRE 279, 618, CBN 174.

Notas:

- 1) Para la biografía de Pietro Canonica véase el anexo, cap. 4.1. pp. 335-336.



Foto: Nac n° 47, lote n° 975

Fig. 87 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cien liras «Aratrice», 1912, AU 900 ‰, 35 mm Ø, 32,25 g. Canto: estriado, tirada: 4.946 piezas. Gigante 3, Montenegro 33, Pagani 641. R. D. 5 mayo 1910, n° 258. Diseño: Egidio Boninsegna¹, grabado, Luigi Giorgi.

A / Busto del Rey en uniforme mirando a la izq.; alrededor, VITTORIO EMANUELE III; abajo, a la izq., nudo dentro de un rectángulo. R / Alegoría representante a Italia «agrícola», que lleva un haz de espigas en la mano izq., mientras con la der. empuña un arado. A los lados el valor, LIRE 100 y arriba, REGNO - D'ITALIA; en exergo la fecha, entre el signo de ceca (R) y la estrella de Italia; de lado los nombres del autor, E • BONINSEGNA M • y del grabador, L • GIORGI INC •.

La figura que se encuentra en la escena es puesta en primer plano y en posición central y es representada en el acto de arar la tierra. La figura es simbólica porque representa a «Italia», es de género femenino y de aspecto adulto. La mujer viste una túnica drapeada y lleva una corona mural, está en posición estante, con el torso hacia el frente y la cabeza a la izq.

“La redenzione artistica delle nostre antipatiche monete s’inizia (...). Dopo attento minuzioso esame decisero di scegliere uno dei quattro bozzetti del Boninsegna quale modello della nuova moneta d’oro (...).”² El artista, que "a solo treinta y nueve años ya era uno de los más conocidos representantes de aquellas tendencias pictóricas de la escultura,"³ presentó muchos proyectos. Para la moneda de veinte liras, demasiado pequeña para soportar una alegoría compleja, talló una abeja, de inspiración griega, cuál símbolo de la laboriosidad. Para la de cien liras, Cibele, la diosa de la tierra, sentada sobre el clásico carro de estilo romano tirado por cuatro leones, inspirado a la

moneda del emperador Trajano. En otro modelo, en cambio, había imaginado una Italia siempre entregada a la agricultura, pero con la mirada vuelta hacia el mar dónde se encuentra un barco, dicha también «la Italia industrial y comercial» (fig. 88). Pero, el boceto elegido fue la Italia «Aratrice».



Foto: Stack's 18 agosto 2009, lote n° 2048

Fig. 88) Reino de Italia, Vittorio Emanuele III (1900-1943). Cincuenta liras (prueba), 1907, SJ (Stefano Johnson, Milano), AU, 16,31 g, canto: liso. A/ VITTORIO – EMANUELE III; busto del Rey en uniforme mirando hacia la izq.; abajo, nudo Saboya dentro de un rectángulo y letra B (inicial de Boninsegna). R / Figura alegórica representante a Italia, reclinada hacia la izq., que se sustenta con la mano izq. a un remo, mientras que tiene en la der. algunas espigas de trigo; sobre el fondo un barco mercantil moderno; en bajo, al centro, el valor (LIRE 50) dentro de un rectángulo; en exergo la fecha (1907), PROVA y SJ (Establecimiento Johnson). Diseño: Egidio Boninsegna, grabado, Luigi Giorgi. CNI 1-17, Friedberg -, Pagani prove 166.

Notas:

- 1) Para la biografía de Egidio Boninsegna véase el anexo, cap. 4.1. p. 340.
- 2) “Il concorso della nuova moneta d’oro vinto dallo scultore milanese Boninsegna”, *Bollettino di Numismatica e di Arte della Medaglia*, 1907 A. V, n° 5.
- 3) Cellone F., “Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III”, p. 45.



Foto: Art Coins n° 3, lote n° 961

Fig. 89 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Dos liras «Cincuentenario», 1911, AR 835 ‰, 27 mm Ø, 10 g. Canto: *Fert Fert Fert* en incuso entre nudos y rosas, tirada: 1.000.000 de piezas. Gigante 100, Montenegro 272, Pagani 736. R. D. 19 enero 1911, n° 53 Diseño: Domenico Trentacoste¹, grabado, Luigi Giorgi.

A / Cabeza desnuda del Rey a izq.; bajo el cuello los nombres del autor, D. TRENTACOSTE y del grabador, L. GIORGI INC; alrededor, VITTORIO EMANUELE III RE D'ITALIA. R / Figura alegórica de Italia, estante hacia la der., detrás de la cual se encuentra la figura de la antigua Roma, sentada a izq. encima de un pedestal, en el acto de entrega de un globo; a la der. un arado adornado con una guirnalda de flores con las fechas 1861-1911; en bajo a izq. el valor y el signo de ceca (R); en el fondo la proa de un transatlántico decorado con el escudo de los Saboya y festones de flores.

En la escena hay dos figuras, ambas situadas en primer plano y en una posición central: una es representada en el acto de hacer una oferta a la otra. Las figuras son simbólicas porque representan la «antigua Roma» y la «Italia moderna», son de género femenino y de aspecto adulto. La «antigua Roma» viste con túnicas drapeadas y un yelmo en la cabeza, está sentada hacia la izq. Frente a ella está la «Italia moderna», vestida con túnicas drapeadas y con la cabeza descubierta, en posición estante, con el torso de frente y la cabeza vuelta hacia la der.

Notas:

- 1) Para la biografía de Domenico Trentacoste véase el anexo, cap. 4.1. p. 345.



Foto: Hess-Divo n° 315, lote n°552

Fig. 90 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cincuenta liras «Cincuentenario II», 1911, AU 900 ‰, 28 mm Ø, 16,13 g. Canto: estriado, tirada: 20.000 piezas. Gigante 19, Montenegro 67, Pagani 656. R. D. 25 junio 1911, n° 761. Diseño: Domenico Trentacoste, grabado, Luigi Giorgi.

A / Cabeza desnuda del Rey a izq.; bajo el cuello los nombres del autor, D. TRENTACOSTE y del grabador, L. GIORGI INC; alrededor, VITTORIO EMANUELE III RE D'ITALIA. R / Figura alegórica de Italia, estante a izq., a cuyo hombros se encuentra la figura de la antigua Roma, sentada hacia la der. sobre un pedestal, en el acto de entregarle un globo; a izq., un arado adornado con una guirnalda de flores con sobre las fechas 1861-1911; a der., la indicación del valor y el signo de ceca (R); sobre el fondo la proa de un transatlántico ornado por el escudo sabauda y festones.

En la escena hay dos figuras, ambas situadas en primer plano y en una posición central: una es representada en el acto de hacer una oferta a la otra. Las figuras son simbólicas porque representan la «antigua Roma» y la «Italia moderna», son de género femenino y de aspecto adulto. La «antigua Roma» viste con túnicas drapeadas y un yelmo en la cabeza, y está sentada hacia la izq. Frente a ella está la «Italia moderna», vestida con túnicas drapeadas y con la cabeza descubierta, en posición estante, con el torso de frente y la cabeza vuelta hacia la izq.



Foto: NAC n° 47, lote n° 1052

Fig. 91 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cincuenta céntimos «Leones», 1920, NI 975 ‰, 23,8 mm Ø, 6 g. Canto: liso o estriado, tirada: 29.450.378 piezas. Gigante 164-165, Montenegro 402-403, Pagani 800-801. R. D. 4 septiembre 1919, n° 1618. Diseño: Giuseppe Romagnoli¹, grabado, Attilio Silvio Motti.

A/ Busto del Rey en uniforme a izq.; alrededor, VITT • EM • III • RE - • D'ITALIA; abajo, el nombre del autor, G. ROMAGNOLI. R / Alegoría de Italia sentada hacia la der. sobre un carro tirado por cuatro leones, con antorcha en la mano izq.; sobre el carro las iniciales del nombre del autor, G R M; para arriba, AEQUITAS; en exergo el valor, entre la fecha y el signo de ceca (R).

La figura que se encuentra en la escena es puesta en segundo plano y en posición descentrada y es representada en el acto de conducir una cuadriga. La figura es simbólica porque representa la Justicia, es de género femenino y de aspecto a adulto. La mujer viste una túnica drapeada y una corona de laurel y está sentada hacia la der. con el torso de tres cuartos.

El tipo (numismático) de la *Aequitas*, representado por una mujer con una gran antorcha, sentada majestuosamente sobre un carro tirado por cuatro leones, retoma fielmente un proyecto ideado por Egidio Boninsegni en 1906², con protagonista la diosa Cibele³ con corona mural, que a su vez copiaba la Cibele en trono de los medallones de bronce de los emperadores Adriano y Antonino Pío (fig. 92). El viejo esquema iconográfico es releído con referencia a la *Aequitas*, la Justicia, reinterpretando la iconografía de la antigua *Virtus* imperial, vista como figura femenina estante, o más raramente sentada, vuelta hacia la izquierda y caracterizada por una cornucopia y una balanza.

Sin embargo, la representación numismática más antigua de Cibeles, se encuentra sobre un denario del período republicano y muestra la diosa a la guía de una biga, como también aparece después de algunas décadas en los áureos emitidos bajo L. Cestius y C. Norbanus, en el 43 a. C.. El último ciclo de reproducciones numismáticas asociadas a esta divinidad, en cambio, se corresponde a la emperatriz Julia Domna, mujer de Septimio Severo y se coloca entre el II y el III siglo d.C. En estos denarios se confirma el esquema iconográfico de los medallones de Adriano, con la sola variante de la cuadriga que vuelve a ser dirigida hacia la izquierda.



Foto: *Bollettino di numismatica on line*, octubre 2010, fig. 34

Fig. 92) Imperio Romano, Medallón de la época de Adriano, ca. 119-138 d. C. (Æ), representante la diosa Cibeles sentada hacia la der. sobre una cuadriga tirada por cuatro leones.

Notas:

- 1) Para la biografía de Giuseppe Romagnoli véase el anexo, cap. 4.1. p. 351-352.
- 2) Para la descripción y la imagen del tipo se vea Lanfranco M., "I progetti e le prove del Regno d'Italia – P 2", in *RN XXVIII, 1931, n° 6-7*, pp. 239-240.
- 3) El culto hacia la diosa Cibeles fue introducido en Roma de manera oficial en el año 204 a.C., cuando de oriente llegó en una embarcación una estatua que la representaba, trátase de una decisión reconducible al aproximarse de la Segunda Guerra Púnica.



Foto: NAC n° 47, lote n° 1046

Fig. 93 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). *Buono* de una lira «Italia sentada», 1926, NI 975 ‰, 26,5 mm Ø, 8 g. Canto: liso o estriado, tirada: 500 piezas. Gigante 144, Montenegro 356, Pagani 779. R. D. 21 diciembre 1921, n° 301. Diseño: Giuseppe Romagnoli, grabado, Attilio Silvio Motti.

A / Figura alegórica de Italia sentada a izq. sobre un pedestal, con una victoria alada en la mano der. y una rama de olivo en la izq.; a los lados, ITAL - IA; a la der. del pedestal, los nombres de los autores, G. ROMAGNOLI y A. MOTTI INC; en exergo, la fecha. R / en el campo, en dos líneas, BUONO DA L. 1; a izq., escudo de armas coronado de casa Saboya; en bajo, al centro, signo de ceca (R); alrededor, corona de hojas de laurel.

La figura que se encuentra en la escena es puesta en primer plano y en posición central y es representada en el acto de hacer una oferta. La figura es simbólica porque representa a Italia, es de género femenino y de aspecto a adulto. La mujer viste una túnica drapeada y está sentada a izq. con el torso de tres cuartos.

En los años siguientes a la Primera Guerra Mundial, la atención hacia las monedas de edad clásica filtra en la iconografía de las modernas con mayor evidencia. Además de esta emisión y de la anterior, recordamos la prueba de acuñación de un nominal de cobre de veinticinco céntimos, realizada en el 1918 con la cabeza de la *Italia turrita*¹, que es muy parecida al retrato de la diosa *Tyche* presente en los tetradracmas emitidos por la ciudad de Esmirna en el II siglo a. C.² En el *buono da una lira* puesto en circulación en el 1921, en cambio, “l’intero schema iconico riproduce

l'impianto della figura di Terina,³ personificazione dell'omonima città, che su stateri della prima metà del IV secolo a. C. siede su un analogo seggio poggiando la sinistra sul sedile e sostenendo con la destra distesa una colomba (fig. 94); su un altro conio la piccola Nike che incorona la ninfa standole alle spalle, può anche aver fornito ispirazione per la piccola Vittoria che affianca l'Italia."⁴



Foto: CNG Triton XIV, lote n° 12

Fig. 94) Italia (*Bruttium*), *Terina*. Nomos, ca 400-356 a. C., AR, 20 mm Ø, 7.41 g, 7h. A/ ΤΕΡΙΝΑΙΩΝ; cabeza de la ninfa *Terina* hacia la der., con pendiente y collar. R / Nike sentada a izq. sobre un pedestal, mientras tiene en la mano der. una paloma con las alas desplegadas y apoya la izq. al pedestal. Regling 78, HNI 2629, SNG ANS 852, SNG Lloyd 761-2, BMC 41, Gulbenkian 154.

Sobre los motivos que llevaron a la emisión del *buono da 1 lira*, debe ser recordado que, en sustitución de las monedas de plata de 1 y 2 liras retiradas en el 1917, fueron emitidos buenos de papel de pésima calidad, que se prestaron fácilmente a numerosas falsificaciones. La absoluta necesidad de reemplazar estos buenos fue facilitada por las mejores condiciones del mercado de los metales, que en el 1920 eran mucho más asequibles. Descartada la hipótesis de adoptar ligas con bajo contenido en plata, la elección cayó sobre el níquel puro que ya dio resultados satisfactorios con las monedas de 20 y 50 céntimos.

Notas:

- 1) Proyecto en hierro, Simonetti 180/1, proyectos en bronce dorado, Simonetti 181/a, 181/b.
- 2) SNG Aulock, 2161-2164.
- 3) Bajo un punto de vista tipológico, casi todos los estudiosos que se han ocupado de las monedas de *Terina* han llegado a la conclusión de que la cabeza representada en el anverso es la de la ninfa del agua omónima del río y de la ciudad misma, difícil, en cambio, continúa siendo la identificación figura femenina alada del reverso, que representa uno de los argumentos más controvertidos en la tipología monetaria de toda la Magna Grecia. Si en un primer momento se pensaba que se trataba de una *Nike*, más adelante se afirmó la hipótesis del sincretismo entre la imagen del anverso y la del reverso (Cfr., Cristiano F., “Terina e il mito della sirena Ligea. Aspetti dell’iconografia monetale dell’antica polis tirrenica,” en *Panorama Numismatico* n° 224, pp. 9-15). Pero tampoco se debe descartar la hipótesis de Eckhel sobre las semejanzas entre la iconografía monetaria de *Terina* y la de *Neapolis*, que en el anverso propone el rostro de la sirena *Ligea*. A una visión que reconoce un rol poco determinado a las divinidades femeninas menores, como Musas, Sirenas y Ninfas, se enlaza la hipótesis de Nicola Parise, según la cual la figura femenina alada, por el hecho de que a menudo lleva consigo un caduceo como atributo, tendría que ser relacionada con el mundo subterráneo y con la ciénaga Estigia (Cfr. Parise N., “Terina”, en *Enciclopedia dell’Arte Antica*, Treccani, 1966, p. 715). Tampoco hay que subestimar otra hipótesis: en algunos estáteros que se pueden datar entre el final del V y el inicio del IV siglo a.C., la figura femenina alada se representaba a menudo con una paloma en la mano, símbolo de Afrodita, mientras que la palabra sirena trae su raíz de la palabra griega ΣΕΙΡΗΝΗ. Asociando los dos términos es fácil acercarse al nombre de la ciudad, TERINA («la tierna»). Una especie de identificación entre la sirena y la ciudad en cuyo nombre vive el recuerdo de su canto afable (Cfr., Cristiano F., *op. cit.*, pp. 12-13).
- 4) Caccamo Caltabiano M., “La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III,” pp. 11-12.



Foto: Rauch n° 83 , lote n° 1340

Fig. 95 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cien liras «*Vetta d'Italia*», 1925, AU 900 ‰, 35 mm Ø, 32,25 g. Canto: estriado, tirada: 5.000 piezas. Gigante 8, Montenegro 47-48, Pagani 645-645a. R. D. 11 octubre 1925, n° 1829. Diseño: Aurelio Mistruzzi¹, grabado, Attilio Silvio Motti.

A/ Cabeza desnuda del Rey a izq.; alrededor, VITT • EM • III - RE D'ITALIA; bajo la cabeza una rama de roble que pasa en la corona de hierro; en la parte inferior, las fechas 1900 - 1925. R/ Figura de desnudo masculino a izq., sosteniendo en su mano der. una pequeña victoria alada y en la izq. la bandera del reino con el escudo de armas de los Saboya, mientras apoya la rodilla der. en una roca que lleva incisa las palabras VETTA D' ITALIA y fasces; a los lados, la indicación del valor y las fechas 1915 - 1918; a lo largo del borde, en la base de la roca, el nombre del autor, MISTRUZZI.

La figura que está en la escena se sitúa en el primer plano y en posición central y se representa en el acto de cumplir un gesto heroico. La figura es simbólica, ya que representa «el Fante victorioso» es de género masculino y de aspecto adulto. El hombre está desnudo y con la cabeza descubierta, en posición estante, en el acto de darse impulso, con el torso visto desde detrás a tres cuartos y la cabeza vuelta hacia la izq.

La razón oficial para la acuñación de esta moneda conmemorativa especial fue determinada por el vigésimo quinto aniversario de la subida al trono por parte de Victor Manuel III y para la ocasión, la tarea de crear los modelos fue conferida directamente por el Ministro de Economía al escultor Mistruzzi². La iconografía del «Fante victorioso» escogida por Mistruzzi para celebrar el jubileo

real, honra con los rasgos fuertes de esta moneda el acontecimiento histórico por antonomasia de las postrimerías de siglo. “La guerra, la primera experiencia de masa del pueblo italiano, (que) hizo manifestar las consecuencias de la pobre «hegemonía» ejercitada por la clase dirigente, temerosa de que el control sobre el pueblo armado se le escapara de las manos y no cumpliera con su deber en las trincheras”³.

Pero el Mistruzzi rinde homenaje esencialmente a la “resignación silenciosa del soldado de infantería campesino que se convirtió en la terquedad (y al) sincero patriotismo por el que fueron animados miles de jóvenes oficiales de reserva hijos de la burguesía”⁴. El primer y más famoso ejemplo público de esta composición, fue donada por el escultor a su municipio natal en la forma del monumento a los caídos de la Gran Guerra en 1921 (fig. 96)⁵. “Un insólito ardor anima ese bronce: al fante victorioso le sale por todos los poros la alegría de haber conseguido la victoria, cuyo simulacro levanta en alto con su mano izquierda extendida, mientras que la derecha se cierra en un puño victorioso”⁶. Pero el verdadero héroe nunca es arrogante “el soldado de infantería no yergue con soberbia, se arrodilla sobre la roca que conoció la sangre de sus hermanos, y puede que el suyo incluso. Toda la vida, todo el vigor de esa estatua *nerviosa* se palesa en el movimiento violento de los músculos, forjados con admirable sabiduría anatómica (...). Es un atleta que no está en posa y no sabe de estarlo”⁷.

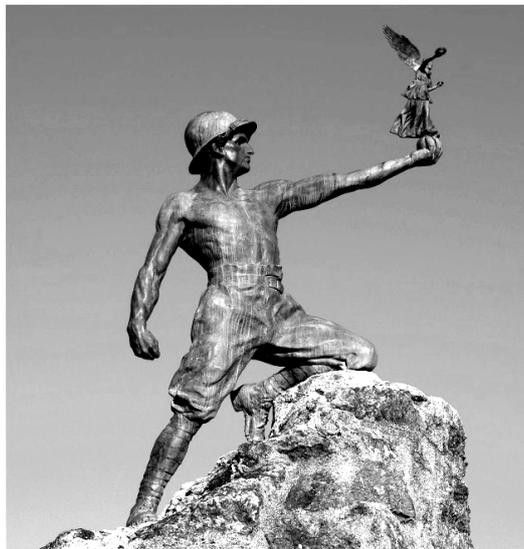


Foto: Fabrizio Finetti

Fig. 96) Aurelio Mistruzzi, monumento a los caídos de la Primera Guerra Mundial, Basiliano (UD) 1921.

La primera aparición (en las monedas de V. M. III) de una figura masculina en desnudez heroica, en este periodo, no es accidental. “Las iconografías monetarias ahora no sólo registran la presencia de

símbolos estrechamente relacionados con la Roma clásica, encontrando en los fasces, en la águila sobre fasces o en el (...) escudo de los Saboya los símbolos más significativos, sino que al anterior dominio de la figura femenina sobre los reversos de las monedas, ahora se contraponen la presencia del hombre, que va sumiendo poco a poco más importancia”⁸. Y en el vasto repertorio iconográfico que Mistruzzi nos ha dejado hay numerosas referencias a temas clásicos reproducidos en las obras maestras de numismática del pasado, aunque si las temáticas que el artista tiene que afrontar muy a menudo son obligatorias.

Entre los ejemplos más significativos de la concordancia con la iconografía de las monedas griego romanas, recordamos el denso capítulo “formado por la imagen de Aretusa meditante, que aparece en los tetradracmas de Siracusa a partir de finales del siglo V en adelante”⁹ reelaborado sabiamente en la *Aquileia mater* de 1922 dedicada a la Sociedad Filológica Friulana¹⁰, o en las caras de Roma arcaica e Italia, propuestas con énfasis retórico en varias ocasiones, para terminar en la ágil ninfa de tarentina memoria, que cabalga un delfín en una medalla de 1925.¹¹ En cualquier caso, la formación académica de Mistruzzi lo acompaña en “la elección en el vasto repertorio de la iconografía antigua no sólo en las ideas que se prestan a disfrazar bajo formas bellas y alusivas la realidad contemporánea, sino también en los aspectos más trágicos de la guerra, sobre todo en lo que respecta a la segunda II Guerra Mundial”¹².

La personalidad de Aurelio Mistruzzi se formó en la escena del arte figurativo de Friuli en los primeros años del siglo, un arte sin duda de carácter provincial, lejana de los grandes centros del debate creativo, pero alimentado principalmente por un clima cultural sustancialmente refractario a las ideas de renovación que atravesaban Europa en ese periodo.¹³ Los escultores, además de Venecia, tenían Roma como punto de referencia, donde al neo-clasicismo que había dominado la primera mitad del siglo XIX, siguieron “oleadas románticas y naturalistas”.¹⁴ En Roma en particular, el extendido clima ministerial burocrático tras la proclamación de la ciudad capital del reino, favoreció el desarrollo de una escultura académico-conmemorativa. Era la época de los monumentos, que tuvo su momento clave con el gran patio del *Vittoriano* y, por supuesto, los comitentes eran en la mayoría de los casos entes públicos y comités varios, ansiosos de asegurar en el bronce hechos y figuras históricas del Resurgimiento¹⁵.

Esta fue la matriz de Mistruzzi, un maestro en el que ardía el deseo de continuar la escultura monumental que celebraba los acontecimientos y los ideales de la civilización europea: se podría denominar como un diseñador con gran pulso que “esculpe con lápiz y carbón, dada su maestría en

los misterios de la línea y el claroscuro”¹⁶. Eran dos, en esencia, los valores a los que se inspiró: el apego físico al trabajo, derivante de una tradición de nobilísima fidelidad a la necesidad de realizarse en las obras y de dar voz con sus obras al espíritu de la comunidad, y la vocación trascendental a la escultura monumental¹⁷. El trabajo como piedra angular de la vida, realizado para satisfacer propósitos específicos, destinados a durar ya que se coloca en un lugar permanente, este era el objetivo que se tenía que perseguir a través de la humilde, pero al mismo tiempo orgullosa, aceptación del encargo. La aceptación de que no se opone al genio (esencial para las invenciones individuales), ya que a las obras maestras del pasado, como él mismo sostenía, a excepción de muy pocos casos, son el resultado de un encargo.

Notas:

- 1) Para la biografía de Aurelio Mistruzzi véase el anexo, cap. 4.1. p. 361-362.
- 2) Cfr., Lanfranco M., “I progetti e le prove del Regno d’Italia”, en *RN XXX, 1933, n°7-8-9*, p. 264.
- 3) Carocci G., *Storia dell’Italia moderna dal 1861 ai giorni nostri*, p. 41.
- 4) *Ibidem*.
- 5) El origen de esta iconografía es reconducible a un modelo de medalla diseñada por el mismo Mistruzzi bajo comisión de la ceca en 1918 (Cfr., Imbellone A., “*Mistruzzi Aurelio*”, *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 75).
- 6) Del Puppo G., “Aurelio Mistruzzi e l’opera sua”, en *La Panarie anno I n°3*, p. 135.
- 7) *Ibidem*.
- 8) Caccamo Caltabiano M., “*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III*”, p. 13.
- 9) Mucchino A., *Il lascito Mistruzzi della provincia di Udine*, p. 21.
- 10) Cfr., *ibidem*, pp. 21-22.
- 11) Medalla cuñada en ocasión del tendido del primer cable telefónico submarino entre Italia y América del Sur. Mucchino A., *op. cit.*, p. 28.
- 12) Cfr., Damiani L., “Tra Liberty e Novecento”, in Mucchino A., *op. cit.*, p. 57.
- 13) *Ibidem*.
- 14) Cfr., *Ibidem*, pp. 57-59.
- 15) Del Puppo G., *op. cit.*, p. 132.
- 16) Cfr., Montenero G., *Aurelio Mistruzzi 1880-1960*, p. 7.



Foto: NAC n° 53, lote n° 462

Fig. 97 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Diez liras «Biga», 1928, AR 835 ‰, 27 mm Ø, 10 g. Canto: *Fert Fert Fert* en incuso entre nudos y rosas, tirada: 6.651.780 piezas. Gigante 57, Montenegro 169, Pagani 693. R. D. 30 septiembre 1926, n° 1651. Diseño: Giuseppe Romagnoli, grabado, Attilio Silvio Motti.

A / Cabeza desnuda del Rey mirando a la izq.; alrededor, VITT • EM • III • - RE • D'ITALIA •. R / Figura alegórica de Italia, mirando hacia la izq., que sustenta un haz *littorio* con la mano homóloga y con la der. guía una biga cuyos caballos se encabritan; bajo los caballos, en dos líneas, los nombres del grabador, MOTTI INC, y del autor, G. ROMAGNOLI; en exergo el valor, entre la fecha y el signo de ceca (R).

La figura que se encuentra en la escena es puesta en primer plano y en posición descentrada y es representada en el acto de conducir una cuadriga. La figura es simbólica porque representa a «Italia», es de género femenino y de aspecto a adulto. La mujer viste una túnica drapeada y una corona mural en la cabeza, está en posición estante, de tres cuartos hacia izq.

Por el reverso de la presente moneda el autor imaginó "*una figurazione simbolica dell'Italia che si aderge ritta sopra una biga galoppante e che, reggendo con la destra le redini, reca con la sinistra il Fascio Littorio.*"¹ El carro es representado en el momento en que para la carrera y los dos grandes caballos, en primer plano, se encabritan erguiéndose hacia arriba. En edad griega la biga fue una imagen emparejada a representaciones juveniles del dios Apolo, como en los famosos áureos acuñados por Felipe II de Macedonia, o en su nombre en época posterior (fig.98). Y también en

edad romana fue el vehículo utilizado por las divinidades femeninas y, más tarde, también fue el vehículo de los *Cesari* de la casa imperial, según un criterio jerárquico que reservó la cuadriga solamente al emperador.²



Foto: Leu n° 86, lote n° 351

Fig. 98) Reino de Macedonia, Filipo II, 356-339 a. C. Estatere póstumo (ca 322 a. C.), AU, 8,60 g. A/ Cabeza laureada de Apolo hacia la der. R/ ΦΙΛΙΠΠΟΥ; biga al galope hacia der; debajo de las patas de los caballos, un trípode. Jameson 978, Le Rider t. 90, 16, SNG Alpha bank 260, SNG ANS 309 / 316.

Notas:

- 1) Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939*, p. 32.
- 2) Cfr., Caccamo Caltabiano M., “*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di Vittorio Emanuele III*”, p. 14.



Foto: Stack's 11 marzo 2009, lote n° 528

Fig. 99 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Veinte liras «Roma e Italia» 1927, AR 800 ‰, 36,5 mm Ø, 15 g. Canto: estriado, tirada: 3.518.002 piezas. Gigante 36, Montenegro 133, Pagani 672. R. D. 23 junio 1927, n° 1148 e 8 septiembre 1927, n° 1916. Diseño: Giuseppe Romagnoli, grabado, Attilio Silvio Motti.

A / Cabeza desnuda del rey hacia la der.; en torno, • VITTORIO • EMANUELE • III • RE. R / Figura masculina desnuda hacia la der., apoyada en unas fascas, mientras saluda una figura femenina (alegoría de Italia) sentada en frente, que a su vez sostiene una antorcha en su mano der. y su mano izq. descansa sobre un escudo oval que está grabado con el escudo de armas de los Saboya; a izq. de las fascas, A.VI y a la der. de Italia, el año y el signo de ceca (R); en exergo, el valor y el nombre de los autores, G • ROMAGNOLI y A • MOTTI INC •.

En la escena hay dos figuras, ambas situadas en el primer plano y en una posición central, representadas en un momento de saludo. Las figuras son simbólicas porque representan un «Lictor» e «Italia»; el primero es masculino, el segundo es de género femenino, ambos son adultos. El «Lictor» está desnudo, en posición estante, con el torso de tres cuartos a der. y la cabeza vuelta en la misma dirección. En frente de él está « Italia », vestida con túnicas drapadas y con la cabeza descubierta, sentada de tres cuartos a la izq.

Para esta moneda el Romagnoli recibió el encargo directamente desde el Ministerio de Hacienda “con la raccomandazione di tener conto nella composizione e modellazione, delle due caratteristiche che doveva avere la nuova moneta, e cioè grande diametro e piccolo spessore.”¹

Según cuanto indicado en la Relación Oficial de la ceca, para el reverso el autor ejecutó “*una composizione simbolica sotto forma di un vigoroso nudo di giovane che, in piedi davanti alla Madre Italia assisa, saluta romanamente col braccio sinistro, mentre con la mano destra impugna il Fascio Littorio. L’Italia impugna nella mano destra una fiaccola e poggia il braccio sinistro sullo scudo sabaudo.*”² Al mismo tiempo el Director de la ceca, mientras describe una de las siete pruebas efectuadas para la acuñación de la misma moneda, nos habla de un “*giovane fascista che, tenendo nella destra il Fascio Littorio saluta romanamente la gran Madre Italia seduta a sinistra.*”³

La representación del binomio Roma - Italia ya se encuentra en época republicana, alrededor del 70 a.C. La moneda, emitida tras una de las numerosas guerras civiles que ensangrentaron la Península durante todo el siglo I a. C., simbolizaba la nueva paz alcanzada entre Italia y la Roma victoriosa que empuña un cetro y pone el pie por encima de una esfera. Si examinamos la posición del lictor, en cambio, el esquema compositivo es más parecido a la moneda moderna, lo encontramos en una iconografía bastante frecuente en época imperial, en la que el poder romano, por así decir "actual", y en los trajes del mismo emperador, devuelven un homenaje a la figura simbólica de Italia, tan solo ejecutando el saludo con el brazo alzado (fig. 100).



Foto: UBS n° 75, lote n° 1034

Fig. 100) Imperio Romano, Adriano. Áureo, 134-138 d. C., AU, 7, 30 g. A / HADRIANVS – AVG COS III P P; busto drapeado del emperador a izq. R / ADVENT – VI AVG – I – TALIAE; el emperador estante, con el brazo der. alzado, en el acto de homenajear a Italia que tiene una cornucopia y una pátera; entre ellos un altar ardiente. Calicò 1178, Cohen 45, RIC 320 h.

Notas:

- 1) Lanfranco M., “I progetti e le prove del regno d’Italia – P 8”, en *RN XXX*, 1933, n° 7-8-9, p. 274.
- 2) M. d. T., *Relazione della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939*, p. 33.
- 3) Lanfranco M., *op. cit.*, p. 275.



Foto: Sincona n° 1, lote n° 1135

Fig. 101 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cien liras «Italia sobre proa I» 1931, AU 900 ‰, 23,5 mm Ø, 8,8 g. Canto: estriado, tirada: 22.923 piezas. Gigante 9, Montenegro 50, Pagani 646. R. D. 18 julio 1930, n° 1148 y 30 marzo 1931, n° 280. Diseño: Giuseppe Romagnoli, grabado, Attilio Silvio Motti.

A / Busto del Rey en uniforme a izq., con el collar de la *Annunziata*; alrededor, VITTORIO EMANUELE III REY; bajo el busto, nudo de Saboya y los nombres del autor, G. ROMAGNOLI y del grabador, A. MOTTI INC. R / Figura femenina a izq. representante a Italia, estante sobre la proa de un barco, que lleva con una rama de olivo en la mano der. y una antorcha en la izq.; a lo largo del bordo, a izq., la inscripción ITALIA; a der., en tres líneas, el valor, el año y la era fascista (IX • E • F); sobre la proa del barco un haz littorio y en bajo el signo de ceca (R).

La figura que se encuentra en la escena es puesta en primer plano y en posición central y es representada en el acto de hacer una oferta. La figura es simbólica porque representa a "Italia", es de género femenino y de aspecto a adulto. La mujer lleva una túnica drapeada, está en posición estante, con el torso de frente y la cabeza a izq.



Foto: Art Coins n° 3, lote n°989

Fig. 102 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cincuenta liras «Lictor» 1931, AU 900 ‰, 20,5 mm Ø, 4,4 g. Canto: estriado, tirada: 19.750 piezas. Gigante 21, Montenegro 76, Pagani 658. R. D. 18 julio 1930, n° 1148 y 30 marzo 1931, n° 280. Diseño: Giuseppe Romagnoli, grabado, Attilio Silvio Motti.

A / Busto en uniforme del Rey a izq.; alrededor, VITT • EM • - III • RE; bajo el busto los nombres del autor, G. ROMAGNOLI y del grabador, A. MOTTI INC. R / Figura masculina (Lictor) en marcha hacia la der., con haz apoyado sobre el hombro izq.; alrededor la inscripción ITALIA; en bajo a izq., signo de ceca (R) y a la der. en dos líneas, el valor, el año y la era fascista (X).

La figura que se encuentra en la escena es puesta en primer plano y en posición central y es representada en el acto de marchar. La figura es simbólica porque representa un Lictor, es de género masculino y de aspecto a adulto. El hombre viste una túnica drapeada, está en posición estante, con el torso de tres cuartos hacia la der. y la cabeza en la misma dirección.



Foto: Heritage 30-05-2008, lote n° 50082

Fig. 103) República Romana, M. Junius Brutus, 54 a. C. Denario, AR, 19 mm Ø, 3,89 g. A/ LIBERTAS; alegoría de la libertad hacia la der., con pendiente y collar. R/ El consul L. Junius Brutus en marcha a izq. con tres lictores.

Muy significativo sobre la cuestión de como fue elegido el tema iconográfico, es el hecho de que ni el Lanfranco (el director de la casa de moneda) en su publicación dedicada a las pruebas y a los proyectos de las monedas italianas, ni en la Relación Oficial de la misma ceca, se habla de esta emisión, limitándose a describir los tipos de las pruebas efectuadas y prestando en cambio mucha más atención a sus aspectos puramente técnico-monetarios. Por este motivo, tales monedas probablemente señalan no sólo el fin definitivo del ciclo de renovación numismática querido por Victor Manuel III, sino también el agotamiento de aquel empujón revolucionario propiciado por el fascismo, que se manifestó prepotentemente en la iconografía de las monedas.

Aunque el tipo del Lictor aparece efectivamente por primera vez en la monedas italianas contemporáneas y por lo tanto debe ser considerado a todos los efectos un sujeto original, su proposición, en cambio, casi sugiere una intervención de traslado del inventor, que parece quererlo catapultar en el contexto moderno, renunciando a priori a interpretar el sentido original poseído por tal figura (fig. 103).



Foto: Bolaffi 1 diciembre 2011, lote n° 905

Fig. 104 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cien liras «Lictor I» 1936, AU 900 ‰, 23,5 mm Ø, 8,8 g. Canto: estriado, tirada: 812 piezas. Gigante 13, Montenegro 55, Pagani 650. R. D. 3 septiembre 1936 n° 2510. Diseño: Giuseppe Romagnoli, grabado, Pietro Giampaoli.

A / Cabeza del Rey hacia la der.; alrededor, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • E • IMP ; en bajo el nombre del autor, G. ROMAGNOLI. R / Figura masculina (Lictor) procedente a izq., con haz apoyado sobre el hombro der.; en bajo a izq. el año y a la der. la era fascista (XIV); en exergo, escudo sabauda con la indicación del valor y el signo de ceca (R).

La figura que se encuentra en la escena es puesta en primer plano y en posición central y es representada en el acto de marchar. La figura es simbólica porque representa un Lictor, es de género masculino y de aspecto a adulto. El hombre viste una túnica drapeada, está en posición estante, con el torso de tres cuartos a izq. y la cabeza en la misma dirección.

El 9 de mayo de 1936, Víctor Manuel III además del título de Rey de Italia y Albania, asumió también el de Emperador de Etiopía, presentándose de tal manera la necesidad de acuñar una nueva serie de monedas imperiales. Dada la importancia del acontecimiento, hubo una movilización total y el 8 de mayo de 1937, sobre el n° 109 del *Giornale d'Italia* apareció un artículo a firma del Prof. Roberto Paribeni, Académico de Italia, que recitaba cuánto sigue:

“La Regia Zecca ha approntato la nuova serie di monete destinate a celebrare il ricostituito Impero. Ne ha fornito i tipi Giuseppe Romagnoli, valoroso scultore e medaglista, (...). La serie

comprende undici pezzi: due d'oro, tre d'argento, quattro di nichelio e due di bronzo. Su tutti è riprodotto al diritto la testa del Sovrano di profilo ora a destra ora a sinistra, modellata con sentita energia e con una certa maschia rudezza. Nei rovesci è uniforme la scritta (Italia – anno e nota del valore) e mutano viceversa i tipi che debbono appunto permettere di distinguere a tutta prima i pezzi corrispondenti a ciascun valore. Ed è appunto come sempre nei rovesci che il monetiere ha campo di manifestare la fertilità del suo ingegno nella trovata e l'abilità sua nell'adattamento del tema prescelto all'angusto campo della moneta."

Mientras que por los anversos fue elegida como imagen la efigie del Soberano a cuello desnudo, circundado por la leyenda «Vittorio Emanuele III Re e Imperatore», en caracteres lapidarios romanos, por los reversos la tarea no se presentaba igualmente simple. Las limitaciones más consistentes con las que tenían que enfrentarse los artistas encargados de preparar los modelos, eran la prisa y sobre todo la necesidad de usar exclusivamente aquellos símbolos queridos por el régimen fascista, que fuesen indicadores de la renovada potencia de Roma imperial. Por lo tanto águilas, haces e insignias romanas, y todo lo que fuese adecuado a la celebración del glorioso acontecimiento.¹

Con la «promoción» del Lictor sobre el reverso de las 100 liras de oro, y con la adopción de los nuevos sujetos, se cumple "la progresiva masculinización de los temas y la contemporánea disminución del prestigio de la figura femenina en la que Italia fue identificada. A esto se tiene que añadir el real sentido atribuido por el Romagnoli a la figura del lictor, el cual aunque si estaba circundado por la leyenda "ITALIA", no representaba otra cosa sino al régimen victorioso, como el mismo autor lo definió en los bocetos preparativos presentados al Duce.

Sin embargo la figura femenina no fue abandonada, pero quedó bien presente en la serie imperial y en particular en los valores de plata. Italia a la guía de una cuadriga de caballos al paso de parada, fue el sujeto elegido por el reverso del amplio cospel de las veinte liras (fig. 105), dónde el esquema icnográfico era el típico de las monedas romanas que celebraban el *triumphus* imperial. “*Ben diversa dalla matronale e quasi «attempata» Italia su prora che era comparsa sulle cento lire in oro del 1931, è ora quella che viene raffigurata sulle dieci lire in argento, mentre avanza su una prora di nave decorata con lo scudo sabaudo. Miracolosamente ringiovanita, bella e piena di vigore, lascia intravedere un corpo solido, fasciato da un drappeggio che ne esalta le forme, mentre sorregge con la destra un lungo fascio con scure e con la sinistra la piccola Vittoria* (fig. 106).”³

Pero, la moneta que más de otra exalta el nuevo papel reservado por el fascismo a la mujer, es la pieza de cinco liras de plata (fig. 107), en la cual la mujer es representada como la antigua *Fecunditas* (fig. 108), madre pródiga, sentada frontalmente y circundada por sus niños. “*E’ questa la celebrazione di una Nazione Imperiale che fonda il suo futuro e la sua gloria sulla generazione di nuovi figli e sulla feconda generosità delle Madri. Pur potendo beneficiare di una tradizione romana che aveva fatto della Mater la protagonista della discendenza imperiale, frammentandone il ruolo in innumerevoli affinità semantiche correlate agli aspetti giuridici, militari, religiosi, etici ed ideologici dell’imperium, nella moneta di Vittorio Emanuele III Imperatore sembra ora esaltata esclusivamente la virtù generativa della donna. L’Italia feconda, dal corpo robusto e dai grossi seni, è immagine più simile a quella di una popolana che alla figura regale adottata nei decenni precedenti.*”⁴

Notas:

- 1) Cfr., Sacchi G., “Vittorio Emanuele III Re e Imperatore. La coniazione imperiale italiana 1936-1943”, p. 15.
- 2) Cfr., Balbi da Caro S., “Vittorio Emanuele III il Re numismatico”, en Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura de), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, p. 131, con referencia a la ilustración llevada por el libro de Orsini O., *Una storia fatta solo di oro*, I.P.Z.S., Roma, 1980.
- 3) Caccamo Caltabiano M., “*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III*”, p. 18.
- 4) *Ibidem*, pp. 18-19.



Foto: NAC n° 47, lote n° 996

Fig. 105 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Veinte liras «Cuadriga lenta» 1936, AR 800 ‰, 36,5 mm Ø, 20 g. Canto: estriado, tirada: 10.000 piezas. Gigante 45, Montenegro 152, Pagani 681. R. D. 8 mayo 1937 n° 106. Diseño: Giuseppe Romagnoli, grabado, Pietro Giampaoli.

A / Cabeza del Rey a izq.; alrededor, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • E • IMPERATORE R/
 Figura alegórica femenina representante a Italia, sentada hacia la der. sobre un carro remolcado por cuatro caballos, con una pequeña victoria halada en la mano der. y un haz lictorio en la izq.; para arriba, en horizontal, ITALIA; a izq. en dos líneas, la era fascista (XIV) y la fecha; en exergo, escudo de armas Saboya entre el valor y el signo de ceca (R); bajo la base de la cuadriga, el nombre del autor, G. ROMAGNOLI.

La figura que se encuentra en la escena es puesta en un plano intermedio y en posición descentrada y es representada en el acto de conducir una cuadriga. La figura es simbólica porque representa a Italia, es de género femenino y de aspecto a adulto; viste una túnica drapeada y una corona de laurel en la cabeza y está sentada hacia la der. con el torso de tres cuartos.



Foto: Ranieri n° 2, lote n° 1286

Fig. 106 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Diez liras «Italia sobre proa a der.» 1936, AR 835 ‰, 27 mm Ø, 10 g. Canto: *Fert Fert Fert* entre nudos y rosas, tirada: 618.500 piezas. Gigante 45, Montenegro 182, Pagani 700. R. D. 8 mayo 1937 n° 106. Diseño: Giuseppe Romagnoli, grabado, Pietro Giampaoli.

A / Cabeza del Rey hacia la der.; alrededor, VITTORIO • EMANUELE • III • RE • E • IMPERATORE . R / Alegoría de Italia hacia la der., estante sobre la proa de un barco, mientras lleva en la mano izq. una pequeña victoria halada y se apoya con la der. a un largo haz lictorio; alrededor, la inscripción ITALIA; a mano izq., a la base del haz, el año y la era fascista (XIV), a der. el signo de ceca (R); sobre la proa del barco, escudo de armas los saboya con corona real acercada por dos haces; de lado, el nombre del autor, G. ROMAGNOLI; en exergo, la indicación del valor.

La figura que se encuentra en la escena es puesta en primer plano y en posición central y es representada en el acto de llevar un mensaje. La figura es simbólica porque representa a «Italia», es de género femenino y de aspecto a adulto. La mujer viste una túnica drapada, está en posición estante con la cabeza y el torso de tres cuartos a la der.



Foto: Ranieri n° 2, lote n° 1294

Fig. 107 – Reino de Italia, Víctor Manuel III (1900-1943). Cinco liras «Fecundidad» 1936, AR 835 ‰, 23 mm Ø, 5 g. Canto: *Fert Fert Fert* entre nudos y rosas, tirada: 1.016.000 piezas. Gigante 83, Montenegro 237, Pagani 719. R. D. 8 mayo 1937 n° 106. Diseño: Giuseppe Romagnoli, grabado, Pietro Giampaoli.

A / Cabeza desnuda del Rey a izq.; alrededor: VITT • EM • III – RE • E • IMP •.
 R / Alegoría de la fertilidad, representada como una figura femenina sentada, rodeada por cuatro niños; a la izq. del grupo, escudo real coronado y la fecha (1936); a la der. un haz lictorio y la era fascista (XIV); en exergo el valor y a los lados el signo de ceca (R) y el nombre del autor, G. ROMAGNOLI.

En la escena hay cinco figuras, todas ubicadas en el primer plano para formar un núcleo céntrico. La figura principal es la de la madre, en el acto de amamantar a dos recién nacidos, rodeada de otros dos niños. Las figuras son simbólicas porque representan la «Madre» y la «Prole»; la primera figura es de aspecto femenino y adulto. Las otras cuatro figuras están formadas por dos seres de apariencia juvenil y masculina y dos recién nacidos. La «madre» lleva túnicas drapeadas con sus pechos expuestos, está sentada en el frente, con la cabeza vuelta hacia la izq., mientras sostiene los dos bebés, desnudos, uno a cada lado. A su lado, los dos niños (uno por lado), ambos desnudos y en una posición estante, con el torso de frente y la cabeza vuelta hacia la der.



Foto: Leu n° 93, lote n° 63

Fig. 108) Imperio Romano, Julia Domna. Áureo emitido bajo Caracalla, 211 d. C., 7,22 g. A/ IVLIA PIA - FELIX AVG; busto drapeado de Julia Domna hacia la der. R/ FECVNDITAS; la fecundidad estante a izq. con un niño en el brazo izq. y la mano der. levantada; a sus pies, dos niños. BMC -. Calicó 2613, RIC 374 (denario), Sear II 7088.

4.1. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA ICONOGRAFÍA NUMISMÁTICA EN LOS PAÍSES MEDITERRÁNEOS OCCIDENTALES

Para una evaluación más objetiva de todo el proceso de renovación iconográfica que hubo en Italia en el siglo XX, se ha realizado un análisis comparativo con las monedas de otras naciones de la cultura latina (occidental) existentes en aquella época. Estas naciones se identifican en Francia (de la que hemos examinado las monedas emitidas durante la Tercera República (que duró desde 1870 hasta 1940) y en España, que tuvo una continuidad de gobierno similar durante el reinado de Alfonso XIII (1886-1931), al que hemos añadido los años de la Segunda República (1931-1936). Esta elección se debe a obvias razones geográficas, históricas, culturales y económicas.

En cuanto a los criterios adoptados para comparar las monedas de los tres países, es conveniente precisar que son de carácter cronológico-monetario y en relación con la soberanía nacional. En última instancia, hemos decidido analizar las monedas de aquellos gobiernos que ya se habían establecido en Francia y España en el momento de la ascensión al trono por parte de Víctor Manuel III (aun siendo conscientes de las considerables discrepancias existentes) y de los gobiernos que los han sucedido en estos dos países durante el curso del Reino de Italia (hasta 1943), a condición de que estos gobiernos hayan mantenido su plena soberanía y un sistema monetario basado (al menos en principio) en el uso de metales tradicionales (oro, plata y bronce).

4.1.1. LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LAS MONEDAS DE LA III REPÚBLICA FRANCÉS (1870-1940)

Al trazar una breve historia monetaria, útil para introducir las tipologías de este período, hay que destacar cómo las emisiones francesas presentan características de gran homogeneidad, basándose en algunos temas utilizados de manera distinta según los diferentes metales de acuñación. Con el final del Segundo Imperio, al Gobierno Provisional se presentó la necesidad de retirar de la circulación las viejas tipologías y, aunque con muchas dudas, la *Commission des Monnaies*, tomó la decisión de volver a utilizar las vigentes durante la Segunda República.¹ Fue así que la figura humana volvió en la moneda francesa y lo hizo tanto en las emisiones áureas (fig. 109), como en el nominal de plata de mayor módulo (fig. 110). En 1895, también en vista de los progresos realizados en las técnicas de acuñación, se llegó a un acuerdo entre el *Ministre des Finances* y el *Directeur des Beaux Arts*, para crear nuevos tipos de monedas.

La decisión del Ministro se volvió a favor de tres grabadores: Chaplain (responsable de llevar a cabo los estudios de las monedas de oro), Roty y Dupuis (a quienes fueron confiados respectivamente plata y bronce). Las primeras monedas que nacieron de la reforma comenzaron a circular en 1897 y despertaron una gran primera impresión. La «Semeuse» (fig. 111) fue la primera en ver la luz y fue también la más popular, mientras que a la composición de bronce le fue reprochada su extrema complejidad, aunque era muy elegante (fig. 112). La tercera representación (en oro), sin embargo, fue definida como excelente y de rasgos marciales.²

Más adelante, gracias a una estabilidad política importante, no se aportó ningún cambio en lo iconográfico, hasta que la crisis derivada de la Primera Guerra Mundial dictó la necesidad de reestructurar completamente los sistemas monetarios de los países beligerantes. En este contexto van colocadas las emisiones efectuadas por las *Chambres de Commerce*, que ya desde 1915 habían empezado la producción de papel moneda en billetes pequeños para hacer frente a las graves deficiencias que se estaban produciendo en la circulación de la moneda metálica. Debido a la rápida degradación de estos billetes, desde 1920 se procedió a reemplazarlos con bonos en metal que tenían como tema el dios Mercurio, que se presenta en una posa clásica (fig. 113). Su figura representa la quinta y última tipología de la Tercera República que reproduce en su totalidad la figura humana.

Notas:

1) Véase, Mazarde J. *Histoire et Contemporaine Monétaire Numismatique 1790-1967-T. II, 1848-1967*, p. 116.

2) *Ibidem*, p. 118.



Foto: iNumis V, diciembre 2010, lote n° 234

Fig. 109) República Francesa (III República). Cien francos «Genio alado» 1908, AU, 32,25 g, 35 mm, 6 h. A/ RÉPUBLIQUE FRANÇAISE; Genio alado, estante hacia la der., en el acto de escribir la Constitución; tras las alas un «fascio littorio»; a la der. un gallo estante a izq.; abajo, Dupré y A. B. (A. Barré). R/ LIBERTÉ ÉGALITÉ FRATERNITÉ; al centro, en tres líneas, el valor y el año; alrededor corona de hojas de encina; abajo al centro, signo de ceca, A (Paris), entre los símbolos del director y del grabador. Gadoury 1137a, Mazarde II 1788.



Foto: iNumis n° 12, lote n° 1367

Fig. 110) República Francesa (III República). Cinco francos «Hércules» 1873, AR 900 ‰, 25 g, 37 mm. Canto: *Dieu protege la France*. A/ LIBERTÉ ÉGALITÉ FRATERNITÉ; Hércules estante, de frente, entre la Libertad y la Justicia que se toman la mano; en el exergo la firma del artista (Dupré) entre dos estrellas. R/ RÉPUBLIQUE – FRANÇAISE; al centro, en tres líneas, el valor y la fecha rodeados por una corona de hojas de laurel y de encina; debajo, signo de ceca (A), entre los símbolos del director y del grabador. Gadoury 745a, Mazarde II 1860.



Foto: iNumis n° 12, lote n° 1391

Fig. 111) República Francesa (III República). Un franco «Sembradora» 1906, AR 835 ‰, 5 g, 23 mm. Canto: estriado. A/ REPUBLIQUE – FRANÇAISE; alegoría de mujer, a izq., en el acto sembrar; detrás, el sol naciente; debajo los pies, la firma del artista, O. Roty. R / LIBERTE EGALITE FRATERNITE; al centro, el valor y una rama de olivo; en bajo la fecha, entre los símbolos del director y el grabador. Gadoury 467, Mazarde II 1908.



Foto: iNumis n° 12, lote n° 1396

Fig. 112) República francesa (III República). Diez céntimos «Francia sentada» 1913, Æ, 10,17 g, 30 mm. Canto: liso. A / REPUBLIQUE FRANÇAISE; busto de la República, hacia la der., con sombrero frigio y rama de olivo; en bajo, la firma del artista, D. DUPUIS. R / LIBERTE EGALITE FRATERNITE; Figura alegórica con yelmo, representante a Francia, sentada a mano izq., en el acto de proteger a un infante desnudo sentado a su lado; a la der., el valor y en bajo al centro, la fecha. Gadoury 277, Mazarde II 1996.



Foto: Künker n° 190. lote n° 4097

Foto n° 113) República Francesa (III República). Ensayo del bono de dos francos «Mercurio» 1920, BA 15,96 g. Canto: estriado. A/ COMMERCE INDUSTRIE (ESSAI); Mercurio sentado a izq. sobre un cúmulo de mercancías, con el pétaso alado en la cabeza, el brazo izq. apoyado a un timón y un caduceo en la der.; en exergo, la fecha y la firma del artista (DOMARD INV). R/ CHAMBRES • DE • COMMERCE • DE • FRANCE ❖; al centro, en tres líneas, BON POUR, y el valor; abajo, signo de ceca (cuerno) y BR • AL •; Gadoury 2379, Mazarde II 533.

Tabla 24 – Resumen de los tipos emitidos por la III República (1870-1940)

Metal	Años	Tipos y monedas	Tipos y monedas que reproducen la figura humana
AU	1871-1936	4 (8)	1 (3) Genio alado, 1871-1914
AR	1870-1939	4 (11)	2 (4) Hércules 1870-1889 (1), Sembradora 1897-1920 (3 monedas)
Æ	1870-1939	3 (8)	1 (2) Francia sentada 1898-1921
NI + Æ/NI	1903-1940	5 (9)	-
BA	1920-1940	2 (6)	1 (3) Mercurio 1920-1929
Total		16 tipos distintos* (42)	5 (12)

* Los tipos «Valor entro corona» y «Valor» (moneda pinchada al centro) se repiten en más metales.

4.1.2. LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LAS MONEDAS DE ESPAÑA DESDE ALFONSO XIII HASTA LA II REPÚBLICA (1886 – 1936)

La historia monetaria moderna de España encuentra sus orígenes en la «Revolución de Septiembre» de 1868. En aquella oportunidad “una de las primeras preocupaciones de los vencedores, como lo demuestra la fecha del Decreto de implantación (19 de octubre), fue el establecimiento de un nuevo sistema monetario (...)”¹. Como moneda efectiva se adoptó la peseta, que respectaba en sus características de ley, peso y tamaño, lo que había sido previsto en el acuerdo internacional firmado el 23 de diciembre de 1863 entre Francia, Bélgica, Italia y Suiza. Además de las disposiciones técnicas se tomaron decisiones importantes sobre todo en el campo iconográfico, determinando que la moneda sólo debería ofrecer a la vista la figura de la patria y el escudo de armas de España (fig. 114)²:

La revolución inauguró el denominado «sexenio democrático» que terminó en el diciembre del 1874 con la restauración borbónica. En poco tiempo el País vio la sucesión de tres distintas formas de gobierno, empezando por «La Gloriosa» revolución y el período constituyente (1868-1871), los dos años de monarquía constitucional de Amedeo I de Saboya – Aosta³ (1871-1873) y la Primera Republica Española (1873-1874): años todos caracterizados por un clima de perenne conflictividad social y política. La restauración borbónica comienza con el pronunciamiento del general Arsenio Martínez Campos y Antón, del 29 diciembre 1874 y se concretiza con el retorno a la patria de Alfonso XII luego de su exilio en Londres.

“Al ser restaurada la monarquía (...) los anversos de las monedas pasaron a ostentar el busto del monarca reinante, conservándose el escudo del reverso con la adición al centro de los escudetes con las armas de Saboya o Borbón”⁴ (cfr. fig. 115). Con la muerte de Alfonso XII (24 de noviembre de 1885), subió al trono su hijo Alfonso XIII, que reinó hasta el 1931⁵. Los Borbones no modificaron el sistema monetario adoptado con la Revolución y acuñaron oro, plata y cobre. “Uno y otro monarca, pero sobre todo el segundo durante su largo reinado (...) mostraron la evolución del retrato y mantuvieron la excelente calidad de la moneda, sin que la Guerra de 1914 influyera en ella, dada la situación de neutralidad de España”⁶.



Foto: Cayon, mayo 2012, lote n° 2877

Fig. 114) España, Gobierno Provisional. Módulo de cinco pesetas (Proclamación de la Soberanía Nacional), AR, 1868. A/ ESPAÑA; Matrona con corona mural reclinada sobre algunas rocas, mirando a la izq., con rama de olivo en la mano der.; en el exergo, la fecha y las iniciales, L. M. (L. Marchioni). R/ * SOBERANIA NACIONAL * GOBIERNO PROVISIONAL; escudo coronado de Castilla y León, de Aragón, de Navarra y de Granada entre dos columnas cintas por la inscripción, PLUS – ULTRA.



Foto: Cayón, mayo 2012, lote n° 3013

Fig. 115) Reino de España, Alfonso XIII (1886-1931). Cien pesetas, AU 900‰, 1897, 32,25 g. Canto: estriado. A/ ALFONSO XIII POR – LA G • DE DIOS; cabeza desnuda del rey hacia la der., de unos diez años aproximadamente peinado con tupé; en la base del cuello B. M. (iniciales de Bartolomé Maura y Montaner); * 1897 * . R/ REY CONST^L. – DE ESPAÑA; S.G. - V; abajo, 100 PESETAS; escudo coronado de España entre columnas. Calicó 2001 1, Fontecha 90.

Al final, la característica mas evidente del paréntesis borbónica (1874-1931) es el absoluto monocratismo iconográfico, en el cual el cuerpo humano está totalmente ausente, mostrando así una divergencia notable, en términos ideológicos, con la elección de los tipos adoptados en Italia. Recién con la proclamación de la II República (14 de abril 1931) se produjo un cambio decisivo en materia de política monetaria. Durante este período se pusieron en circulación nuevas monedas con imágenes e inscripciones que representaban simbólicamente a la República. En 1933 se vuelve a utilizar la figura femenina (completa) como alegoría de la Nación (fig. 116).



Foto: Cayon febrero 2010, lote n° 2914

Fig. 116) España, II República (1931-1936). Una peseta «España sentada», 1933, AR, 5 g. Canto: estriado. A/ REPUBLICA ESPAÑOLA; Matrona sentada a izq., con rama de olivo en la mano der.; en el exergo, la fecha entre dos estrellas. R/ UNA PESETA; escudo coronado de España entre columnas; Corona mural. Calicó 1, Fontecha 150.

Tabla 25 – Resumen de los tipos emitidos desde Alfonso XIII hasta la II República

Metal	Años	Tipos y monedas	Tipos y monedas que reproducen la figura humana
AU	1887-1904	4 (5)	-
AR	1888-1933	7 (17)	1 (1) República sentada, 1933
CU/NI	1925-1934	3 (3)	-
Æ	1904-1913	2* (4)	-
Total		14 (29)	1 (1)

* Los dos tipos del bronce corresponden al n° 4 y 5 de la plata.

Notas:

- 1) Fontecha (de) R., *La moneda española contemporánea*, p. 15.
- 2) Cfr., *Ibidem*, p. 16.
- 3) Amedeo I de Saboya-Aosta (1845-1890), era hijo de Víctor Manuel I, primer Rey de Italia entre 1861 y 1878, y abuelo de V. E. III.
- 4) Fontecha, *op. cit.*, *ibídem*.
- 5) Rey desde su nacimiento (17 de mayo de 1886), tomó efectivamente el poder a la edad de 16 años en 1902 después de la regencia de su madre María Cristina de Hasburgo – Lorena.
- 6) Beltran A., *La moneda española desde el descubrimiento de America y sus antecedentes*, p. 80.

4.1.3. TABLAS DE COMPARACIÓN ENTRE LAS MONEDAS DE ESPAÑA (1886-1936), FRANCIA (1870-1940) E ITALIA (1900-1943)

Teniendo en cuenta la distinta naturaleza de las instituciones de gobierno de los tres países (una república y dos monarquías), como las diferentes historias de sus establecimientos, tenemos que afirmar que la comparación entre sus monedas es un indicador valioso para la comprensión de lo político - social surgido en el Mediterráneo occidental a principios del siglo XX. La relación entre la iconografía numismática y el poder político, como hemos visto, por cuanto compleja y difícil de resumir en términos científicos, es un aspecto fundamental del propio poder político, de su naturaleza y su programa de desarrollo.

En Francia, los ideales republicanos (ahora profundamente arraigados en la iconografía oficial), determinan la opción de personalizar la imagen de la nación, como reinterpretación del recorrido de la época imperial romana. Al igual que cualquier virtud, o concepto abstracto de la época latina, la entidad geográfica moderna (la Tercera República), encuentra su definición corpórea en una tríada de representaciones que no excluyen la componente «laica» de la sociedad (véase la "Sembradora"), pero, sobre todo, afirman orígenes sobrenaturales o incluso divinas (el Genio alado y Hércules). La estabilidad de una tipología, como su distribución en los diferentes metales acuñados en el momento, también contribuyen a la difusión de una imagen de eficiencia y robustez en el interlocutor, reforzada adecuadamente por la presencia de la leyenda revolucionaria: Libertad, Igualdad, Fraternidad.

El caso de España es distinto, ya que durante el largo reinado de Alfonso XIII el País parece cerrarse en una especie de «aislamiento iconográfico» absoluto. La sensación, según lo confirmado por la pequeña cantidad de tipos acuñados, anclados a los patrones más rígidos del siglo XIX, es la de un país que aún no está abierto al diálogo internacional, que no capta las oportunidades de comunicación que ofrece una nueva visión del cuerpo visto a través de la moneda y que no consigue beneficiarse de la última tecnología de producción monetaria. Se centra en el simbolismo más tradicional, lo que reduce la esencia de la nación a un simple retrato y a un escudo heráldico. Los ecos del debate cultural en el interior del país no están respaldados por los productores de la moneda, que se mantienen al margen del proceso de renovación en acto en la sociedad europea.

Tabla 26 – Resumen de las monedas y de los tipos emitidos*

Metales	ESPAÑA (1886-1936)	FRANCIA (1870-1940)	ITALIA (1900-1943)
AU	5 Monedas 4 tipos	8 (3) Monedas 4 (1) Tipos	15 (10) Monedas 9 (6) Tipos
AR	17 (1) Monedas 7 (1) Tipos	11 (4) Monedas 4 (2) Tipos	16 (12) Monedas 12 (9) Tipos
Æ-AC-BA-CU-NI	7 Monedas 5 Tipos	23 (5) Monedas 10 (2) Tipos	22 (7) Monedas 17 (5) Tipos
Total	29 (1) Mon. 14 (1) Tipos **	42 (12) Mon. 16 (5) Tipos**	53 (29) Mon. 35 (18) Tipos**

* Entre paréntesis el número de monedas / tipos que reproducen la figura humana. ** Algunos tipos se repiten.

Tabla 27 – Análisis icónico / iconográfico de los tipos que contienen la figura humana.

Posición y actitud del sujeto en la representación	ESPAÑA	FRANCIA	ITALIA
Figura humana en primer plano	1	5 (8 figuras)	13 (20 figuras)
Figura humana en un segundo plano	-	-	5
Representaciones con 1 figura humana	1	3	14
Representaciones con más de 1 figura humana	-	2 (5 figuras tot.)	4 (11 figuras tot.)
En acto de conducir una biga o una cuadriga	-	-	5
Sobre la proa de una nave	-	-	3
En acto de volar	-	-	1
En el acto de arar/sembrar la tierra	-	1	1
En el acto de hacer / recibir una ofrenda	1	4	5
En el acto de cumplir un gesto heroico	-	-	1
En el acto de caminar o avanzar	-	-	2

Tabla 28 – Análisis iconográfico de la figura humana: aspecto relativo a la edad y al género.

	Aspecto adulto/juvenil		Aspecto de niño		Recién nacido	Total (por nación)
ESPAÑA	-	1 F	-	-	-	1
FRANCIA	3 M	4 F	1 M	-	-	8
ITALIA	4 M	17 F	2 M	-	2	25
Total	7 M	22 F	3 M	-	2	34

Tabla 29 - Análisis iconográfico de la figura humana: posición del cuerpo y orientación de la cabeza.

Posición del cuerpo	“Estante”					Sentado					En vuelo
	FR	DE	IZ	FR DE	FR IZ	FR	DE	IZ	FR IZ	FR IZ DE	
ESPAÑA	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
FRANCIA	1	1	1	1	1	-	-	2	-	1	-
ITALIA*	-	3	5	3	4	-	3	3	1	-	1
Total	1	4	6	4	5	-	3	3	3	1	1

Leyenda: FR = de frente (o tres cuartos), DE = derecha, IZ = izquierda. La doble abreviatura se refiere a las posiciones del busto (arriba) y de la cabeza (abajo), cuando no se encuentran orientadas en la misma dirección.

* No ha sido clasificada la posición de los dos «recién nacidos» representados en el tipo «Fecundidad».

Los datos sobre la comparación entre España, Francia e Italia no dejan dudas sobre el hecho de que esta última sea la Nación que ha emitido el número más alto de monedas y que éstas presentan una mayor variedad de tipos (35 tipos contra los 16 de Francia y los 14 de España). Luego, a estas consideraciones generales se suman los datos relativos al tema iconográfico, objeto de estudio de la presente investigación. Con respecto del estilo y de la «natura» que caracteriza las representaciones corporales, es fundamental observar las estrechas relaciones existentes entre la iconografía italiana y aquella francesa, fundadas sobre proyectos originales de artistas modernos, pero intensamente arraigados en el mundo clásico. Distinto es el caso de España que, sustancialmente, sólo ofrece una imagen por este género de análisis (inspirada en un sujeto romano de la época imperial). En definitiva, el conjunto de monedas emitido por V. M. III se perfila como un *unicum* en la historia moderna y no solo italiana, sino también europea. Se trata de un período distinguido por la riqueza y la elegancia del léxico numismático, en el cual la figura humana desarrolla un papel preponderante e insustituible, también por la institución de la moneda conmemorativa.

5. CONCLUSIONES

El análisis de los datos reunidos en esta tesis demuestra, en primer lugar, que un estudio sobre las representaciones corporales contenidas en la iconografía numismática presenta aspectos de notable complejidad, imposibles de sintetizar en resultados de tipo exclusivamente numérico. De hecho, las imágenes monetarias deben considerarse en su conjunto como un lenguaje visual articulado, construido y modulado por la autoridad que emite la moneda en base a los ideales y a las exigencias propias de la gestión del poder. La razón de dichas exigencias debe buscarse no sólo en el plano económico de la circulación monetaria o en el estrictamente político de las relaciones internacionales sino también –y sobre todo- en la esfera del sentimiento religioso.

Estas consideraciones introducen la problemática evidenciada por los primeros interrogantes que nos hemos planteado, afrontados en la primera parte del trabajo:

- ¿Cómo interpretar las monedas de cara a la historia? Y, al mismo tiempo,
- ¿Cómo interpretar la historia a través de las monedas?

Siempre y cuando tengamos presente que las monedas no deben ser utilizadas aisladamente en la investigación —pues no son capaces de relevar la complejidad de las intenciones que componen la vida política de un Estado— podemos afirmar que presentan distintas ventajas para la indagación histórica. En primer lugar, reflejan en modo explícito la línea oficial de la autoridad brindando un suplemento de información respecto al conjunto de documentos existentes. En segundo lugar, mientras que las fuentes literarias generalmente dan a conocer períodos breves de la vida colectiva, las monedas pueden ofrecer una cobertura de tipo complementaria, cronológicamente más abarcadora y, por lo tanto, más veraz en una perspectiva histórica. Por último, debemos tener presente el hecho que las monedas generalmente representan una fuente estrictamente contemporánea respecto de los hechos y las personas que reproducen, eliminando así los elementos de distorsión prospectiva que en algunos casos pueden caracterizar a los escritos históricos.

Considerando esto, hemos afrontado los interrogantes que respectan a la representación del cuerpo humano:

- ¿Qué tipo de cuerpo ha sido representado en las monedas de las diferentes épocas? Y también,
- ¿Cómo y con qué estilo ha sido representado este cuerpo?

Para responder a estas preguntas, en la segunda parte del trabajo hemos seleccionado y examinado 50 monedas antiguas pertenecientes a las civilizaciones griega, romana y bizantina además de 22 monedas de la ceca de Florencia emitidas en un arco de tiempo comprendido entre la primera mitad del siglo XIII y el 1859. Las conclusiones integrales de cada período, obtenidas en el estudio de las muestras elegidas, pueden verse en los respectivos capítulos. En este apartado nos limitamos a evidenciar, de modo sintético, que la representación del cuerpo en las acuñaciones antiguas debe analizarse en estrecha relación con la función que les fue dada por el sistema socioeconómico al que pertenecieron.

En este sentido, para los griegos la moneda representa un símbolo fundamental de identidad y de pertenencia a una determinada comunidad en la que las imágenes corporales deben ser necesariamente de naturaleza divina. Esto se debe a que la unidad del pueblo griego se realiza, idealmente, sólo en el interior de los templos. De este modo, el culto religioso contribuye a formar la noción abstracta de valor, declinada poco después en formas humanas según la voluntad expresada por las mismas divinidades.

Muy distinta es la función atribuida por los romanos a la moneda: a lo largo del tiempo ésta deviene un formidable instrumento de propaganda en manos del poder imperial. La extrema ductilidad de la representación corporal sirve ahora para modular los tonos y contenidos de los mensajes, necesarios para divulgar con la máxima eficacia los temas políticos del momento. La iconografía del cuerpo en la numismática antigua se puede resumir esencialmente en esta contraposición entre la estabilidad del mundo griego y la continua expansión del universo figurativo romano.

Para el período que va desde el Medioevo hasta la época moderna, los resultados del análisis de la representación de san Juan en las emisiones de Florencia, afirman que la identificación entre la imagen del santo reproducida en la moneda de oro (el celeberrimo *fiorino*) y la ciudad es sorprendente, a tal punto que la representación queda vinculada a ésta en modo absoluto por al menos tres siglos. En cambio, a las imágenes reproducidas en plata se les atribuye una función didáctica o de uso social, útil de todos modos para la difusión de un sentido religioso común.

La tercera parte del presente trabajo, considerada como el *corpus* de la tesis, tomó en consideración las monedas del Reino de Italia del siglo XX emitidas por Víctor Manuel III (1900-1943). En su interior hemos particularizado 29 monedas emitidas entre 1908 y 1937 (19 pertenecientes al primer período y 10 al segundo) que contienen una representación integral de la figura humana, sobre un

total de 53 emisiones (el 54,7 % del total). Estas 29 monedas reproducen 18 tipos distintos, sobre un total de 40 tipos presentes en la iconografía general (el 45%), mientras que la cantidad absoluta de piezas acuñadas que representan el cuerpo humano llega a los 697,349 millones o, lo que es igual, al 36,8 % de todas las emisiones del Reino de Italia.

El análisis icónico individuó un total de 25 figuras (11 en el primer período y 14 en el segundo). Entre ellas, 20 son reproducidas en el primer plano de la escena. El análisis iconográfico, en cambio, estableció que 17 son de sexo femenino (11 en el primer período y 6 en el segundo) y 6 de sexo masculino (todas en el segundo período), mientras que a las últimas 2 no se le atribuyó género. En lo que toca a la edad, 21 figuras representan individuos adultos, 2 son niños y 2 son recién nacidos. En relación a la postura, 15 se encuentran erguidos, 7 están sentados y 1 en vuelo¹. Hemos obtenido 8 categorías en base a la actitud en la que fueron representados, dos de las cuales se presentan como particularmente significativas en cuanto contienen el 80% de las representaciones.

Luego del análisis icónico-iconográfico sigue el hermenéutico, que ha respondido a nuestras ulteriores preguntas:

- ¿Qué valores se reflejan en la imagen y qué valores guían al autor y al emisor de una moneda? Y además,

-¿En qué dirección quiere modificarse la tendencia política e ideológica del receptor?

De la investigación emerge que la gran variedad iconográfica de la acuñación de Víctor Manuel III es el resultado de una verdadera «revolución» de la imagen estatal, originada por un vasto proceso de renovación del lenguaje figurativo italiano de fines del siglo XVII. Dicho proceso se debe a la acción reformadora y a la sensibilidad de las instituciones, que se muestran correctamente interesadas por toda la problemática. Sin embargo, el elemento fundamental en torno al cual se catalizan estas intenciones reformadoras parece ser la figura del mismo rey, que se perfila como el protagonista indiscutido de todo el proceso.

La prerrogativa de la acuñación del primer período es el triunfo de la figura femenina. La absoluta identificación de la imagen estatal con la representación simbólica de Italia, personificada con apariencia muliebre, refleja las líneas que portan la política del soberano y transforman la moneda en un espejo de su empeño en tutelar a las clases sociales más débiles y por promocionar el trabajo. Esta personificación revela la existencia de un fuerte sustrato ideológico, evocando explícitamente

la iconografía clásica y conjugándose en figuras de mujeres “dal ruolo e dall’età differente, secondo l’ideale e tradizionale modello di Demetra, la madre, e di Kore / Persephone, la Figlia”². La ideología de la paz —acomunada a la de la Victoria— deviene el hilo conductor del mensaje. La idea que se busca comunicar es la de un poder victorioso, fundado sobre la estabilidad política y social, connotado por una renovación dinámica.

Los símbolos que acompañan a las representaciones femeninas del período (la proa de una embarcación antigua, el arado y un moderno buque mercantil) se inscriben en una tradición que asigna al Estado el rol de garante del trabajo y de la prosperidad, como así también de País guerrero capaz de imponer en el Mediterráneo la propia supremacía. El mensaje, entonces, es de esperanza y confianza y se obtiene potenciando la eficacia comunicativa de la intervención salvadora de la nación italiana. A este fin sirvieron también los epígrafes que reconocen en el soberano y en la comunidad gobernada dos entidades distintas pero que se relacionan recíprocamente. El objetivo era promover un cambio de mentalidad que concibiera al poder ya no como «posesión» de una nación sino más bien como «servicio» a ésta.

Como hemos visto, el lenguaje iconográfico perseguido por Víctor Manuel III se basaba esencialmente en la representación del cuerpo femenino concebido en sus roles clásicos pero declinado en clave moderna según el gusto y los dictámenes del *Art Nouveau*. Sin embargo, el rápido cambio de orientación política que lleva al fascismo al poder trazará, igual de rápidamente, una brecha estética que rompe en modo desconcertante con las emisiones precedentes. Es particularmente significativo que, entre todos los objetos de los que se valió el régimen, hayan sido justamente las monedas las primeras encargadas de componer el nuevo léxico de la propaganda. Aun si seguía siendo un arma poderosísima para la difusión de la belleza, la moneda - en tanto es capaz de penetrar en todos los ámbitos - se convierte en las manos del poder en un instrumento estratégico de comunicación.

La conciencia lúcida y precoz de que la emisión de moneda con los símbolos deseados representaba un medio de propaganda extraordinario, justamente en virtud de su difusión en forma de entramado omnipresente está implícita en las afirmaciones de los intelectuales fascistas. Por este motivo Mussolini incitaba a que las nuevas monedas fueran dignas de la grandeza de la Italia fascista (y la elección del *fascio littorio*, símbolo excelso de la autoridad romana, se presentaba como la mejor elección posible). La novedad, entonces, no consistía tanto en la recuperación de «experiencias monetarias» típicas de la edad romana sino en recurrir a una comunicación basada en iconografías

de larga y experimentada tradición que hicieran referencia explícita y constante a las ideologías del poder.

La figura humana dejó de ser una aislada presentadora de las ambiciones nacionales: a su lado se dispuso una serie de símbolos políticos con el fascio littorio a la cabeza, que impuso la cohabitación iconográfica a la esfinge monárquica. Al predominio de la figura femenina se contraponen, en los reversos de las monedas de este período, la presencia de la figura masculina que progresivamente asume mayor importancia. Las imágenes pierden los detalles más elaborados pero ganan vigor y dinamismo. Paralelamente aparece la desnudez absoluta, adecuada al gesto heroico: ahora se prefiere una inequívoca oferta de virilidad por parte de un heraldo atlético antes que el cortés homenaje hecho a Italia en las emisiones del cincuentenario. Los esquemas compositivos recalcan las peculiaridades del *triumphus* romano que prevé, por un lado, la cabeza desnuda del emperador y, por el otro, una representación que celebre su gloria. Como protagonista de esta nueva etapa se yergue la figura del lictor que en las intenciones de la ideología fascista no representaba otra cosa que el régimen victorioso.

Si se quisiera realizar una comparación entre las emisiones de los dos períodos, sus características se podrían sintetizar asimilándolas a las de los grandes sistemas del mundo antiguo a los que nos hemos referido a lo largo del trabajo: el mundo griego y el romano. Si intentamos leer con esta perspectiva las monedas emitidas entre 1908 y 1922 que representan el cuerpo humano veremos que expresan sólo aspiraciones políticas generales mostrando el llamado «rostro moderado del poder». A través de un lenguaje artístico culto pero «a la moda» y, por lo tanto, comprensible para el público, hacen alusión a un concepto unitario del poder estatal considerando la Nación como una única entidad (la *polis*). Como en las emisiones griegas, las referencias a empresas específicas son sólo excepcionales (la serie del cincuentenario de la unidad de Italia) y los tipos hunden sus raíces en las huellas más profundas de la tradición clásica.

Mientras que las monedas pertenecientes al período de la «monarquía parlamentaria» se pueden conectar perfectamente al clasicismo griego en virtud de su estilo iconográfico, las del fascismo parecen la prosecución ideal de la acuñación imperial romana. Se diferencian en la intensidad con la que se afronta el tema político en la imagen, que vuelve a ser más explícito hasta transformarse en verdadera propaganda. Paralela y conscientemente se utiliza la moneda para representar el «triumfo» personal y colectivo, para registrar y celebrar eventos. A pesar de que el lenguaje de las imágenes, apoyado en las leyendas, continua siendo caracterizado por un rígido clasicismo, se vuelve crudo y

esencial y comunica inequívocamente la fractura entre el régimen y el resto de la Nación. La moneda, entonces, se afirma como un instrumento dócil y silencioso en las manos del poder, capaz de orientar a las masas y difundir al unísono valores verdaderos y falsos.

En definitiva, evaluando los resultados de la tesis creemos haber contribuido a ampliar el campo de conocimiento e investigación sobre el cuerpo humano, entendido no sólo como presencia espiritual, analizando su imagen en la esfera de una disciplina rica en contenidos (la numismática) que sin embargo todavía es poco elegida como objeto de estudio. Al mismo tiempo debemos reconocer que el encuentro entre cuerpo y moneda no fue examinado en las primeras dos partes con tanta profundidad como merecería por razones relacionadas con la extensión temporal y las dimensiones de las acuñaciones examinadas. Desde nuestro punto de vista, el estudio sistemático de las representaciones del cuerpo en la iconografía numismática ofrece la posibilidad concreta de emprender una nueva línea de investigación. Ésta podría tener como objetivo establecer los cánones de la figura humana en las monedas y sus relaciones con los modelos artísticos coevos, a los que podríamos definir como «antropometría numismática».

Notas:

- 1) Tampoco en este caso hemos atribuido a los dos recién nacidos una posición precisa del cuerpo.
- 2) Caccamo Caltabiano M., *“La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di V. E. III”*, p. 7.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV, *Arte en el dinero-dinero en el arte*, Real Casa de la Moneda, Madrid, 2007.

AAVV, “ Curs d’historia monetaria d’Hispania” – *La moneda en la sociedad iberica*, Cabinet numismàtic del M.N.A.C., Barcelona 1998.

AAVV, *La imatge del poder a la moneda*, M.N.A.C., Barcelona, 1998.

AAVV, *Les imatges monetàries: llenguatge i significat (VII Curs d’historia monetària d’Hispania)*, M.N.A.C., Barcelona, 2003.

AAVV, *Marc Chagall 1908-1985*, Artificio/De Luca-Leonardo ed., Firenze, 1992.

AAVV, *Monedas olímpicas*, Fabrica nacional de monedas y timbres, Madrid, 1992.

AAVV, *Reflejos de Apolo – deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo* - catálogo de la exposición, Ed. C. M. cultura y deporte, Madrid, 2005.

Aledda A., *L’attività fisico sportiva nella civiltà occidentale*, Società Stampa Sportiva, Roma 1987.

Aledda A., *Sport- storia politica e sociale*, Società Stampa Sportiva, Roma 2002.

Alvarez Burgos F., *Prontuario de la moneda romana*, Ed. Vico, Madrid 1982.

Alvarez Burgos F. *Prontuario de la moneda hispanica*, Vico & Segarra, Madrid, 1984.

Ambrosoli S., Ricci S., *Monete greche*, Hoepli, Milano 1917.

Angeli Bufalini G., Balbi de Caro S., *Uomini e monete in terra di Siena*, Ed. Montepaschi, Siena, 2002.

Argan G. C., *Storia dell’arte italiana Vol. III°*, Ed. Sansoni, Firenze, 2002.

Attianese P., “Il mito di Heracles bambino su alcune monete di Crotona”, *Panorama numismatico* n° 208, giugno 2006.

Babelon E., “*Traité des monnaies grecques et romaines*”, vol. I, Parigi 1901.

Balbi de Caro S., Cretara R., Villani R. M. (a cura de), *Ars metallica monete e medaglie – Arte tecnica e storia*, Editalia, Roma, 2007.

Bammer, A., “Les sanctuaires des VIIIe et VIIe siècles à l'Artémision d' Ephèse,” *Revue Archéologique*, Parigi, 1991.

Barclay Head V., *Historia numorum – a manual of greek numismatic*, Spink & sons, London 1963.

Bassetti R., *Storia e storie dello sport in Italia*, Marsilio Ed., Venezia 1999.

Beltran A., “La moneda española desde el descubrimiento de America y sus antecedentes” en AAVV, *Quinientos años de moneda española*, Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1988.

Benages Pámies J., *Salus in nummis romanorum*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.

Bernard André, *The road to Olympia – origins of the Olympic games*, Periplus publishing, London 2003.

Bernardini M., “Numismatica Salentina”, testo della lezione del dr. Mario Bernardini, direttore del Museo Archeologico di Lecce, gentilmente letta al II Corso di Studi Salentini, il 23 – XI – 1956, dalla dott. Iole Sederino.

Berni G., “Medallas italianas” en *Numismática*, n°3, p. 56, Madrid 1953.

Bianchi Bandinelli R. (a cura de), *Storia e civiltà dei greci I*, Milano 1978.

Boardman J., *The greeks Overseas: their early colonies and trade*, II ed. Thames and Hudson, London, 1980.

Bolis, A., “La scrittura come immagine sulla moneta medievale”, en Caccamo Caltabiano M., Castrizio D., Puglisi M., (a cura de), *La tradizione iconica come fonte storica. Il ruolo della numismatica negli studi di Iconografia, Atti del primo incontro di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae, Messina 6-8 marzo 2003* (Reggio Calabria, 2004), pp. 509-515.

Bossaglia R., *Bistolfi*, Editalia, Roma, 1981.

Braudel F., *Una lezione di storia*, Einaudi, Torino 1988.

Brussich G., “Il novecento” en *La scultura nel Friuli Venecia Giulia*, a cura de Goi P., Pordenone 1988, pp. 367-436.

Burelli L., *Appunti di numismatica greca*, Bologna 1977.

Burnett A. M. *The Coinage of the Roman World in the late Republic*, Oxford, BAR, 1987.

Burke P., *Sociologia e storia*, Il Mulino, Bologna 1982.

Cabrini P., Venier R., “Un artista, suo figlio: Aurelio e Diego Mistruzzi” en *Mitteleuropa N° 2*, Udine, 2007, pp. 11-13.

Caccamo Caltabiano M., *Dalla premoneta alla moneta. Lessico monetale greco tra semantica e ideologia*. ETS, Pisa, 1992.

Caccamo Caltabiano M., *La monetazione di Messana*, De Gruyter, Berlin 1993.

Caccamo Caltabiano M., Castrizio D., Puglisi M. (a cura de), *La tradizione iconica come fonte storica*, Falzea ed., Reggio Calabria, 2004.

Caccamo Caltabiano M., “Comunicare per immagini: grammatica e sintassi di un lessico iconografico monetale”, en *L’immaginario e il potere nell’iconografia monetale. Dossier di lavoro del seminario di studi*, Milano, 11-03-2004.

Caccamo Caltabiano M., “La Nike/Nymphe di Agatocle e l’ideologia della Vittoria”, en Caccamo

Caltabiano M., Raccuia C., Santagati E., *Tyrannis, Basileia, Imperium. Forme prassi e simboli del potere politico nel mondo greco e romano*, Giornate seminariali in onore di S. Consolo Langher, Messina 17-19 Dicembre 2007, (Pelorias 18), 2010, pp. 277-302.

Caccamo Caltabiano M., “Lamoneta di Temesa tra storia e mito” en, La Torre G. F. (a cura de), *Dall’oliva al savuto-Studi e ricerche sul territorio dell’antica Temesa*, F. Serra ed., Pisa – Roma, 2009, pp. 119-138.

Calicò X., *Los denarios romanos anteriores a J. C.*, Barcelona 2001.

Cambi Mariani M., “Il fascio littorio. Un emblema di culto e di potere”, *Panorama numismatico* n° 38, marzo 1990.

Cambi Mariani M., “L’esercito romano”, *Panorama numismatico* n° 41, settembre 1990, pp. 9-11.

Cambi Mariani M., “Il trionfo”, *Panorama numismatico* n° 51, marzo 1992, pp. 48-49.

Caprioli F., *Vesta aeterna: l’aedes vestae e la sua decorazione architettonica*, l’Erma di Bretschneider, Roma, 2007.

Carocci G., *Storia dell’Italia moderna dal 1861 ai nostri giorni*, tascabili Newton, Roma, 1995.

Carr E., *Sei lezioni sulla Storia*, Einaudi, Torino 1966.

Carradice I., *Coinage and finances in the reign of Domitian AD 81-96*, BAR, Oxford, 1983.

Carruba O., “Valvel e Rkalil: monetazione arcaica della Lidia: problemi e considerazioni linguistiche”, en Martini R., Vismara N., *Ermanno A. Arslan Studia Didacta* vol.I, Milano, Ennere glaux 7, 1991, pp. 13-23.

Carroccio B., “Sulla valenza simbolica dei trampolieri nelle monetazioni antiche”, en *Miscellanea studi storici Università Calabria* XV, 2008, pp. 7-24.

Catalli F., *La monetazione romana repubblicana*, I.P.Z.S., Roma 2001.

Catalli F., “La moneta come propaganda: dall’Italia dei socii italici alla quadriga trionfale del Veroi”, en *Panorama Numismatico* n° 267, novembre 2011, pp. 9-12.

Cascione G., *Iconocrazia. Comunicazione e politica nell’Europa di Carlo V. Dipinti, emblemi e monete*, Milano, 2006.

Castrizio D., “L’iconografia degli eroi strateghi nella tipologia monetale di Magna Grecia e Sicilia (V-III secolo a.C.),” en Pera R., *L’immaginario del potere. Studi di iconografia monetale*, Bretschneider Ed., Roma, 2006.

Cellone F., “Il Corpus Nummorum Italicorum di Vittorio Emanuele III di Savoia” en *Notiziario dell’Associazione Sanitari Italiani Filatelisti*, anno X, n° 11, Torino, 1969, pp. 7-19.

Cellone F., “Le monete italiane dal 1900 al 1943 regnando Vittorio Emanuele III” en *Notiziario dell’Associazione Sanitari Italiani Filatelisti*, anno X, n° 11, Torino, 1969, pp. 38-54.

Cipolla C. M., *Il fiorino e il quattrino. La politica monetaria a Firenze nel trecento*, Bologna 1982.

Cocchi E. E., *Dal baratto all’Euro*, Ed. Olimpia, Firenze, 2003.

Concetti E., “5 lire 1914, una moneta moderna di insolita bellezza”, *Panorama numismatico* n° 36, novembre 1989, p. 36.

Concetti E., “ Un progetto per una moneta da 50 centesimi 1918”, *Panorama numismatico* n° 136, dicembre 1999.

Cook R.M., “Speculation on origins of coinage”, *Historia* 7, 1958, pp. 257-262.

Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (I) – Del renacimiento a la ilustración* – Ed. Taurus, Madrid, 2005.

Corbin A., Courtine J. J., Vigarello G., *Historia del cuerpo (II) - De la revolución francesa a la gran guerra* – Ed. Taurus, Madrid, 2005.

Corsi J., *Duemila anni di politica dell'immagine. L'uso della moneta come veicolo di propaganda nella Roma antica e nell'Italia fascista*, manoscritto inedito. Biblioteca de la Società Italiana di Numismatica, Milano, 2006.

Costantino D., Mazziotta V., “Pedotriba e trainer in un confronto educativo”, *rivista della facoltà di scienze motorie dell'Università di Palermo*, vol. II, fasc. 3 sez. 1, 2009.

Courtine J. J., *Historia del cuerpo (III) – El siglo XX* – Ed. Taurus, Madrid, 2006.

Crawford M., “Roman imperial coin types and the formation of public opinion”, en Brooke et al., CNI, *Studies in Numismatic Method presented to Philip Grierson*, Cambridge University press, 1983, pp. 47-64.

Crawford M., *Coinage and money under the Roman Republic: Italy and the Mediterranean Economy*, Methuen, London, 1985.

Crippa C., *Le monete di Milano durante la dominazione spagnola dal 1535 al 1706*, Carlo Crippa Ed., Milano, 1990.

Cristiano F., “Terina e il mito della sirena legea. Aspetti dell'iconografia monetale dell'antica polis tirrenica”, *Panorama numismatico n° 224*, dicembre 2007, pp. 9-15.

Davis N., *Greek coins e cities*, Spink & sons, London 1967.

De Fontecha R., *La moneda española contemporánea*, Madrid, 1967.

De Jullis E. M., *Magna Grecia – L'Italia meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana*, Edipuglia, 1996.

Del Grande M., “Un progetto per una donna librata?”, *Panorama numismatico n° 201*, novembre 2005.

Del Puppo G., “Aurelio Mistruzzi e l'opera sua” en *Le Panarie*, anno I n° 3, Udine, mayo-junio 1924.

D'Incerti V., "Le monete discutibili del regno di Vittorio Emanuele III", en *R. I. N.* 1956, Milano, pp. 108-148.

Duncan – Jones R., *Money and government in the roman empire*, Cambridge University press, 1994.

Dunning E., *Sport Matters*, Routledge, London and New York, 1999.

Eliyahu A., *East – West trade in the medieval mediterranean*, Variorum reprints, London, 1986.

Estrada-Rius A., *La moneda a la mediterrània medieval*, Ed. MNAC, Barcelona, 2006.

Facchini S., *I luoghi dello sport nella Roma antica e moderna*, I.P.Z.S., Roma 1990.

Fenti G., "Il fascio littorio. Un emblema di culto e di potere", *Panorama Numismatico* n° 38, 1990, pp. 34-26.

Ferrara Garro D., *El cuerpo humano entre el arte y los medios de masa en el tránsito del siglo XX al XXI*, Universidad politécnica de Valencia, 2008.

Finley M. I., Pleket H. W., *The Olympic games. The first thousand years*, Chatto and Windus, London, 1976.

Fornara C. W., *Translated documents of Greece and Rome 1: Archaic Times to the end of peloponnesian war*, Cambridge University press, 2° ed., 1983.

Franzoni C., *La tirannia dello sguardo: corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Einaudi, Torino, 2006.

Franzoni L., "A proposito della moneta da 10 centesimi del 1908", *Panorama numismatico* n° 158, dicembre 2001, pp. 38-39.

Gadoury V., *Medailles et monnaies olympiques (510 av. J.C. – 1994)*, Editions Victor Gadoury, Monaco, 1996.

- Galimberti U., *Il Corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- Garnsey P.D.A., Whittaker C.R., *Imperialism in the ancient world*, Cambridge University Press, 1978.
- Giacosa G., *Uomo e cavallo sulla moneta greca*, Ed. Arte e moneta, Milano 1973.
- Gianazza L., “La vittoria sulle monete romane”, *Panorama numismatico* n° 54, junio 1992.
- Gianni A., Balestreri M., Pasquali A., *Antologia della letteratura italiana vol. III parte II*, G. D’Anna Editore, Firenze 1964.
- Gilberti E., “Espositori del Friuli alla mostra di Monza” en *Le Panarie*, anno I n°1, Udine, enero-febrero 1924.
- Gnecchi F., “Le nuove monete italiane”, en *Rivista Italiana di Numismatica XXIV*, Milano, 1911, PP. 351-366.
- Gnecchi F., “La flora e la fauna nei tipi monetali”, en *Rivista italiana di Numismatica*, anno XXIX, Milano 1916.
- Gorini G., *La monetazione incusa di Magna Grecia*, Milano 1975.
- Graziosi G., “Iconologia Italia”, in *Panorama Numismatico* n°267, novembre 2011, pp. 13-24.
- Grierson P., *Introduzione alla numismatica*, Jouvence, Roma, 1984.
- Grierson P., *The coins of medieval Europe*, Seaby, London, 1991.
- Grierson P., Intorno a “ Le origini della moneta”, en *Annali dell’Istituto Italiano di Numismatica*, Roma, 2001.
- Grierson P., “The Earliest Coin Portraits of the Italian Renaissance”, en *Rivista Italiana di Numismatica CIII*, 2002, pp. 385-393.

Guadam Lascaris (de) Antonio M., *Prontuario de la moneda bizantina*, Vico y Segarra, Madrid, 1984.

Guglielmino S., *Guida al novecento*, Principato editore, Milano 1971.

Guttman A., *From Ritual to Records*, Columbia University Press, New York, 1978.

Hannestad N., *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus University Press, 1986.

Harris W. V., *War and Imperialism in Republican Rome, 327 – 70 BC*, Clarendon Press, Oxford, 1979.

Heinemann K., *Introducción a la metodología de la investigación empírica en las ciencias del deporte*, Ed. Paidotribo, Barcelona, 2008.

Herrero Albiñana C., *Introducción a la numismática antigua: Grecia y Roma*, Ed. Complutense, Madrid, 1994.

Howgego C. J., *Greek Imperial Countermarks. Studies in the Provincial Coinage of the Roman Empire*, Royal Numismatic Society, London, 1985.

Howgego C. J., “Why did ancient states strike coins?”, *Numismatic Chronicle 150*, The Royal Numismatic Society, London, 1990.

Howgego C. J., “The supply and use of money in the roman world 200 BC to AD 300”, en *Journal of Roman Studies* 82, 1992, pp. 1-31.

Howgego C. J., *La storia antica attraverso le monete*, Ed. Quasar, Roma, 2002.

Jaeger W., *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano, 2003.

Jelpo N., *La moneta metallica in Italia. Breve storia della moneta metallica, della zecca e della tecnologia monetaria*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1980.

- Jongkees J., *The kimonian dekadrachms*, Adolf M. Hakkert publ., Ámsterdam, 1967.
- Kafka F., *La metamorfosi* (Praga 1912), Ed. Corriere della sera, Milano 2002.
- Karwiese S., “Lysander as Herakliskos Drakonopnigon”, *Numismatic Chronicle 140*, pp. 1-27.
- Kraay C.M., *Archaic and classical greek coins*, London 1976.
- Le Goff J., Nora P. (a cura de), *Fare la storia*, Ed. italiana Einaudi, Torino, 1981.
- Lorioli V., *Incisori italiani del XX secolo*, Litostampa Ist. Grafico, Bergamo, s.f.
- Lorioli V., *Olimpiadi allori e collezionismo*, Litostampa Ist. Grafico, Bergamo, s.f.
- Luciani S. A., “Di alcune monete di *Heraclea*, di Taranto e di altre città dell’*Apulia*” in *Iapigia, anno XIII, fasc. III*, Bari, 1942, pp. 161-165.
- Luzzatto S., “Mussolini visionario”, *Corriere della sera*, p. 30, Milano, 4 marzo 2008.
- Mac Smith D., *Storia d’Italia 1861-1969, Vol. II-III*, Ed. Laterza, Bari, 1975.
- Malvano L., *Fascismo e politica dell’immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.
- Mandell R., *Storia culturale dello sport*, Laterza, Bari, 1989.
- Manfredi L. I., “Iconografia e leggenda. Il linguaggio monetale di Cartagine”, en *Mediterranea VI . 2009*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2010, pp. 203-216.
- Martinelli G., “A proposito del presunto giallo della moneta d’oro da 100 lire 1940 a XVIII del Regno d’Italia”, *Panorama numismatico n° 6*, novembre 1984, p. 9.
- Masutti V. (a cura de), *Pietro Giampaoli medaglista*, catalogo de la exposición, Comune di Buja, (UD), 1986.

Mateus y Llopis F., *Glosario hispánico de numismática*, Consejo superior de investigaciones científicas, Barcelona, 1946.

Matzke M., “Der Volto Santo auf Münzen”, en Ferrari M.C., Meyer A., (a cura de), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel medioevo*, Atti del Convegno internazionale di Engelberg 11-16 settembre 2000, Lucca, 2005, pp. 209-228.

Mavromataki M., *Olimpia e i giochi olimpici dall'antichità ad oggi*, Crocetti ed., Milano 2004.

Meiggs R., *The athenian empire*, Oxford University Press, 1972.

Melville J., *Testimonia Numaria: Greek and Latin Texts Concerning Ancient Greek Coinage, Volume I: Texts and Translations*, London, Spink and Son 1993.

Merleau-Ponty J., *Fenomenológica de la percepción*, Ed. Peninsular, Madrid, 1994.

Migliorini M., *Strofe di bronzo (lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi – pascoli)*, Nuoro, 1992.

Millet P., *Lending and Borrowing in Ancient Athens*, Cambridge University press, 1991.

Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca per l'esercizio finanziario 1910-1911*, Roma, 1912.

Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca per l'esercizio finanziario 1912-1913*, Roma, 1914.

Ministero del Tesoro, *Relazione sui servizi della Regia Zecca – 25 esercizi finanziari dal 1° luglio 1914 al 30 giugno 1939 a. XVII*, Roma, 1941.

Mitchiner M., *Indo-greek and Indo-scythian coinage vol. I*, Londres, 1975-6.

Montagano A., *Monete Italiane Regionali – Firenze*, ed. Numismatica Varesi, Milano, 2011.

Montenero G., *Aurelio Mistruzzi 1880-1960*, Udine, Arti grafiche friulane, 1974.

Morelli A. L. “Occorrenze iconografiche della patera nelle emissioni a nome delle Auguste”, in *Atti del XIII Congresso Internazionale di Numismatica, Madrid, Impresa, 2005*, pp. 567 – 575.

Morgan W., *Leftist Theories of sport*, University of Illinois Press, Chicago 1994.

Mucchino A. (a cura de), *Il lascito Mistruzzi della provincia di Udine*, Arti grafiche friulane, Udine, 1992.

Orlandini P., “Depositi votivi in bronzo premonetale nel santuario di Demetra Thesmophoros a Bitalemi”, in *A.I.I.N.*, 12-14, Roma 1965-67, pp.1-10.

Orlandoni M., “ Le notizie e i messaggi trasmessi da una moneta”, *Panorama numismatico n° 9*, maggio 1985, pp. 12-17.

Panvini Rosati F. (a cura de), *Le monete italiane del rinascimento*, catalogo della mostra, Roma, 1961.

Paolozzi Strozzi B., (a cura de), *Monete fiorentine dalla Repubblica ai Medici*, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 1984.

Paolozzi Strozzi B., “Qualche riflessione sull’iconografia monetale senese” en *Le monete della repubblica di Siena*, pp. 73-170, MPS, Siena, 1992.

Paolucci R., *Le monete dei dogi di Venezia*, Raffaele Paolucci Ed., Padova, 1990.

Parise N., “Le emissioni monetarie di Magna Grecia” en *Storia della Calabria*, Bari 1987, pp. 307-321.

Parise N., “Segni premonetari ed obolo di Caronte” en *Caronte un obolo per l’aldilà*, actos del convenio de Salerno publicados en “Parola del passato” , 282-5, pp. 178-184, 1995.

Parise N., *La nascita della moneta*, Donzelli editore, Roma, 2000.

Parise R., Saccocci A., *La vittoria coniata*, Panda edizioni, Padova, 1988.

Pasqualini A., *Il significato e la concezione della divinità tutelare cittadina nella religione Romana*, Università degli studi di Roma Tor Vergata, 2009.

Patrignani A., “Un decennio di attività medaglistica di A. Mistruzzi”, *Numismatica n° 14*, Roma, 1948, p. 30-38.

Peréz Gauli J. C., *Relaciones entre arte y publicidad: la representación de la figura humana*, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

Piccini G., Travaini L., *Il libro del pellegrino (Siena 1382-1446)*, Liguori Ed., Napoli, 2003.

Plant R., *Greek coin types and their identification*, Seaby, London 1979.

Plasencia Climent C., *Evolución de los cánones artísticos: aportaciones al estudio de la teoría de las proporciones, del cuerpo humano*, Universidad politécnica de Valencia, 2004.

Pleket H. W., “L’agonismo sportivo” en *Noi e i greci*, Einaudi editore, Torino 1996.

Poggi C., *Monete in rete. Banche dati, CD-ROM e internet nella numismatica italiana*, atti del convegno (Bologna, 22 maggio 2003), Bologna 2004.

Polanyi K., “ The semantics of money- uses” en Dalton G., *Primitive, Archaic and modern economies: Essays of Karl Polanyi*, Garden City, Doubleday Anchor, 1968, pp.175-203.

Pope S. W., *The New American Sport History*, University of Illinois Press, Chicago 1997.

Price S., “The divine right of emperors”, en *Classical Review n. s. 29*, 1979, pp. 277-9.

Procacci G. *Storia degli italiani*, Universale Laterza, Bari 1968.

Promis D., *Monete della repubblica di Siena*, Torino 1868.

Pucci A., *Le monete della zecca di Firenze in epoca medicea. Cosimo III – Gian Gastone (1670-1737)*, Firenze, 2008.

Puglisi M., “L’immagine monetale di Odisseo. Strutturazione di un lemma per il LIN”, en, Colpo I., Favaretto I., Ghedini F. (a cura de), *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero, Atti del Convegno Internazionale* (Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 20-22 ottobre 2006), Ed. Quasar, Roma 2007, pp. 197-206.

Quivy R. y Van Campenhoudt L., *Manual de recerca en ciencias sociales*, Ed. Herder, 1997.

Regling K., *Die munzen von priene*, Berlino, 1926.

Reinach S., *Histoire général des artes plastiques*, Parigi, 1902-3.

Rimbaud A., *Una stagione in inferno* (a cura di Margoni I., Colletta C.), BUR, Milano, 1984.

Richter G.M.A., *The portraits of the Greek*, Phaidon, Oxford, 1984

Romer Frey A., *A dictionary of numismatic names*, American Numismatic Society, 1917.

Russel B., *Historia de la filosofía Occidental Vol. II*, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1971.

Sacchi G., “Vittorio Emanuele III Re e Imperatore. La coniazione imperiale italiana (1936-1943)”, *Panorama numismatico* n° 8, settembre 1986, pp. 15-21.

Sacchi G., “Vittorio Emanuele III Re e Imperatore. La coniazione imperiale italiana (1936-1943)” II parte, *Panorama numismatico* n° 9, ottobre 1986, pp. 45-51.

Saccocci A., “La iconografia monetaria comunal: l’exemple italià”, *Mediae Aetatis Moneta. La moneda a la Mediterrània medieval*, (catàleg de exposició Barcelona, MNAC del 7 d'abril de 2006 a l'abril de 2007), Barcelona, 2006, pp. 97-105.

Salamone G., “L'imperatore e l'esercito: l'elemento militare quale attributo della *Virtus* imperiale”, en Pera R., *L'immaginario del potere. Studi di iconografia monetale*, Bretschneider, Roma, 2006.

Salvatore D., “Profili imperiali”, *Panorama numismatico* n° 70, dicembre 1993, pp.16-17.

Salvatori P. S., “L’adozione del fascio littorio nella monetazione fascista”, *RIN CIX*, pp. 333-352.

Sbetti N., *Le Olimpiadi e le relazioni internazionali* (tesi di laurea), Biblioteca dello sport – centro studi C.O.N.I., Bologna.

Sebregondi L., Parks T. (a cura de), *Denaro e bellezza – I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità* (catalogo della mostra), Giunti, Firenze, 2011.

Sear D. R., *Greek coins and their values vol. I- Europe*, Seaby, London 1979.

Snodgrass A.M., “Interaction by design: the greek city state”, en Renfrew C., *Peer Polity Interaction and socio- political change*, Cambridge University press, 1986, pp. 47-58.

Spivey N., *The ancient olympics*, Oxford University press, New York, 2004.

Stazio A., “Moneta e scambi in Magna Grecia”, *Megale Hellas – Storia e civiltà della Magna Grecia*, Milano, 1983.

Stewart A., *Faces of power: Alexander’s image and Hellenistic politics*, Berkeley University press, 1993.

Swaddling J., *The ancient olympic games*, British Museum press, Londra, 1980.

Tarascio V. (a cura de), *Storia della moneta araba*, Edizioni Varesi, Pavia.

Tocchi M., “Pascoli, le medaglie e Leonardo Bistolfi” en *Panorama Numismatico* n° 268, dicembre 2011, pp. 21-22.

Torno A., “Rousseau, quel passaggio dall’alchimia alla ragione”, *Corriere della sera*, p. 33, Milano, 12 marzo 2011.

Toynbee J. M. C., *Roman historical portraits*, Thames and Hudson, London 1978.

Toutain J., *The economic life of the ancient world*, Ayer publishing, Manchester, NH USA, 1979.

Travaini L. (a cura de), *Moneta locale, moneta straniera: Italia ed Europa XI-XV secolo. The Second Cambridge Numismatic Symposium. Local Coins, Foreign coins: Italy and Europe 11th-*

15th centuries, SNI (Società Numismatica Italiana) - Collana di Numismatica e Scienze Affini, 2, Milano, 1999.

Travaini L., “Esiste il ritratto nella moneta medievale?” Atti del convegno di studi: *Sovranità e ritratto medievale*, *RIN (Rivista Italiana di Numismatica) CIII*, Milano, 2002, pp. 373-383.

Travaini L., “ Sovrani e santi sulle monete italiane medievali e moderne. Contributo per il lessico iconografico numismatico”. Travaini L., Bolis A. (a cura de), *L'immaginario e il potere nell'iconografia monetale. Dossier di lavoro del seminario di studi, Milano 11-03-2004*, SNI, collana di numismatica e scienze affini 5, Milano 2004, pp. 137-152.

Travaini L., *Storia di una passione: Vittorio Emanuele III° e le monete*, Ed. Quasar, Roma, 2005.

Travaini L., “I ducati con ritratto di Francesco Sforza: profilo ducale su oro straniero”, *QT ic Num. Ant. Clas. XXXV*, 2006, pp. 393-399.

Travaini L., *Monete e storia nell'Italia medievale*, I.P.Z.S., Roma 2007.

Travaini L., “I ritratti sulle monete. Principi, artisti, collezionismo e zecche nel Rinascimento italiano”, Castagnola R., Parachini P., (a cura de), *Ritratti del Rinascimento*, Lugano-Milano, 2007, pp. 83-112.

Travaini L., “Italia: X-XX secolo”, en *A Survey of numismatic reserch 202-2007*, International Association of Professional Numismatists, special pubblicazione 15, Glasgow, 2009.

Valeriani M., *Arte della medaglia in Italia*, Pág. 215, Editalia, Roma, 1972

Vanni F.M., *La monetazione della Toscana nelle civiche raccolte numismatiche di Milano, parte II, zecche minori*, Milano, 2006.

Vanni F.M., “L'iconografia del Volto Santo nella monetazione lucchese”, Ferrari M.C., Meyer A., (a cura de), *Il Volto Santo in Europa.Culto e immagini del Crocifisso nel medioevo*. Atti del Convegno internazionale di Engelberg 11-16 settembre 2000, Lucca, 2004-2005, pp.527-547.

Veneruso D., *Italia fascista 1922-1945*, Ed. Il Mulino, Bologna, 1996.

Von Reden S., *Exchange in ancient Greece*, Duckworth, London, 1995.

Weeber K. W., *Olimpia e i suoi sponsor - Sport denaro e politica nell'antichità*, Garzanti, 1992.

Weinstock S., *Divus Julius*, Oxford Clarendon Press, 1971.

Will E., "Reflections and hipotèses sur les origenes du monnaiage", *Revue Numismatique* 17, Paris 1955, pp. 5-23.

Woolf G., "Imperialism, empire and the integration of the roman economy", en *World Archaeology* 23, 1992.

Zanker P., *The power of the image in the age of Augustus*, University of Michigan press, 1988.

Zerbini M., *Alle fonti del doping*, ed. L'Erma, Roma 2001.

Zub A., "L'arte nella moneta greca. La rappresentazione del movimento", *Panorama numismatico* n° 108, maggio 1997.

BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

AAVV, “*I luoghi dello sport*” [en linea], s.f. en www.andromaca.altervista.org/luoghi.htm [consulta del 6-12-2009].

AAVV, “*La leggenda dei Dioscuri al lago Regillo*”, en *Leggende di Roma antica* [en linea], s.f., <http://www.roccioso.it/roma/inileggende.htm> [consulta del 05-07-2011].

AAVV, “*La scultura nelle antiche civiltà del mediterraneo*” [en linea], 2001, en http://www.plaka.org/scultura/SCULTURA_ANTICHE_CIVILTA.htm#Arte%20classica [consulta del 15-5-2011].

Anjel J. G., “*El cuerpo, el mundo y la historia*” (*un ensayo sobre el movimiento humano*), en *Monografías.com* [en línea], s.f. www.monografias.com/trabajos17/el-cuerpo/el-cuerpo.shtml [consulta del 04-03-2009]

Asia Minor Coins (indice delle monete greche e romane coniate in Asia Minore), www.asiaminorcoins.com/

Asociación Numismática Española, www.numisane.org/

Bernardoni M., “*Numismatica salentina*”, testo della lezione letta al II corso di Studi Salentini il 23 – XI – 1956, [en linea], s. f., en <http://emeroteca.provincia.brindisi.it/Studi%20Salentini/1957/Articoli/Numismatica%20Salentina.pdf>

Bossaglia R., “*Calandra Davide*”, *Dizionario Biografico degli Italiani – vol. 16 (1973)* dell’*Enciclopedia Treccani* [en linea], en [www.treccani.it/enciclopedia/davide-calandra_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/davide-calandra_(Dizionario-Biografico)/) [consulta del 06-08-2012],

British Numismatic Society, www.britnumsoc.org/

Caccamo Caltabiano M., “*La tradizione iconica e culturale classica nella monetazione di Vittorio*

Emanuele III”, en Bollettino di numismatica *on line*, Ministero per i beni e le Attività Culturali – Direzione generale per le Antichità, [en linea], ottobre 2010.

www.bdnonline.numismaticadellostato.it/apriarticolo.html?idArticolo=6&from [consulta del 10-04-2012].

Coin Archives (base de datos de numismática), www.coinarchives.com

Deodato E., “*I Dioscuri*”, en Dei e Santi cavalieri. Palingenesi di un simbolo religioso vicino orientale, p. 6 [en linea], 2005,

http://www.archaeogate.org/vicino_oriente/article/357/6/dei-e-santi-cavalieri-palingenesi-di-un-simbolo-religio.html [consulta del 06-07-2011].

Fortunati V., “*Descrizioni e concettualizzazioni del corpo*” , en I percorsi di Griselda, portale di letteratura [en línea], s.f. http://www.griseldaonline.it/fortunati_franceschi.html [consulta del 12-04-2008].

Fusaro D. (a cura de), “*Progetto Ovidio – Filosofia Romana. Introduzione*”, en Progetto Ovidio [en línea], 2002 www.progettovidio.it/introduzionefilosofiaromana.asp [consulta del 05-19-2011].

González Crussí F., “*Una historia del cuerpo*”, en Letras libres [en linea], 2003 www.letraslibres.com/index.php?art=8496 [consulta del 04-03-2009]

Google scholar, <http://scholar.google.it/>

Istituto Italiano di Numismatica, Roma, www.istitutoitalianonumismatica.it

Imbellone A., “*Mistruzzi Aurelio*”, Dizionario Biografico degli Italiani – vol. 75 (2011) dell’Enciclopedia Treccani [en linea], en

[www.treccani.it/enciclopedia/aurelio-mistruzzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/aurelio-mistruzzi_(Dizionario-Biografico)/) [consulta del 09-08-2012],

Lamoneta. it, (network de numismática y historia), <http://www.lamoneta.it/>

Mariani A. (a cura de), “*Corpo e modernità. Strategie di formazione*”, Unicopli, Milano 2004, en www.humanamente.eu/PDF/Issue14_Rilettura_Pieri.pdf [consulta del 24-03-2011]

Moneta V. G., “*Santi e monete- Repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo*”, Ed. Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, 2010, en www.lededizioni.com/lededizionallegati/455-9-Moneta-santi-monete.pdf [consulta del 08-07-2011]

Museo Nacional de Catalunia (M.N.A.C.), Barcelona, Gabinet numismatic, www.mnac.es/colleccio/col_numismatica.jsp

Musso O., “*Gli spectacula theatrica nel tardo impero*”, [en linea], <http://fenzi.dssg.unifi.it/dip/materiali/1710/GLI%20SPECTACULA%20NEL%20TARDO%20IMPERO.pdf> [consulta del 31-05-2011].

Negri Arnoldi F., “*Canonica Pietro*”, Dizionario Biografico degli italiani – vol. 18 (1975) dell’Enciclopedia Treccani [en linea], en [www.treccani.it/enciclopedia/pietro-canonica_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-canonica_(Dizionario-Biografico)) [consulta del 08-08-2012]

Nomisma (aste ed editoria numismatica), www.nomismaweb.com

Numismaticodigital.com (portal y diario numismático digital), www.numismaticodigital.com

Ottino della Chiesa F., “*Boninsegna Egidio*”, Dizionario Biografico degli Italiani – vol. 12 (1971) dell’Enciclopedia Treccani [en linea], en [www.treccani.it/enciclopedia/egidio-boninsegna_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/egidio-boninsegna_(Dizionario-Biografico)/) [consulta del 09-08-2012].

P. B., “*Anima e corpo*” en Manuale di storia della filosofia medievale [en linea], s. f., www.unisi.it/ricerca/prog/fil-med-online/temi/htm/anima_corpo.htm [consulta del 03-06-2011]

Pegoraro S., “*Shuheï ma tsuyama – lo spazio del suono interiore*” [en linea], 1999 www.shinon.com/recensioni/pegoraro1999.htm [consulta del 04-03-2009].

Rambaldi S., “*La rappresentazione del corpo nel mondo romano – Opera d’arte ed elemento della vita quotidiana*”, en I percorsi di Griselda [en línea], 2002
www.griseldaonline.it/percorsi/3ranbaldi.htm [consulta del 06-02-2009].

Royal Numismatic Society, London, www.numismatics.org.uk/

Sixbid (base de datos de numismática), www.sixbid.com

Società Numismatica Italiana, Milano www.socnumit.org

Torselli V. (a cura de), “*Il liberty italiano parte I*”, en Le origine dell’arte moderna [en línea], 2002,
http://guide.dada.net/arte_moderna/interventi/2002/09.shtml [consulta del 10-5-2008].

Varesi Numismatica (aste ed editoria numismatica), www.varesi.it/



