

## VARIA

### DE LA MEDALLA A LA ESCULTURA: UNA APORTACIÓN SOBRE LAS FUENTES CONCEPTUALES E ICONOGRÁFICAS DE *CARLOS V Y EL FUROR*

JUAN ANTONIO MORENO ARANA<sup>1</sup>  
Universidad de Huelva

JOSÉ MANUEL MORENO ARANA<sup>2</sup>  
Universidad de Sevilla

Este artículo plantea como hipótesis la influencia de los conocidos como *Libros de medallas* en la elaboración conceptual y formal del grupo escultórico *Carlos V y el Furor*.

**Palabras clave:** Escultura; Renacimiento; *Libros de medallas*; Leone Leoni.

### FROM MEDAL TO SCULPTURE: A CONTRIBUTION TO THE CONCEPTUAL AND ICONOGRAPHIC SOURCES OF “CARLOS V AND FURY”

This article proposes the hypothetical influence of “Medals Books” in the conceptual and iconographic elaboration of the sculptural group *Carlos V y el Furor*.

**Key words:** Sculpture; Renaissance; “Medals books”; Leone Leoni.

**Cómo citar este artículo / Citation:** Moreno Arana, Juan Antonio / Moreno Arana, José Manuel (2019): “De la medalla a la escultura: una aportación sobre las fuentes conceptuales e iconográficas de *Carlos V y el Furor*”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, núm. 367, Madrid, pp. 333-340. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.22>.

Desde las últimas décadas se está estudiando la presencia de los modelos iconográficos procedentes de los prontuarios de numismática en ciertos discursos del arte renacentista<sup>3</sup>.

Bajo la denominación de *Libros de medallas*<sup>4</sup>, esta bibliografía científico-literaria cosechó un rotundo éxito y una gran difusión a lo largo del siglo XVI gracias al desarrollo de la imprenta y al creciente interés coleccionista y anticuario.

<sup>1</sup> jarenoara@gmail.com / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-9861-7740>.

<sup>2</sup> morenoarana@gmail.com / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-6087-6130>.

<sup>3</sup> Al respecto de los *Libros de medallas* como fuentes iconográficas: López Torrijos, 1993; Blázquez Cerrato, 2013; Zafra Molina, 2014; Blázquez Cerrato, 2016; Moreno Arana, 2017. La presencia de la numismática en el arte del Renacimiento: Haskell, 1993; Cunnally, 1999; VV. AA., 2013b.

<sup>4</sup> Un catálogo fundamental sobre los *libros de medallas* producidos durante el siglo XVI: Dekesel, 1997.



Fig. 1. *Carlos V y el Furor*. Leone Leoni, 1550-1553. Acabada por Pompeo Leoni en 1564. Fundido en bronce, 251 cm x 143 cm x 130 cm — 825 kg, E-273. © Museo del Prado.

En el terreno artístico, satisfacían la demanda de modelos destinados a la elaboración de galerías de retratos de personajes ilustres en forma de medallas, recuperando el valor moralizante que estas representaciones visuales habían tenido en la cultura greco-latina<sup>5</sup>.

Sin embargo, el alcance de estos prontuarios numismáticos superó un uso restringido a servir de fuente iconográfica o conceptual para la creación medallística en sus múltiples facetas y soportes materiales, como trataremos de demostrar con este trabajo.

En el siglo XVI, en un contexto intelectual donde regían las tesis humanísticas impulsoras del rescate de los valores de la Antigüedad Clásica mediante el estudio de sus restos materiales,

<sup>5</sup> Los distintos sub-géneros dentro de los *Libros de medallas* en: Castro Santamaría, 2010: 250-253. El valor moralizante de la Antigüedad Clásica en el Renacimiento en: Donato, 1985: 97-152.

la medalla se convierte en un eficaz cauce de expresión para un tipo de retrato de corte propagandístico. La transmisión del retrato a través de la medalla cumplía, así, la función de portar, en primer lugar, un mensaje simbólico de carácter íntimo. Pero esta función no podía ser desligada, por otro lado, del objetivo de divulgar en el plano público o político determinados mensajes orientados a la definición de una imagen ideal emparentada con un pasado al que se mira con ansias de emulación<sup>6</sup>.

El caso del emperador Carlos V es particularmente paradigmático dentro de este fenómeno de la utilización de la medalla como artefacto cultural de propaganda y legitimación política. Su intenso uso como medio de transmisión de su imagen estuvo, en buena medida, alentado y mediatizado por el complejo ente político que fue el Imperio Hispánico<sup>7</sup>. Esta tarea publicitaria será acometida por uno de los medallistas más afamados del momento, a quien Carlos pondrá a su servicio y bajo su protección: Leone Leoni (Menaggio, 1509 — Milán, 1590)<sup>8</sup>. La impronta clásica y la calidad de las piezas que salían del taller de Leoni llamarán pronto la atención de los principales círculos políticos e intelectuales.

La toma de contacto de Leoni con la corte imperial le anima, a fines de la década de 1540, a intentar un salto cualitativo en su carrera. Así, desarrollará para el emperador una serie de proyectos escultóricos tanto en bronce como en mármol. Entre ellos, la que quizás sea su obra cumbre: *Carlos V y el Furor*<sup>9</sup>.

*Carlos V y el Furor* [Fig. 1] fue la primera gran empresa escultórica de Leone Leoni, en la que trabaja entre 1550 y 1553. La comunicación epistolar con sus mecenas al respecto de este encargo descubre las grandes expectativas que Leoni había puesto en el proyecto. Un reto artístico con el que deseaba superar su condición de maestro grabador de medallas, asentando una imagen de artista culto que lo colocaría en una posición de privilegio dentro de la humanista corte de los Habsburgo<sup>10</sup>.

Como posible modelo para el emperador representado desnudo, primera concepción dada a la escultura, se ha propuesto una estatua en bronce de Andrea Doria realizada en 1529 por Baccio Bandinelli. En el mismo sentido, también se ha señalado una estatua de Francisco I encarnado como Marte para una fuente de Fontainebleau, obra de Benvenuto Cellini, que pudo haber visto Leone en París en 1549. También se cita como otros posibles precedentes del conjunto *Judith y Holofernes* de Donatello, *Hércules y Caco* de Bandinelli y *Perseo y la Medusa* de Cellini<sup>11</sup>.

En lo que se refiere al modelo formal utilizado para representar al Furor, se ha planteado como fuente iconográfica la medalla acuñada por Cellini para el papa Clemente VII. En esta medalla, la Paz se representa de pie prendiendo fuego a las armas con una antorcha, una imagen que repite modelos de la numismática romana. Frente a ella, el Furor, encadenado sobre la pila de armas, se retuerce a las puertas del templo de Jano, imagen que remite, como indica el propio Leoni en su correspondencia con el obispo Granvelle en relación al desarrollo de las tareas de creación de la escultura, a un fragmento de la *Eneida* (libro I, 291). Es interesante señalar que, Cesare Ripa apunta igualmente a la *Eneida* como fuente literaria que inspira la representación del Furor<sup>12</sup>. Ripa lo

<sup>6</sup> Los valores del retrato en medalla: Fletcher, 2008: 80-89.

<sup>7</sup> Blázquez Cerrato, 2013; Cupperi, 2016.

<sup>8</sup> Sobre Leone Leoni y su hijo Pompeo: VV. AA., 1994; VV. AA. 1995; VV. AA., 2012; VV. AA. 2013a; Helmstutler Di Dio, 2017.

<sup>9</sup> Bibliografía al respecto: VV. AA., 1994: 102-109. Falomir Faus, 2008: 384-387; Arciniega García, 2013.

<sup>10</sup> Los Leoni manifestaron conscientemente su éxito profesional con una exhibición coleccionista de antigüedades y de obras de los principales artistas contemporáneos. A todo ello sumarán una importante biblioteca. Esto no era solamente una demostración del prestigio social alcanzado, sino que también era una declaración de principios sobre la importancia del estudio intelectual dentro de la formación y la actividad del artista. En definitiva, no hacían otra cosa sino apelar y sustentar el tópico de la *Nobleza de las Artes*, y de paso justificar su privilegiada posición social. Al respecto: Estella, 1995: 41-51. Helmstutler Di Dio, 2017: 45-71. Sobre el artista erudito y su formación mediante el estudio del "legado clásico": Méndez Rodríguez, 2005: 201-329.

<sup>11</sup> Mezzatesta, 1980: 1-70.

<sup>12</sup> Ripa, 1603: 177.

describe como una especie de locura que se enciende en el seno de los pueblos y que sólo puede ser dominada por quien gobierna bajo la autoridad de la Razón.

Si el modelo formal y conceptual que Leone Leoni utiliza para la idea escultórica del Furor proviniera, efectivamente, de la medalla del Clemente VII y si tenemos en cuenta sus trabajos de creación de este tipo de piezas medallísticas, junto al contexto humanístico en el que se mueve el escultor y sus mecenas<sup>13</sup>, no sería descabellada la hipótesis de que el artista hubiera bebido de otras fuentes numismáticas y, más en concreto, de modelos procedentes de los *Libros de medallas* para ensamblar la idea formal y alegórica de la ambiciosa empresa escultórica de *Carlos V y el Furor*.

En 1548, un año antes del encargo de la escultura, Enea Vico y Antonio Zantani publicaban en Venecia *Le imagini con tutti i riuersi trouati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi: libro primo*. Continuando la estela marcada por el *Illustrium imagines* de Andrea Fulvio (1517), Vico y Zantani reúnen una galería de retratos de los primeros doce emperadores romanos, acompañada de una breve semblanza de sus vidas. En esta galería evitan introducir retratos espurios, al contrario de lo que había hecho Fulvio<sup>14</sup>. Y es que, en efecto, Vico y Zantani primaban el aspecto anticuario; esta es la particularidad que daba especial interés al *Imagini*. En esta obra, el interesado podía encontrar un auténtico gabinete monetario constituido por los reversos de las monedas de cada uno los emperadores<sup>15</sup>. El *Imagini* no sólo colmaba, pues, el gusto por el género literario de las vidas de hombres y mujeres ilustres, tan populares durante el Renacimiento, sino que también respondía a la preocupación de anticuarios y curiosos por disponer de catálogos rigurosos de monedas e inscripciones. Pero lo que nos interesa subrayar aquí es que la publicación de Vico y Zantani, por cuanto participaba de la convicción humanista de la superioridad de los textos transmitidos por medios materiales como el metal o la piedra sobre aquellos que resultan de la copia manuscrita, hubo de crear una gran expectación, asimismo, entre aquellos artistas que, como dejará establecido el obispo de Tarragona Antonio Agustín en sus *Diálogos de la Medallas* (1587), buscaban en las medallas los modelos visuales y el lenguaje simbólico de la Antigüedad Clásica que habrían de plasmar en sus obras<sup>16</sup>.

El *Imagini* se ofrecía, por tanto, como una herramienta principal para un medallista como Leoni. Y así lo parecen demostrar los modelos alegóricos de algunos reversos de su producción medallística, los cuales podrían derivarse perfectamente, entre otros, del catálogo de Vico y Zantani<sup>17</sup>.

Pese a estas evidencias, la influencia de estos prontuarios numismáticos en la producción escultórica de Leone Leoni es un asunto en el que apenas se han detenido los estudios dedicados al escultor aretino publicados hasta el momento.

Para fundamentar nuestra hipótesis sobre la utilización de los modelos iconográficos procedentes del *Imagini* en la creación del *Carlos V y el Furor*, es necesario partir del mensaje simbólico que representa esta escultura.

De este modo, la leyenda *CAESARIS VIRTUTE DOMITVS FVROR* grabada en su base indica claramente que nos encontramos ante una alegoría de la Virtud, en este caso, la Virtud dominando al Furor de la guerra<sup>18</sup>. La inclusión de este lema en la base circular de la escultura, habitual en las creaciones emblemáticas que son propias de los reversos de las medallas, se puede considerar un primer elemento que demuestra la utilización de las formas conceptuales y formales de la medallística y cómo Leoni las lleva con naturalidad al terreno de la escultura.

<sup>13</sup> En este sentido, el propio Carlos V fue coleccionista numismático: Fletcher, 2008: 87.

<sup>14</sup> Daly Davis, 2014. Véase, asimismo: Blázquez Cerrato, 2016: 1223-1229.

<sup>15</sup> Daly Davis, 2013.

<sup>16</sup> Agustín, 1587: 87-88.

<sup>17</sup> Así lo creemos, por ejemplo, para la elaboración de figuras alegóricas como la *Concordia*, la *Pietas*, la *Salus Pública* o el reverso del retrato doble de Carlos V y Felipe II en el que representa una palmera. Un catálogo de las medallas de Leone y Pompeo Leoni en: Cano, 1994: 163-201. Sobre la utilización de tipos de la numismática antigua en la creación medallística de Leone Leoni: Cupperi, 2002a.

<sup>18</sup> La iconografía de la Furia en la antigüedad y en el Renacimiento se estudia en: Doni, 2004: 122.



Fig. 2. Reverso de moneda del emperador Sergio Galba reproducido en: Enea Vico y Antonio Zantani (1548), *Le imagini con tutti i riuersi trouati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi: libro primo*. Venecia, s/p.



Fig. 3. Reverso de moneda del emperador Domiciano reproducido en: Enea Vico y Antonio Zantani (1548), *Le imagini con tutti i riuersi trouati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi: libro primo*. Venecia, s/p.

No es nada improbable que Leoni hubiera buscado en el recién publicado *Imagini* una imagen de la *Virtus* que se acomodara a la concepción simbólica de su proyecto escultórico. Y, en efecto, en él encontramos una imagen de ella que puede relacionarse con el proyecto inicial de la escultura. Se trata del reverso de un denario del emperador Galba. La imagen reproduce una figura masculina desnuda dispuesta entre la palabra VIR-TUS. Las conexiones con el desnudo del *Carlos V* son manifiestas, tanto en su composición y *contrapposto* —aunque invirtiendo la parte superior del cuerpo— como en la gesticulación del brazo y dedo índice de la mano con la que sostiene una lanza, que simboliza el poder de sometimiento que ejerce la *Virtud*<sup>19</sup> [Fig. 2]. En la otra mano, la figura sostiene un *parazonium*, espada sin punta corta y ancha, alegoría del rango de los altos generales romanos y de la magnanimidad de éstos<sup>20</sup>. En el caso del *Carlos V*, el simbolismo del *parazonium* se trasmuta en el alfanje que empuña el emperador.

La idea inicial del emperador desnudo se modifica para elaborar una alegoría de Carlos como vencedor militar pacificador. Una idea que pudo haber partido asimismo de otro de los reversos monetarios reproducidos en el *Imagini*. En este caso, se puede poner en relación con un sestercio del emperador Domiciano [Fig. 3]. En el reverso de esta moneda, reproducido en el prontuario de Vico y Zantani, se muestra una imagen que alude al emperador como general vencedor, pero que también puede vincularse con la “*Virtud armada*”<sup>21</sup>. La figura, vestida con atuendo militar, se apoya en una lanza. En la otra mano porta el *parazonium*, como en la figura de la *Virtus* de la moneda de Galba. El emperador o la “*Virtud armada*” se alzan sobre una figura barbada y recostada que se apoya en uno de sus brazos. La figura recostada es una identificación de un dios fluvial, posiblemente el río Rin.

Compositivamente, las conexiones con el *Carlos V* y *el Furor* son sugestivas. Pero, asimismo, el mensaje simbólico de este sestercio de Domiciano, que no era otro sino la victoria del emperador romano sobre los pueblos germánicos y la paz generada con ella<sup>22</sup>, muestra claras afinidades conceptuales con la obra de Leoni, quien se proponía erigirla como monumento que exaltara a Carlos como vencedor en la trascendental batalla de Mühlberg frente a los príncipes alemanes.

Otra de las fuentes numismáticas que pudieron inspirar el trabajo de Leoni es el áureo del emperador Adriano en cuyo reverso se halla grabada la figura del Hércules Gaditano [Fig. 4]. Sus

<sup>19</sup> En su *Diálogos de las Medallas*, Antonio Agustín hace un repaso por los diferentes modelos de representación de la *Virtud* en la numismática de la antigüedad: Agustín, 1587: 34-36.

<sup>20</sup> Al respecto del simbolismo del *parazonium* en las representaciones de la *Virtud* en la numismática romana: Agustín, 1587: 35.

<sup>21</sup> Agustín, 1587: 36.

<sup>22</sup> Addison, 1795: 91.



Fig. 4. Áureo del emperador Adriano (c. 119-122). Oro, 7,257 gramos. Registro del Museo Británico: 1861,1105.1. © The Trustees of the British Museum.

líneas formales y conceptuales se encuentran a mitad de camino entre los reversos ya vistos de Galba y Domiciano. Relacionada, posiblemente, con la visita a Hispania de Adriano en 121, esta acuñación nos interesa por reproducir la imagen del héroe griego que recibía culto en el templo de Hércules en la actual isla de Sancti Petri (Cádiz)<sup>23</sup>. En ella, Hércules es representado en una actitud similar a la figura alegórica del reverso de la moneda de Domiciano. Al igual que esta, la representación de Hércules se erige sobre una figura recostada que se relaciona con una divinidad acuática acompañada de la proa de una nave, aludiendo quizás al Océano y al viaje a la tierra de las Hespérides. La imagen de Hércules se sitúa entre el rótulo HERC (ules) GADIT(anus), no dejando género de dudas sobre su identidad.

El episodio de las Hespérides, incorporado en esta y otras monedas de Adriano, se ha conectado con la escenificación de la elección de Hércules entre la *Virtus* y la *Voluptas*. Una idea con la que Adriano se atribuye una imagen de gobernador abnegado que, como el héroe, elige seguir el penoso, pero victorioso, camino de la Virtud, asumiendo la responsabilidad de garantizar la paz y la felicidad de su imperio<sup>24</sup>. Esta misma idea de Hércules que asciende a la áspera cumbre de la Gloria por medio de la Virtud dejando de lado los vicios mundanos, la utilizará Leone Leoni en una de las medallas para Felipe II<sup>25</sup>, algo que no deja de ser significativo, si se acepta que Hércules fuera un trasunto del propio emperador Carlos que guiaba al joven monarca.

La leyenda de Hércules como fundador de la casa Habsburgo, juntamente con los valores morales que desde la Edad Media el cristianismo había personificado en el héroe tebanio, dio lugar a multitud de representaciones que conforman el imaginario que el emperador quería crear de sí mismo en su estrategia de legitimización política<sup>26</sup>.

Pese a que esta moneda quedó fuera del *Imagini* (recordemos que sólo recoge algunas de las emisiones monetarias acuñadas por los doce primeros césares y que el segundo tomo que Vico prometía no llegó a la imprenta), no sería de extrañar, dado el entorno humanístico en el que se movía Leone, que pudiera haber tenido acceso a un conocimiento de esta pieza, ya fuera de forma directa o indirecta.

En resumen, los argumentos presentados permiten plantear la tesis de que Leone Leoni pudo utilizar modelos numismáticos transmitidos por los distintos *Libros de medallas* para la construcción de la iconografía triunfal que representa el grupo escultórico de *Carlos V y el Furor*, tal y como también pudo realizar en otros encargos posteriores, como sería el caso de la estatua de Ferrante I en Guastalla (1560-1564)<sup>27</sup>. Leone consigue moldear sus conocimientos anticuarios para lograr una genial combinación de los tipos alegóricos y formales procedentes de monedas de Galba y Domiciano, junto, quizás, al áureo de Adriano, para urdir con los prestigiados mimbres de la antigüedad una imagen celebrativa de Carlos V como un nuevo Hércules, cuya virtud superaba los vicios, a la misma vez que la de un emperador guerrero, victorioso, magnánimo y pacificador.

<sup>23</sup> Corzo, 2004.

<sup>24</sup> Corzo, 2004: 53-62.

<sup>25</sup> Sobre esta medalla: Cano, 1994: 180. La imagen de Hércules también fue utilizada en la numismática antigua como símbolo de la Virtud: Agustín, 1587: 36.

<sup>26</sup> Blázquez Cerrato, 2014: 23-24.

<sup>27</sup> Para el grupo de Guastalla: Cupperi, 2002b: 86-88.

Esta posible dependencia del trabajo escultórico de Leone Leoni de los modelos visuales y conceptuales de la Antigüedad Clásica difundidos a través de los *Libros de medallas* representa un destacado ejemplo para seguir insistiendo sobre esta producción bibliográfica como punto de referencia para el análisis de la creación artística durante el Renacimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Addison, Joseph (1795): *Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas, principalmente por la conexión que tienen con los poetas griegos y romanos*. Madrid: oficina de Placido Barco López.
- Agustín, Antonio (1587): *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*. Tarragona: Felipe Mey.
- Arciniega García, Luis (2013): "Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni". En: *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 342, abril-junio, pp. 87-106.
- Blázquez Cerrato, Cruces (2013): "Emblema Hispaniae: la percepción histórica de España a través de la Numismática en los textos humanísticos". En: Castro Santamaría, Ana — García Nistal, Joaquín (coords.): *La impronta humanista (ss. XV-XVIII). Saberes, visiones e interpretaciones*. Palermo, pp. 363-376.
- Blázquez Cerrato, Cruces (2014): "Los valores del rey: el uso de las antiguas monedas en la configuración de la imagen de Carlos V". En: García Nistal, Joaquín (Coord.): *Imagen y Documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*. León: Ed. El Forastero, pp. 15-36.
- Blázquez Cerrato, Cruces (2016): "Los Libros de medallas renacentistas como referentes sociales y artísticos". En: *Actas del XV Congreso Nacional de Numismática. Patrimonio numismático y museos*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, pp. 1217-1230.
- Cano, Marina (1994): "Leone y Pompeo Leoni, medallistas de la casa de Austria". En: *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano*. Madrid: Museo del Prado, pp. 163-167.
- Castro Santamaría, Ana (2010): "Libros de medallas en la biblioteca de la universidad de Salamanca (1517-1567)". En: Viforcós Marinas, María Isabel-Campos Sánchez-Bordona (coords.): *Otras épocas, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (ss. XVI-XVIII)*. León: Universidad de León, pp. 250-253.
- Corzo Sánchez, Ramón (2004): "Sobre la imagen de Hércules gaditano". En: *Rómula*, 3, Sevilla, pp. 37-62.
- Cunnally, John (1999): *Images of the illustrious: the numismatic presence in the Renaissance*, Princeton: University Press.
- Cupperi, Walter (2002a): "La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo: l'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie". En: *Saggi e memorie di storia Dell'arte*, 26, Venecia, pp. 31-85.
- Cupperi, Walter (2002b): "La statua di Ferrante I a Guastalla Una commissione monumentale di Cesare I a Leone Leoni". En: *Archivo storico per gli antichi stati Guastallesi*, 3, Guastalla, pp. 83-124.
- Cupperi, Walter (2016): *Doni, largizioni e memoria della festa (1530-1558): Un servizio d'altare di Valerio Belli e altri oggetti d'arte nelle cerimonie di accoglienza in onore di Carlo V*. En: Rodríguez Moya, Inmaculada; Mínguez Cornelles, Víctor (dirs.): *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 247-268.
- Daly Davis, Margaret (2013): "Aeneas Vico on Ancient Coin Reverses as Historical Documents: verso il secondo libro sopra le medaglie degli antichi". En: *Fontes*, 77, Heidelberg: Universitätsbibliothek.
- Daly Davis, Margaret (2014): "Antonio Zantani's Lives of the emperors". En *Fontes*, 79, Heidelberg: Universitätsbibliothek.
- Dekesel, Christian Edmond (1997): *Bibliotheca nummaria: bibliography of 16th century numismatic books; illustrated and annotated catalogue*. Londres: Spink.
- Doni, Anton Francesco (2014): *Pittura del Doni academico Pellegrino*, ed. Sonia Maffei, Nápoles.
- Estella, Margarita (1995): "Los Leoni, escultores entre Italia y España". En: *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano*. Madrid: Museo del Prado, pp. 29-62.
- Falomir Faus, Miguel (2008): "Carlos V y el Furor". En: *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 384-387.
- Fletcher, Jennifer (2008): "El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición". En: *El retrato en el Renacimiento*, Madrid: Museo del Prado, p. 87.
- Haskell, Francis (1993): *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*. New Haven: Yale University Press.
- Helmstutler Di Dio, Kelley (2017): *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Londres-Nueva York: Routledge.
- López Torrijos, Rosa (1993): "Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español". En: *La visión del mundo clásico en el arte español, VI Jornadas de Arte*. Madrid: Departamento "Diego Velázquez" del CSIC.
- Mancini, Matteo (2001): "Notas sobre obras del Museo. Acuñar monedas y fundir medallas. Identidad e intercambio de funciones en algunas medallas del Prado". En: *Boletín del Museo del Prado*, XIX, Madrid, pp. 173-179.
- Méndez Rodríguez, Luis (2005): *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, pp. 201-329.

- Mezzatesta, Michael P. (1980): *Imperial themes in the sculpture of Leone Leoni*. Londres: University Microfilms International, pp. 1-70.
- Moreno Arana, Juan Antonio (2017): “*Illustrium imagines* (Roma, 1517) de Andrea Fulvio, fuente de la decoración escultórica de la fachada del palacio de Riquelme de Jerez de la Frontera (1542-1543)”. En: *Boletín de Arte*, 38, Málaga, pp. 211-214.
- Ripa, Cesare (1603): *Iconología*. Roma: Lépido Faerii.
- VV. AA (2012): *Leone & Pompeo Leoni: actas del Congreso Internacional = proceedings of the International Symposium: Madrid, Museo Nacional del Prado, octubre de 2011*, ed. Stephan F Schröder. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- VV. AA. (1994): *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- VV. AA. (1995): *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna, Proceedings of the Symposium in Menaggio (Como)*, ed. Gatti Perer. Milán: Istituto per la storia dell'arte lombarda.
- VV. AA. (2013a): *Leone and Pompeo Leoni. Faith and Fame*, ed. Rosario Coppel y otros. Madrid: Coll y Cortés.
- VV. AA. (2013b): *Translatio nummorum: römische Kaiser in der Renaissance, Akten des internationalen Symposiums, Berlin, 16. — 18. November 2011*, hrsg. von Ulrike Peter und Bernhard Weisser, Mainz.
- Zafra Molina, Rafael (2014): “Los icones de varones ilustres: ¿Un sub-género emblemático?”. En: *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 6, Valencia, pp. 129-143.

Fecha de recepción: 16-IV-2018

Fecha de aceptación: 05-II-2019