

ACERCA DE LA IMPORTANCIA DEL MITO EN LA LITERATURA EMBLEMÁTICA: JANÓ, UNA ICONOGRAFÍA AL SERVICIO DEL PODER.

Rafael Lamarca Ruiz de Eguílaz
Instituto Iconográfico Ephialte

A modo de introducción

Resulta manifiesta la importancia que la fábula pagana tiene para el desarrollo de las artes en Época Moderna. Si bien la plástica de nuestro llamado Siglo de Oro, adolece de dicha temática, se debe, como señala Pérez Sánchez, a que la clientela no demandó los citados motivos en aras de una pintura más devocional que religiosa. El pequeño porcentaje de pintura mitológica que se dio, se concibió para las decoraciones propias de las festividades, más conocidas como efímeras¹. Igualmente Julián Gállego afirma que en la escala de valores de la pintura, figuraba la temática mitológica, siempre y cuando *los falsos dioses grecolatinos descubriesen su condición de demonios*².

Sin embargo, la difusión de la imagen del Rey por medio del grabado, iba a estar acompañada en todo momento de los dioses del Olimpo, y así Felipe II no dudará en servirse del parnaso entero, si ello engrandece las entradas triunfales propias de su boato³. La finalidad de dicha tendencia, lejos del modelo francés que busca complacer su aspiración centralista por medio del retrato mitológico⁴, consiste en legitimar alegóricamente la ascendencia heroica del monarca en un pasado clásico. Como señala Julián Gállego, los monarcas españoles se hacen acompañar de un séquito de personajes mitológicos en sus recorridos por la península, distribuyéndolos entre empresas y jeroglíficos con el fin de dar un mensaje difícil de descifrar, pero

¹ PEREZ SANCHEZ, Alfonso E, "Mito y realidad en la pintura española del Siglo de Oro", en *El Siglo de Oro de la Pintura Española*, Madrid 1991, pág 34; LOPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1985, pág. 16. Ambos autores señalan que los escasos encargos de temática pagana, no obedecen a una lectura literal del mito, sino al sentido alegórico y doctrinal que de las mismas se podía extraer gracias a sus significados emblemáticos, simbólicos etc.

² GALLEGO, Julián, "Iconografía: ejercicios de lectura", *El Siglo de Oro de la Pintura Española*, Madrid 1991, pág 184.

³ GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos en...* Op. Cit, pág 132 y ss.; CARRETE PARRONDO, J, Estampas. *Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid 1982, pág 27. El autor señala en el presente catálogo en intento por parte de los reyes de justificar su poder personal en el divino, así como la grandeza de su monarquía y el prestigio de la dinastía por medio del grabado, que en el siglo XVII aflora en gran medida gracias a los grabadores flamencos, ya que en España, hasta la aparición de Pedro de Villafraña, no existen buenas manos.

⁴ BARDON, Françoise, *Le portrait mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris 1974, pág 1 y ss.

que tanto gustaba en la cultura simbólica y teatral del mencionado período, tal y como afirma José Antonio Maravall⁵.

Es en este contexto teatral donde la literatura emblemática ilustrada por sucesos mitológicos, adquiere una mayor difusión. Ello se debe a la reconversión alegórica que se produce desde la conocida disputa entre Celso y Orígenes a cerca de la validez de la alegoría, aspecto que operará en pleno siglo II un nuevo concepto en la génesis del mito⁶. Igualmente los Padres de la Iglesia serán quienes en siglos venideros adviertan el carácter edificante que se podía extraer de las fábulas paganas⁷, siendo válidos dichos postulados hasta la aparición de San Isidoro de Sevilla, quien en el s. VI trata de conciliar el mito griego con la religión cristiana, otorgándole los tradicionales sentidos literal, moral y alegórico⁸. Durante el Renacimiento y de la mano de Ficino, según Kristeller, se consolida la tendencia edificante de la fábula pagana⁹.

El nuevo sentido moral, permite servir de soporte al trasfondo misterioso que impera en toda génesis emblemática. Todo ello debemos enmarcarlo dentro del gusto que por este tipo de literatura se da en el Siglo de Oro, siendo de suma importancia su estudio para la comprensión de la obra de arte del mencionado período¹⁰. El poder, consciente de las posibilidades del emblema dentro de una cultura a su servicio, no dudará en servirse del mismo para exaltar las virtudes que habrían de tener los go-

⁵ MARAVALL, J. A, *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid 1975, p.199.

⁶ MATEO, Isabel, "Temas paganos cristianizados", *La visión del mundo clásico en el arte Español*, Madrid 1993, pág 38. La autora recoge dicha disputa como el punto de arranque de la alegorización contenida en la fábula pagana. Para ello argumenta el conocido caso de la escolarización al final del Imperio Romano, donde las escuelas seguían enseñando en base a las divinidades paganas, siendo el choque muy fuerte si al llegar el cristianismo se suprimiese toda esa cultura, por lo cual Orígenes aboga por la reconversión de la fábula pagana en alegoría, a lo que se opondrá Celso, que observa en ella toda la inmoralidad del mito clásico.

⁷ PANOFISKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid 1985, pág 29.; SEZNEC, Jean, *Los dioses de la antigüedad en al Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1987, pág 20 y ss.; MATEO, I, *Op. Cit.*, pág 38

⁸ SEZNEC, Jean, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1987, pág 21. El autor señala como fundamental esta obra deudora del evemerismo. Incide de especial manera en la igualdad de papeles que van a tener a partir de ahora la fábula pagana y las Historias Sagradas, lo cual ha de suponer un punto de arranque para el posterior fenómeno tratadístico del siglo XVI, que trata en todo momento de extraer una moralidad de los complicados pasajes mitológicos.; GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M^a, *Los emblemas regio políticos de Juan de Solórzano*, Madrid 1987, pág 11. Junto a San Isidoro de Sevilla, hemos de señalar que el autor sitúa a la obra de Dante *El Convitto*, como continuadora de la tendencia inaugurada por el clérigo español.

⁹ KRISTELLER, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid 1986, p.115. Tales afirmaciones parten del convencimiento del propio Ficino en el mismo valor moral de todas las religiones, siendo por tanto válidos las doctrinas de unas para con las otras.

¹⁰ GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1987, pág 80 y ss; Sobre este particular, consultar: GONZÁLEZ DE ZARATE, J, *Emblemas regio políticos de Juan de Solórzano*, Madrid 1987, pág 3; SANCHEZ PEREZ, A, *Blake's graphic work and the emblematic tradition*, Murcia 1982, pág 121.; MARAVALL, J. A, *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid 1975, pág 202.; SANCHEZ PEREZ, A, *La literatura emblemática española (S XVI y XVII)*, Madrid 1977.; PFEIFF, Ruprecht, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes von der Antike bis zur Französischen Revolution*, Münster 1990, pág 69 y ss.

bernantes. Para ello, qué mejor que acudir a un pasado glorioso, lleno de hazañas de héroes clásicos y dioses, con el fin de adoctrinar a venideros rectores de la monarquía. Esta corriente alegórica de la fábula pagana dentro de un ambiente cultural poco propicio al mito, debemos entenderlo como una consecuencia lógica de la reconversión del mismo en un sentido edificante que ya Sánchez Pérez y Sez nec remontan a la época de los estoicos¹¹.

Será curioso observar cómo en este contexto, el dios Jano, divinidad que no perteneció al Olimpo griego, alcanza una amplia difusión dentro de la propaganda política de la época. La razón de su ascenso a las más altas cotas de la jerarquía pagana, hemos de buscarla en la alegorización contenida en su figura, modelo para príncipes y reyes que ven en su simbología todo el dogmatismo que el paso del tiempo deja en las personas. Dicha tendencia moralizadora, así como el valor edificante que la Iglesia trató de ver en la divinidad pagana, posibilitará que fenómenos como el de Jano no se hayan perdido en el anonimato de un panteón romano demasiado extenso.

Sin embargo, no va a ser este el único servicio que Jano va a hacer al poder, sino que vamos a encontrarlos a la divinidad romana en un contexto diferente al aludido. Como ya señalara Panofsky, la multiplicidad de sentidos alegóricos otorgados a la fábula pagana, posibilitarán su convivencia con los motivos sacros, siempre y cuando se adecue a las tendencias *salvadoras* que la Iglesia quería otorgarle¹². Así, no debe extrañarnos el comprobar cómo una iconografía del panteón romano irrumpe en la tratadística religiosa o en las mismas letanías lauretanas dedicadas a la Virgen.

Es en definitiva el interés de nuestro estudio, presentar la evolución iconográfica y significación moral del dios romano partiendo de la literatura emblemática. Tratamos de establecer la correlación de significados que han acompañado a esta *divinidad menor*, quien ya entrado el siglo XVI, adquiere una difusión sin precedentes dentro del grabado regio-político, así como en la numismática, para acabar derivando en los tratados religiosos del siglo XVIII, siempre con la misma alegorización contenida en su doble faz y el templo del que se hacía acompañar.

¹¹ SANCHEZ PEREZ, A, *La literatura emblemática...* Op. Cit. pág 42.; SEZNEC, J, *Los dioses...* Op. Cit. pág 77.

¹² PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid 1985, pág 27 y ss. El autor presenta una larga y completísima disertación a cerca del nuevo sentido que en la fábula pagana se opera desde los escritos de los últimos filósofos griegos.; SEZNEC, J, *Los dioses de la antigüedad en la Edad media y el Renacimiento*, Madrid 1987, pág 77. En este sentido, coincide plenamente con las afirmaciones que Sez nec realiza al respecto, cuando afirma que ya Homero trataba de dar un sentido edificante a sus poesías.

Jano y la pervivencia del modelo iconográfico en la literatura emblemática.

El dios de la doble cara, cuenta con muchas referencias en la literatura clásica, además de constituir una de las iconografías más enriquecedoras extraídas a partir de los propios textos. En este caso, no es necesario esperar al s. XVI para poder entender en su persona el principio de la paz o las alusiones morales que deben regir los diseños de todo príncipe. La emblemática, recopilando dichas fuentes, expone un amplio repertorio de grabados alusivos a Jano. Hay que destacar en este sentido el emblema LXXVII de Andrés Mendo y el XCVI de Solórzano (Fig. 1), ya estudiados en la persona de Jesús María González de Zárate que reproducen al monarca a modo de cónsul, abriendo el templo de Jano para significar la fe en la ayuda divina¹³. Igual iconografía dispone Bochius para aconsejarnos la prudencia ante la guerra (Fig. 2)¹⁴.

Menos complejo resulta el emblema de Rollenhagen con una puerta y la doble efigie del dios para significarnos alegóricamente en su persona la vigilancia de lo oculto (Fig. 3)¹⁵, en consonancia con La Perrière¹⁶ (Fig.4). Covarrubias en su emblema LXXXVIII, nos presenta su busto para aleccionarnos sobre el mismo final que a todos nos espera, independientemente de nuestra condición en la tierra¹⁷ (Fig. 5). Alciato por igual motivo, expresa la más común de las alegorizaciones de Jano como personificación de la prudencia y modelo de conducta para el príncipe¹⁸ (Fig. 6). Valeriano, según González de Zárate, nos lo alude como imagen del poder de Dios y del buen consejo representado por una figura que no tiene manos ni piernas¹⁹ (Fig. 7), aunque más adelante hace referencia a la prudencia en clara indicación al modo de actuar del príncipe, que sabe mirar a lo pasado para prever el futuro²⁰.

La totalidad de los emblemas expuestos, algunos de los más representativos aunque no se recojan todos, presentan una significación moral muy marcada. Así

¹³ GONZALEZ DE ZARATE, J. M^a. *Emblemas regio...*Op. Cit. pág 108 y 109.

¹⁴ BOCHIUS, Achilles. *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat Libri quinque*, Bononiae 1555, Emb. CLI

¹⁵ Cfr. HENKEL, *Emblemata*, Stuttgart 1976, pág 1820.

¹⁶ Cfr. HENKEL, *Emblemata*, Op. Cit. pág 1819.

¹⁷ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid 1610, pág 188, Emblema LXXXVIII, C.II. (Ed. Carmen Bravo Villasante, Madrid 1978).

¹⁸ ALCIATO, A. *Emblemas*, Emb XVIII. (Ed. Santiago Sebastián, Akal, Madrid 1985). Seguimos los comentarios de Diego López. *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato. Con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina, tocante a las buenas costumbres*. Nájera 1615. p.107. *Y así tratando de la prudencia viene bien la pintura de Jano, el qual fue un hombre muy prudente y sagaz, lo qual muestra el título Prudentes, como si dixera que deben ser semejantes a Jano, y acordarse de las cosas pasadas para proveer a las futuras, lo qual deven hazer los buenos Reyes, tomando exemplo de Jano*

¹⁹ Cfr. GONZALEZ DE ZARATE, J. M., *Emblemas regio...*Op. Cit. pág 110.

²⁰ VALERIANO, P. *I Ieroglifici over commentarii delle occulte significatione de gl'Egittij, & altre Nationi*, Venecia 1625, pág 403.

hemos contemplado alusiones a la prudencia, la fe y a la sabiduría que el paso del tiempo nos otorga, pero además de estos, cabe añadir el ideal de paz expresado en su persona y el templo dedicado a su advocación.

La importancia de las fuentes clásicas en la difusión de la iconografía de Jano y su proyección en el medievo y albores del Renacimiento.

Todos los significados expuestos, ya han quedado esbozados en la larga tradición clásica anteriormente aludida, pero su propia evolución iconográfica y el interés político en la utilización de su simbolismo, propician una difusión de los ideales de prudencia y paz por encima de todos los demás.

El mencionado sentido lo encontramos ya en Juvenal, quien afirma que era considerado el más antiguo de todos y protector de las puertas, calles de las ciudades, y de cualquier cosa en los inicios y en los comienzos (Sat. VI, 393)²¹ muy en consonancia con el valor otorgado por Rollenhagen. Herodiano corrobora tal afirmación además de señalar que se representa con ambas caras para significar el comienzo y el fin del año. Igualmente lo relaciona con el desarrollo de la llegada y acogida de Saturno en Italia, una vez este fue expulsado por Zeus, su hijo. Nos da constancia de que enseñó a los habitantes del Lacio a compartir los bienes de la tierra y del mar. (I, 16. 1)²². Idéntica narración presenta Lactancio, aunque con la variante de servirse de las monedas para justificar todo el desarrollo del desembarco de Saturno en Italia (Inst. Div. I, 13.6), además de afirmarse en las tesis evemeristas para constatar que Saturno fue un hombre mortal²³.

Por otra parte, los emblemas de Solórzano, Alciato, Valeriano y Bochi, así como el retrato político que habría de servirse del dios Jano, arranca en buena parte de las narraciones de Tito Livio, quien da cuenta del pasaje de la coronación de Numa Pompilio, el cual recibe un aviso de los dioses con el fin de tornar más pacífico a su pueblo, circunstancia que desemboca en la construcción de un templo dedicado a Jano que estaría cerrado en tiempo de paz y abierto en el de guerra (Hist. Rom, I, 19, 2)²⁴. Dicha identificación queda patente en el capítulo que Ovidio dedica a Jano en sus *Fastos* (I, 65)²⁵, donde describe la funcionalidad y simbología de la apertura de

²¹ JUVENAL, *Satiras*, (Ed. Manuel Balasch, Gredos, Madrid 1991)

²² HERODIANO, *Historia del Imperio Romano después de Marco Aurelio*, (Ed. J. J. Torres Esbranch, Gredos, Madrid 1985)

²³ LACTANCIO, *Instituciones divinas*, (Ed. E. Sánchez Salor, Gredos, Madrid 1990).

²⁴ TITO LIVIO, *Historia de Roma desde su fundación*, (Ed. Angel Sierra, Gredos, Madrid 1990)

²⁵ OVIDIO NASON, P, *Fastos*, (Ed. Bartolomé Segura Ramos, Gredos, Madrid 1988), pág 33. Lo define como bicéfalo y resalta su no pertenencia al olimpo griego. En su descripción del dios, lo presenta

las puertas del templo, así como las razones que originaron su construcción²⁶. En la misma obra, el autor lo relaciona con el mes de Enero en base a la terminología de su nombre, aspecto que pervive en el medievo y que en los albores del Renacimiento vemos reproducido en el *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li²⁷ (Fig. 8).

Por último, la fuente clásica más fiel al desarrollo de los hechos y la que mejor se adecúa al simbolismo que los emblemistas trataron de transmitirnos, se encuentra en Virgilio²⁸, quien con sus narraciones sobre la insegura condición de sus cerrojos y al terror del dios de la guerra Marte, se constituye en el precedente directo de muchos de las ilustraciones citadas, así como de los diseños de Rubens sobre el tema. En este sentido, Ruiz de Elvira afirma que fundará la colina conocida como el Janículo²⁹, cima que curiosamente es siempre citada en la literatura clásica como refugio del pueblo romano en las diferentes guerras que la asolaron, estableciendo ya la correlación entre la divinidad y el culto a la paz que por él se entendía.

acompañado de báculo y llave, recogiendo la simbología del templo de Jano Se nos describe a la divinidad como el encargado de abrir y cerrar las puertas del cielo y tierra, para lo cual presenta y alude a la figura de su rostro como portero de los umbrales de las puertas, fenómeno igualmente común en Epoca Moderna *He aquí, Germánico, a Jano, que anuncia un año feliz para tí, y aparece el primero en mi poema. ¡Jano bicéfalo, origen callado del año que se desliza, único de los de arriba que ves tus propios espaldas, preséntate por la derecha a los conductores, por cuyo empeño, la tierra feraz, obtiene una paz sin cuitas, el ponto obtiene la paz...todo lo que ves a doquier, mares, nubes, tierras, todo lo abre y cierra mi mano....Cuando me viene en gana dejar salir de su plácida mansión la Paz, esta pasea libre y sin interrupción por los caminos; todo el orbe se verá inundado de sangre mortal si los rígidos cerrojos no mantienen encerrada a la guerra. Guardo las puertas del cielo con las misericordes Horas; en virtud de mí cometido entra y sale el mismo Júpiter...pues ora me llama con su boca sacrificial Patulcio (el abridor) ora Clusio (el que cierra).*

²⁶ *Ibidem*, Op. Cit., pág. 36. "Toda puerta tiene dos frentes gemelas, a un lado y a la otra, de las cuales la una mira a la gente y la otra, en cambio al dios Lar. Y de la misma manera que vuestro portero, sentado junto al umbral de la portada principal, ve las salidas y las entradas, así yo, portero de corte celestial, alcanzo a ver a un tiempo la parte de Poniente y la de Levante". Respecto a lo referido al templo de Jano nos narra cómo el templo de Jano arranca de la leyenda del ataque por parte de los Sabinos al alcázar de Jano. Para su victoria hizo manar de una fuente de agua envenenada con azufre, para en la posterioridad personificar en su persona la paz cuando no se abren las puertas del templo de Jano, siendo expresada la guerra cuando estas puertas permanecen abiertas (Fast, I. 277-299)

²⁷ ANDRÉS DE LI, *Repertorio de los tiempos*, Impreso en Zaragoza en 1495 por Pablo Hurus, (Ed. de la Dirección General del Instituto Nacional de Empleo, Madrid 1992). Observamos en la estampa del mes de Enero representado por la figura de un rey de doble faz portando una copa y cetro, mientras en la mesa se disponen cantidad de manjares, como nos indica de Li que debían ser las comidas de este mes. La primera edición del mismo se realizó en 1492.

²⁸ Cfr. VIRGILIO, *Eneida*, L. VII, 870-900, (Ed. de Jose Carlos Fernández Corte, Cátedra, Madrid 1991). "Hubo en el Lacio hesperio una costumbre que fue sagrada en los albanos pueblos, y hoy lo es en Roma que en el orbe impera, cuando convoca Marte a las batallas, ya sea que la guerra luctuosa lleve a los Getas, Árabes o Hicarnos o hacia la aurora avance contra el Indo y del Parto sus águilas reclame. Gemelas son las puertas de la guerra; ese es el nombre que consagra el culto y el terror del dios Marte. Las defeinden cien cerrojos de bronce, e inconstable la eternidad del hierro. No se mueve del umbral nunca su custodia Jano. Cuando el Senado guerrear decide, el cónsul en persona es quien soleva sus estridentes barras, arreando con trábea quirinal, pero ceñida a la usanza gabina; él es quien lanza la voz de guerra; la repiten todos y las bélicas trompas la confirman con su raucó clanglor. Este era el uso al que obligar querían a Latino: que intimase la guerra a los Troyanos con el abrir de las terribles puertas..."

²⁹ RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid 1988, pág. 105.

En definitiva, hemos podido constatar cómo los aspectos doctrinales que se operan en la tratadística del siglo XVI, ya estaban presentes en las narraciones clásicas del mito de Jano³⁰, pero mayor importancia le damos al hecho de que ha sido precisamente esta literatura la que ha permitido la pervivencia de un modelo iconográfico que hasta el redescubrimiento de la antigüedad en el siglo XVI, no se conocía. Así, San Isidoro de Sevilla en el siglo VI, sigue literalmente a los clásicos para describir al dios de las dos caras como guardián de las puertas, muestra palpable del desconocimiento de su iconografía (Etim, VIII, 37)³¹. Boccaccio, ya en el siglo XIV, continúa basándose en ellos ya que describe a Jano sólo como el receptor de Saturno en Italia. Allí, siguiendo a Ovidio, afirma que la divinidad acuñó una moneda que por una cara presentaba dos rostros y por el otro la proa del barco para significar la huida de Saturno, aunque en ningún momento presenta alusión alguna al pasaje del templo o de la guerra³². La constatación definitiva de que nadie sabía cómo se representaba Jano, a no ser por las descripciones que de su moneda llegaban gracias a los clásicos, la encontramos en Alonso de Madrigal, *El Tostado*, quien en su comentario al *De Temporibus* de Eusebio, hablando de Jano dice:

*Jano era aquel que en Ytalia vivia enel tiempo que Saturno vino a aquella tierra e rescibio a Saturno. Deste no fallamos algun image o principio: e la razon es por quanto el era de aquella gente que en aquella tierra morava delos quales los autores no saben dar principios...*³³

Es curioso observar en su trayectoria literaria, cómo el pasaje del templo de Jano queda apartado totalmente de los textos medievales y del siglo XV a excepción de *El Tostado*, quien recoge siempre citando las fuentes clásicas, la totalidad de las historias ya descritas de la divinidad, incluyendo por supuesto la del templo como alusión a la paz³⁴. Podríamos considerarlo como el precedente literario más fiable

³⁰ SEZNEC, J, *Los dioses de la ...* Op. Cit. pág 77.

³¹ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, VIII, 37. (Ed. B.A.C, Madrid 1982). "A Jano le dan este nombre por que viene a ser puerta del mundo, o del cielo, o de los meses. Presentan a Jano con dos caras, teniendo en cuenta el oriente y el occidente...pero cuando tal hacen, lo que nos muestran es un monstruo, no un dios"

³² BOCCACCIO, G, *Genealogía de los dioses paganos*, L. VIII. Cap. I. (Ed. M_ Consuelo Alvarez y Rosa Mª Iglesias, Madrid 1983)

³³ MADRIGAL, Alonso de "El tostado", *Comentario a De Temporibus de Eusebio*, Salamanca, s.f.; Según López Torrijos, Op. cit pág 41, la obra se escribe en la primera mitad del siglo XV, pero no verá la luz hasta el siglo XVI

³⁴ *Ibidem*, Op. Cit. pág 67. "Este Jano fizo a Saturno tener por dios faziendole sacrificios e despues que el morió ansi a el fizieron tanta era su voluntad que los de su tiempo pensaron justa cosa ser adorarlo por dios e fizieronle templos. Lo qual entre los romanos despues finco en costumbre e las puertas del templo tenían siempre abiertas en tiempo delas guerras quando cesaba del todo las guerras cerrabalas...Empero que despues a Jano por dios tovieron dieronle una figura mucho monstruosa faziendole en una manera dos caras...esto es por que a este Dios Jano pusieron el nombre del mes primero del año llamado Januario, e quiere decir povero, por que es el es puerta del año..."

que los tratadistas españoles del renacimiento pudieron manejar, ya que las ediciones clásicas eran rara vez consultadas³⁵.

La medallística como fuente difusora de la iconografía de Jano.

Durante el estudio de la divinidad romana, hemos acudido en todo momento a las fuentes literarias, pero nunca hemos de olvidar en el discurso de la evolución de un personaje con tan altas cotas de representatividad en las artes plásticas, el papel que las fuentes gráficas jugaron en la difusión de su iconografía. En este sentido, hemos de destacar la importancia de la numismática en el conocimiento y futura representación de la divinidad³⁶.

Como ya señala Bober-Rubinstein, durante el Renacimiento se opera toda una corriente arqueológica en un intento por redescubrir la antigüedad³⁷. Entre ellos, lógicamente, hemos de redescubrir los motivos iconográficos que nos permitan apreciar a los antiguos dioses del Olimpo lejos de las intoxicaciones medievales que ya Sez nec señala³⁸. Sin embargo, va a ser el mismo autor, quien en su libro afirme la importancia en este tipo de arqueología. Junto a las numerosas estatuas y relieves, se sacaron ingentes cantidades de monedas que posibilitaron que los hombres del renacimiento tuviesen una concepción clara de la iconografía de los dioses de la antigüedad³⁹. Los defectos que se le achacan a Boccaccio en sus descripciones se debieron a que nunca tuvo una fuente gráfica delante de él, como les ocurre a la mayoría de los tratadistas medievales. Con la nueva corriente arqueológica, los tratadistas del siglo XVI tienen la fuente e incluso en muchos casos la moralización que en ellas se contenía, tal y como afirma Maravall⁴⁰. V. Bermejo, en sus recientes estudios acerca de la influencia de la medallística antigua en la imagen del monarca, deja patente la

³⁵ LOPEZ POZA, Sagrario, "Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica". En *Criticón* 49, 1990, pág 61. La autora comenta la asiduidad con la que nuestros literatos del siglo XVI y XVII, recurrían este tipo de repertorios de citas clásicas, en un intento de dotar a sus obras de mayor erudición

³⁶ BARDON, F, *Le portrait...* Op. Cit. pág 11. La autora destaca la conexión existente entre la medallística de la antigüedad y los retratos regios franceses, transpolando en todos los casos los modelos iconográficos de los dioses a la plástica, aunque en nuestro caso, no observemos ningún caso de la divinidad Jano.

³⁷ BOBER, P. P & RUBINSTEIN, R.O, *Renaissance artists and antique sculpture*, New York 1986, pp 46-47. En el mismo sentido consultar HASKELL, F y PENNY, N, *Pour L'Amour de L'antique. La statuaire gréco-romaine et le gout européen*, Londres 1981, pp 22 y ss.; CHECA, F y MORAN, M, *El coleccionismo en España*, Madrid 1985, pp 29-33.

³⁸ SEZNEC, J, *Los dioses de la ...* Op. Cit. pág 22 y ss.

³⁹ *Ibidem*, pág 201 y ss; Igual contenido se expresa en el estudio que a continuación detallamos. LOPEZ TORRIJOS, R. "Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español", En *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid 1993, pág 93.

⁴⁰ Cfr. MARAVALL, J. A. *Estudios de Historia...* Op. Cit. pág 203. *De un procedimiento de enseñanza moral semejante sería continuación el alegorismo que, a este respecto, advertía M. Praz en las medallas antiguas greco-romanas, cuyo valor, en efecto es enseñar con los ejemplos en ellas representadas.*

importancia y difusión que estas monedas y los consiguientes tratados a que dieron lugar en el XVI, tienen en el grabado regio de los monarcas hispanos⁴¹.

Sin embargo, si esta corriente medallística es plenamente aplicable al caso del dios Jano, pues así lo constata Valeriano⁴², creemos encontrarnos ante una excepción única en su género. Hasta la fecha, y siempre siguiendo a los autores antes citados, la moneda ha hecho posible el tratado explicativo de las mismas en el siglo XVI, lo cual ha influido notablemente en géneros como la emblemática, grabado, pintura etc. Sin duda, el caso que nos ocupa no sigue las directrices normales del desarrollo iconográfico del dios, ni de la moneda, pues es precisamente la fuente literaria la que informa a los tratadistas del siglo XVI.

Así Lactancio, hablando de Saturno dice:

...y este, en su destierro e indigencia, fue recibido por Jano; este hecho es el que explican las viejas monedas, en las que, en una cara, aparece Jano con doble frente y el la otra una nave, según dice el mismo poeta a continuación; La posteridad, agradecida, grabará en el bronce una nave, dando testimonio de la llegada de un Dios como huésped (Inst. Div. I, 13.6).

Por su parte, la fuente clásica que más noticias da acerca de la moneda de Jano la encontramos en el conocido poeta Ovidio, el cual recoge igualmente el momento de la llegada de Saturno a Italia. Este resulta ser el primero de los autores clásicos que se atreve a dar una interpretación acerca del contenido de la moneda, la cual pudo servir de fuente a posteriores adaptaciones del mito en base a su medalla:

Mucho he aprendido desde luego; pero ¿por qué en una cara de la moneda de bronce hay estampada la figura de la nave y en la otra una figura con dos cabezas?. Me habrías podido reconocer en la doble imagen si el propio tiempo no hubiera gastado la vieja estampa. El motivo de la nave es palmario: en una nave llegó al río etrusco el dios portador de la Hoz, una vez recorrido previamente el orbe...pero la buena posteridad estampó la nave en la moneda de bronce para dar testimonio de la llegada del dios, su huésped (Fastos I, 230-255).

En este sentido, debemos resaltar la circunstancia de que las monedas que reproducen el modelo descrito por Ovidio y Lactancio, al ser grabadas en el siglo XVI para ilustrar los comentarios de Agustín, Choul, Vico, etc, en ninguna de ellas

⁴¹ BERMEJO, Virgilio, *Sobre la recuperación de la antigüedad; la numismática clásica en la medallística de época Moderna*, (en prensa) y *En torno a los resortes de la imaginaria política en Epoca Moderna. Numismática y Medallística en la iconografía de Felipe II*. Vitoria 1994.

⁴² VALERIANO, Op. Cit. pág 403. Fundamenta la iconografía del dios Jano en la moneda que se mandó acuñar, aludiendo al paso del tiempo como cualidad en todo buen gobernante

existe una similitud formal en el reverso, donde en ocasiones aparece la proa de un barco, como en Agustín, y en otras son tres como en Sambucus. Ello nos induce a pensar como ya hemos afirmado, que la moneda probablemente no se conoció, sino que se transmitió por una tradición literaria que arranca de los textos clásicos, y que en los tratadistas de Época Moderna se ha traducido en la creencia de que fue la primera que la humanidad acuñó.

En este sentido, Antonio Agustín en sus *Diálogos* incluye el comentario de la moneda de Jano en su diálogo primero, el dedicado precisamente a narrar las anécdotas e historias de la numismática antigua (Fig. 9). Habla de ella por segundas fuentes y poniendo en boca de otros autores la descripción y significado de la misma⁴³. A Guillermo de Choul, le ocurre lo mismo que a Agustín, ya que este autor, a pesar de gustarle colocar en sus escritos que era poseedor de la pieza o que la había visto en casa de tal noble, en este caso habla por segundas referencias. Ninguno de los antes mencionados tratadistas asegura conocerla e incluso Choul presenta las fuentes clásicas de donde ha sacado la descripción, es este caso las mismas que nosotros hemos manejado en nuestro estudio (Fig. 10)⁴⁴.

Cordero, en su traducción al *Prontuario de Medallas de Rouille*, omite representar la medalla del dios⁴⁵ y Sambucus manda grabar la doble efigie junto con el reverso de la moneda que en nada coincide con el de las anteriormente citadas, e incluso se permite incluir la inscripción de *Roma Viri* que no aparece en ningún otro modelo analizado hasta el momento (Fig. 11). Dicho motivo obedece a la tradición inaugurada por Plinio de afirmar que la moneda de Jano llevaba impresa ese lema⁴⁶, aspecto que podemos desechar por cuanto en el siglo XVIII, Montfaucon, en su repertorio de antigüedades, reproduce numerosas monedas de la divinidad y lógicamente, entre ellas, la supuesta originaria, no ilustrándose con inscripción alguna y conservando diferencias formales de consideración respecto a las demás⁴⁷ (Fig. 12).

⁴³ Cfr. AGUSTIN, Antonio, *Dialogo de medallas inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona 1587, pág 11. (Ed. Juan Cayón, Madrid 1987). "allende de las cifras hai en las mas dellas el nombre de Roma y en muchas de una parte la cabeça de Jano con dos caras y de la otra vna proa de vna naue. lo qual dizen muchos autores que se hazia en las monedas antiguas de Roma desde el tiempo de los Reyes"

⁴⁴ CHOUL, Guillermo, *Los discursos de la religión, castarmentación, assiento del campo, Baños y Exercicios de los antiguos Romanos y Griegos*, Lyon 1579, pág 17.

⁴⁵ CORDERO, Juan Martín, *Promptuario de las medallas de todas los más insignes varones...*Lyon 1561, pág 11.

⁴⁶ SAMBUCUS, J, *Emblemata et aliquot nummi antiqui operis. Ioan Sambuci...* Amberes 1599, pág 293.

⁴⁷ MONTFAUCON, Bernard de, *Antiquity explained and represented in sculptures*, London 1721-1722, pág 15 (Ed. Facsímil. de la serie *The Renaissance and the Gods*, Nueva York 1976). El autor recoge en su tratado de antigüedades la totalidad de las historias referidas al al divinidad, e incluso alude a la simbología característica del mismo. Igualmente presenta las monedas, de las cuales su autor señala diferencias en los reversos con barcos.

Siguiendo a Plutarco, Guillermo de Choul nos dice que Jano dio leyes a los hombres y enseñó los bienes del campo. Respecto de la moneda afirma tratarse de una señal de la mudanza de la vida, aunque este autor ya alude a la prudencia como maestra de toda las cosas representadas por Jano⁴⁸, aspecto que Ripa reproduce en su representación de la prudencia⁴⁹. El exponente de la paz queda esbozado en las ilustraciones de monedas que Choul reproduce de su templo⁵⁰ (Fig. 13). Este, aparece cerrado para significar que la paz se encuentra allí custodiada por el pueblo romano. V. Bermejo ya ha puesto de manifiesto le relación entre esta moneda y la que Giovanni Battista Poggini realizó para Felipe II, en la que vemos a la Paz quemando las armas con el templo del dios romano al fondo, de idéntica disposición formal a la que hemos observado en Choul⁵¹ (Fig. 14). Esta medalla dedicada al monarca español es la misma que inspiró el emblema XXXI de Tipotius años más tarde (Fig. 15), y servirá de modelo a Rubens para la realización de su famoso Templo de Jano tal y como afirma Rupert Martín⁵², quedando patente la deuda que la emblemática y el grabado en este caso, tiene con la medallística de la antigüedad y contemporánea⁵³.

Otras variantes presentadas por el autor, aluden a la idea de eternidad por medio de la efigie de Jano. La moneda de Adriano que reproduce el coleccionista francés, presenta la imagen de la eternidad por una mujer que en sus manos porta ambas tallas de la cabeza de Jano. Los dos frentes del rostro, siguiendo los tratados clásicos,

⁴⁸ CHOUL, Guillermo de, *Los discursos de la religión, castramentación, asiento del campo, Baños y ejercicios de los Antiguos Romanos y Griegos*. Lyon 1579, pág 17-18. "Después se hizo la medalla de Jano con la cabeza de dos caras para enseñar la mudança y forma de su vida. Algunos dan otra razón, y dicen que Jano, pretendió hazerse inmortal y que nunca se perdiese la memoria de Saturno, que llegó a Italia en una Nao, y por que le enseñó la manera de labrar la tierra con toda la agricultura le tomo por compañero de su Reyno, como a Autor y inventor de mejor vida, y hizo poner en su moneda el retrato de su cabeça, que tiene dos caras y la noa en que vino Saturno a Italia....Más yo antes le seguiría la oppinión de Macrobio, que dize que Jano fue Rey muy prudente y de gran memoria de las cosas pasadas, y con la prudencia prevenía a las por venir, y por esta causa le pintaron con dos caras, señalando la prudencia que sobre puja todas las otras virtudes y es maestra de todas nuestras obras

⁴⁹ Cfr. RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid 1987, T.II, pág 233. *PRUDENCIA. Mujer que tiene dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estar mirándose en un espejo, viéndose una serpiente que en su brazo se envuelve. Los dos rostros significan que la prudencia consiste en una cierta y verdadera cognición, mediante la cual se ordena y se dirige cuanto se debe hacer, naciendo tanto de la atenta consideración de las cosas pasadas como de las futuras. La excelencia de esta virtud es tan elevada e importante, por que con ella se recuerdan las cosas del pasado, se ordenan las presentes, y se prevén las futuras...*

⁵⁰ CHOUL, G. *Los discursos de la ...Op. Cit.* pág 16 y 21.

⁵¹ BERMEJO, V., "Sobre la recuperación de la antigüedad; la numismática clásica en la medallística de Epoca Moderna", (En prensa): Una reproducción de la misma ya la había recogido Fernando Checa, aunque sin constatar la fuente de donde había salido la iconografía del templo de Jano. CHECA, F. *Fepile II Mevenas de las artes*, Madrid 1992, pág.108.

⁵² RUPERT MARTIN, J. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Bruselas 1972, T.XVI, pág 170. El autor señala que en la moneda de Nerón en que se inspiró Rubens, se aprecia el templo de Jano de forma rectangular, con las dobles puertas y las guirnaldas colgando, que Rubens reproduce en sus diseños.

⁵³ TYPOTII, Jacobi, *Symbola divina et humana pontificum imperatorum regum*. Arnhem 1666, pág 205.

nos informan de cómo la eternidad comprende el pasado y el futuro⁵⁴ (Fig. 16), aspecto que reproduce textualmente Ripa en su representación del concepto intemporal, no disimulando de dónde la ha obtenido, pues en el encabezamiento de la misma dice *Eternidad en la Medalla de Adriano... así lo recoge Sebastiano Erizzo*⁵⁵.

Jano en los tratados de los siglos XVI y XVII, y la derivación de su alegoría en las artes de Época Moderna.

Ya en el siglo XVI, los tratadistas españoles e italianos, unas veces recogiendo las fuentes antes señaladas y otras omitiéndolas, siguen definiendo el simbolismo de la divinidad en base a los conceptos determinantes en el buen gobierno, la prudencia y el mantenimiento de la paz. Así aparecerán en Pérez de Moya⁵⁶ y Sánchez de Viana⁵⁷, tal y como afirma González de Zárate⁵⁸. Cartari, nos presenta una iconografía más clara al respecto ya que porta las llaves y el cetro en la mano para significar la prudencia que ha de guiar los actos del buen gobernante (Fig.17). En otra de sus ilustraciones, observamos a un senador abriendo el templo de Jano en clara alusión al dios de la paz y la guerra, tal y como lo define el tratadista⁵⁹ (Fig.18). Baltasar de Vitoria, ya en el siglo XVII, lo continúa observando como modelo de príncipes y dios de la paz⁶⁰.

⁵⁴ CHOUL, G, *Los discursos...* Op. Cit. p.141. *por esto hicieron pintar la Eternidad como Diosa, unas veces en hábito de matrona, una lanza en la mano derecha, y en la otra un cuerno de la abundancia, el pie izquierdo sobre un globo o bola, otras veces con dos cabezas en cada una de sus manos, como sacó la invención el Emperador Adriano en sus monedas.*

⁵⁵ RIPA, C, *Iconología*, Madrid 1987, pág 393, El autor describe la inscripción de la moneda sacada del tratado de Sebastinus Erizzus, Discorso sopra le medaglie, Venecia 1559, ajustándose por completo a la presentada en nuestro estudio.

⁵⁶ PEREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, L. II. Cap. XXXII, Afirma que las dos caras denotan la prudencia del Rey, pues la primera cara denota la memoria de las cosas y acontecimientos pasados. La segunda denota la provisión justa y discreta en las cosas por venir. Así daban con él a entender al Rey, que el Rey, todas las cosas pasadas y por venir debe saber y prevenir para gobernar bien lo presente. Respecto del templo dice que Jano era tenido por Dios de la guerra, y así le edifica Numa Pompilio un templo, que cuando el senado determinaba ir a la guerra se abrían las puertas y así permanecían mientras estuviesen en guerra. Cuando estaban cerradas era señal de paz, denotando por ello que la guerra estaba presa y encerrada en aquel templo.

⁵⁷ SANCHEZ DE VIANA, *Anotaciones a las Metamorfosis de Ovidio en Romance...*Valladolid 1589, L. XIV, Cap XIX, Nuevamente Jano es representado con dos caras para significar la prudencia del rey

⁵⁸ GONZALEZ DE ZARATE, J. M., *Los emblemas...* Op. Cit. pág 108.

⁵⁹ CARTARI, V, *Imagini delli dei de Gl'antichi*, Venecia 1647, pág 22 y ss.

⁶⁰ BALTASAR DE VITORIA, *Teatro de los ...* Op. Cit. pág 9 y ss. "Entre las buenas condiciones y propiedades de un príncipe, dice Claudiano, que ha de tener muchos ojos y muchas orejas para oír y ver las necesidades de sus vasallos; tal juzgo yo que debió ser Jano, pues metafóricamente le pintaron los antiguos con dos caras, en la cual era forzoso tener dos ojos y dobles orejas... Fue Jano un exemplo raro de buenos reyes en gobierno, en virtud, y en religión, y de tanta prudencia y discreción, que reduxo los hombres a vida política y sociable... El modo de pintarle a Jano fue muy particular, como lo notó el mismo Cartario, y otros muchos. Pintáronle con dos caras, una atrás y otra delante... que esto es de buenos príncipes, saber lo pasado y por venir... A este dios edificó Numa Pompilio un famoso templo como dice Tito Livio... cerró el templo de Jano por que al estar abierto daba a entender que Jano era ido a la guerra, en favor de los romanos; y cerrado daba a entender que no había guerras..."

Acerca de la importancia del mito en la literatura emblemática: Jano,...

De la exposición de los diferentes sentidos otorgados a la figura de Jano, se ha derivado una iconografía que, arrancando de los tratados de medallas, ha de servir al poder en un intento por justificar su acción política. Como hemos señalado, y a excepción de las alusiones al mes de Enero, dos son los significados que han prevalecido sobre los demás, el ideal de prudencia y el de la paz personificado en su templo.

Respecto del mes de Enero, la iconografía de Jano responde a la identificación que de la divinidad se hace con ese mes o en determinados casos con el invierno, tradición que queda reflejada en los textos clásicos (*Fastos* I, 65). Así lo podemos contemplar en el grabado alegórico que realiza Hieronymus Cock, en el que observamos la doble efigie coronada acompañada de los vientos⁶¹ (Fig.19). En la parte inferior de la escena, la gente se divierte patinando en el hielo, pasaje que se repite en el grabado de Peter van der Borcht alusivo a la misma iconografía del dios⁶² (Fig.20).

La imagen del gobernante prudente ha tenido mayor incidencia en la literatura emblemática y la corriente de tratados que buscaban adoctrinar al príncipe en el conocimiento del pasado para una mejor previsión del futuro. Como tal lo podemos contemplar en el repertorio de personajes famosos de la antigüedad, realizado por Fulvius⁶³ (Fig.21), o en la portada de Eneas Vico para su *Avgvstarvm Imagines*, donde vemos en la parte superior un medallón con el doble rostro, uno viejo y otro joven que denotan el conocimiento de los dos estados ya anteriormente explicados⁶⁴ (Fig.22). Semejante contenido expresa el grabado de David Kandel, donde observamos a Jano en equilibrio sobre dos esferas, portando en sus manos la llave y un racimo de vid. Con ello trata de advertirnos acerca de la fragilidad de los bienes conseguidos por el príncipe prudente en la paz y en la guerra, iconografía muy en la línea con lo que los tratadistas del renacimiento trataban de significar cuando colocaban a la fortuna sobre dos esferas⁶⁵ (Fig.23).

Queda por último reseñar el servicio que su moralización iba a hacer a la Iglesia. Así lo contemplamos en las ilustraciones que uno de los hermanos Klauber graba para las letanías que compusiera Xavier Dornn, presentando a la Virgen como imagen de la prudencia. La Madre de Cristo se dispone entre emblemas alusivos a su virtud como son la serpiente, el gallo, y la hormiga, que por sus características es-

⁶¹ Cfr. GONZALEZ DE ZARATE, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria 1993, T.II, 22.4.(621); HOLLSTEIN IV, 204.460.; CASANOVAS II, 59.101.IV; El autor la identifica con el invierno y la divinidad en cuestión

⁶² Cfr. GONZALEZ DE ZARATE, *Real Colección de...Op. Cit.* T. I, 2.1. (332).; HOLLSTEIN III, 101.379.; CASANOVAS II, 36.5.1. Grabado perteneciente a una serie de los doce meses del año grabada por Peter van der Borcht.

⁶³ FVLVIO, Andrea, *Illustrium Imagines*, Roma 1517, pág 5 (Ed. Facsímil BESTERMAN, Portland 1972).

⁶⁴ BARTSCH, XXX, (XV), pág 208, n. 321 (343).

⁶⁵ HOLLSTEIN XVb, 244.10q; BARTSCH IX, 392ff, nr.14; NAGLER, Mon. II. nr.1173,4

peciales siempre están alerta ante los peligros innatos a su existencia, pero debajo de la imagen de la Virgen aparece un medallón con la doble efigie de Jano coronado (Fig.24). No se encuentra la divinidad fuera de contexto por que, si bien los emblemas ya se adelantan al significado de la misma, observamos cómo la Virgen en este caso alude a la Virgo Prudentissima o Virgen Prudentísima, significado que ya desde la antigüedad se otorga al dios romano⁶⁶.

Sin embargo, las apariciones del templo de Jano en el grabado político van a ser más numerosas. Si bien en el emblema comentado de Bocchius ya se presenta la iconografía de su templo, va a ser gracias a la obra de artistas como Rubens donde mayor fama y difusión adquieren. Así podemos contemplar, tal y como afirma Rupert Martin, la simbología que por su templo se otorga al arco de entrada en Amberes de Felipe II, donde aparece el emperador Augusto con las llaves en la mano para significar el poder depositado en su persona, mientras en el otro lado, al modo del emperador romano, observamos a Carlos V que de la mano conduce a su sucesor al templo. El autor señala que se encuentra cerrado significando la paz que en su regencia debe reinar, paz conocida con el nombre de *Pax Augusta*⁶⁷ (Fig.25).

Tal definición no debe extrañarnos por cuanto el emperador Augusto acuñó la moneda con el templo de Jano de cuatro caras para expresar idéntico contenido (Fig.26), con lo que podemos afirmar nuevamente que los tratados de medallas del siglo XVI influyeron notablemente en la iconografía de este período⁶⁸. Igualmente y en la línea de lo ya expuesto, queda constatado que Rubens, para la realización de sus diseños del templo de Jano, utilizó los repertorios de monedas, pues de ellos saca el modelo del edificio y el de todos los medallones y alegorías que habrían de decorarlo⁶⁹. Sin embargo, y siempre siguiendo al citado autor, los diseños que Rubens realizara para la entrada de Amberes de 1635, reflejan el sentir que el artista dejara en su obra de *Los Horrores de la Guerra*, un hastío por la situación beligerante que se vivía en este siglo en los Países Bajos⁷⁰.

⁶⁶ XAVIER DORN, F. *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima expresada en cincuenta y ocho estampas*. Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1768, p. 55 (Ed. Fac. Madrid 1978)

⁶⁷ RUPERT MARTIN, J. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*. Bruselas 1972, T. XVI, pág. 163. lám. 80. El autor lo define como el arco de los españoles, y describe la similitud del mismo con el templete de Bramante en San Pietro in Montorio

⁶⁸ CHOUL, G. *Los discursos de la...Op. Cit.* pág. 10.

⁶⁹ RUPERT MARTIN, J. *Corpus Rubenianum...Op. Cit.* pág. 165.

⁷⁰ ROOSES, Max. *Rubens. Sa vie et ses oeuvres*. Amsterdam 1908, pág. 448. Sobre este mismo particular podemos consultar los recientes estudios del profesor González de Zárate, en donde queda de manifiesto el interés intrínseco que Rubens trató de transmitir con su cuadro en base a la carta que envió a su amigo y pintor Sustermann. En ella queda de manifiesto que en el cuadro se ilustra el templo de Jano con las puertas abiertas para significar los horrores que la guerra está sembrado en toda Europa. Para ello debemos seguir los interesantes estudios del círculo intelectual en el que se desarrolló dicho encargo, el famoso taller de Plantino y la "Familia Charitatis". GONZALEZ DE ZARATE, J.M., *El método iconográfico*, Vitoria 1991, pág. 47 y 48.; GONZALEZ DE ZARATE, J.M., "La Familia Chari-

Acerca de la importancia del mito en la literatura emblemática: Jano,...

Es por ello, que las decoraciones que Rubens realiza para la citada entrada (Fig. 27), aparecen ya con las puertas del templo de Jano abiertas, mostrando el conflicto social que se vive desde el siglo XVI. Así, en su diseño del templo del dios romano, observamos entre numerosas alegorías, al Furor armado de espada y antorcha saliendo por la puerta que abren la Discordia y Tisiphone, mientras por el lado opuesto la tratan de cerrar la Paz y la Piedad⁷¹. El citado motivo, sin embargo, no es original, ya que el artista lo ensayó para la portada de la obra *Anales de los Duques de Brabante* por Franciscus Haraeus (1623) que grabara invertido L. Vorsterman⁷² (Fig 28 y 29), la cual relata los turbulentos pasajes de los Países Bajos desde 1560⁷³. El motivo elegido para su portada estaba en concordancia con el contenido del libro, pues ilustra la puerta del templo de Jano abierta por el furor y la discordia⁷⁴. Enfrente se dispone, tal y como señala Rupert Martin, una hidra que devora a su paso altares e instrumentos musicales, para significarnos cómo la guerra civil todo lo destruye y devora⁷⁵.

Sin duda, la difusión de las iconografías de Rubens debieron tener amplio eco en la Europa del siglo XVII por cuanto Prudencio de Sandoval, en sus narraciones de la vida de Carlos V, relata la victoria sobre el turco Muley Hazen con idéntico diseño que el anteriormente analizado de Rubens. Así observamos el templo de Jano con sus puertas abiertas por el furor y la discordia. En el centro de las mismas, aparece el retrato de Muley Hazen en clara alusión a los desastres que del bando turco podían venir para las coronas occidentales y el imperio⁷⁶ (Fig.30).

Una variante del mismo en la primera mitad del siglo XVII, lo observamos en la estampa atribuida a Wierix *Alegoría de la paz*. En ella, según afirma González de Zárate, aparece la paz dispuesta en lo alto, sobre un templo de Jano que se encuentra ya con las puertas cerradas (Fig.31). A su alrededor la gente se abraza y que-

tatis y el grabado alegórico en el editor del Humanismo: Cristóbal Plantino", En *Lecturas de Historia del Arte III*, Vitoria 1992, pág 86.

⁷¹ RUPERT MARTIN, J, *Corpus Rubenianum...Op. Cit.* pág 170 y 171.; ROOSES, Max, *Rubens...Op. Cit.* pág 564.

⁷² HYMANS, Henri, *Lucas Vorsterman. Catalogue raisonné de son Oeuvre précédé D'une notice sur la vie et les ouvrages du Maître*. Bruselas 1893, pág 133, n. 113.

⁷³ RUPERT MARTIN, J, *Op. Cit.* pág 174.

⁷⁴ Cfr. *Ibidem*, Op. Cit. pág 174. El autor señala que la identificación del templo de Jano con la discordia, arranca del pasaje de la Eneida (I, 293-296), en la que se define al *impío furor* asociado a las puertas de la guerra.

⁷⁵ PEREZ DE MOYA, *Philosophía Secreta*, Madrid 1928, L.IV, Cap.IV. Tal identificación puede derivar del pasaje achacado al hijo de Perseo, Estenelo y la guerra con el rey Lerno.

⁷⁶ PRUDENCIO DE SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlo V Máximo Fortísimo por el maestro...* Amberes 1681. Destacar que nos encontramos ante una copia del original diseño de Rubens, pues las que realiza Vorsterman, son copias invertidas, mientras esta se encuentra al derecho. Agradezco las indicaciones al respecto y la cesión de la reproducción a mi compañero V. Bermejo, el cual realiza su tesis doctoral acerca de la imagen del monarca en la época de los Austrias.

man armas, aunque los personajes que presiden la escena, Numa y Salomón son los que mejor ilustran el ideal de paz y concordia que debe reinar en todo estado⁷⁷.

A modo de conclusión

Queda patente el importante papel que Jano desempeñó en las artes plásticas a pesar de tratarse de un dios romano. La simbología que la propaganda política del monarca ve en la figura del dios, posibilita toda una corriente iconográfica en la emblemática y el grabado, que arrancando de la numismática hemos podido ver extensamente tratado en los comentarios a la prudencia y significación de la paz.

No vamos a incidir de nuevo en el análisis de los mismos, suficientemente explicados, pero sí debemos matizar que, posiblemente, nos encontramos ante un caso excepcional, por cuanto la fuente gráfica de donde los artistas extrajeron su iconografía, ha partido de una narración literaria antigua enormemente difundida en base al convencimiento de que fue el primer humano en acuñar monedas. Ello posibilita descripciones que han informado en el siglo XVI de la doble cara y el barco de Saturno, ya que no debemos olvidar que durante el medievo, y a pesar de la tradición inaugurada por San Isidoro de Sevilla, su representación no tiene prácticamente ningún eco, tal y como lo demuestra los comentarios de El Tostado al dios romano, o la omisión por parte del a nuestro juicio más completo estudio de la evolución de los dioses, la obra de Sez nec.

Sin embargo, tras el redescubrimiento de la antigüedad y la recreación que de sus monedas se opera en este período, observamos una amplia corriente de medallones del dios que en ningún momento reproduce su reverso con igual formato. En todas ellas se trata de reconstruir una supuesta nave romana, pero no conservan la unidad formal que caracteriza a las monedas del resto de los emperadores romanos cuando en el siglo XVI se estampan en papel copias de los hallazgos arqueológicos. Hemos de pensar por tanto, que en su afán de erudición, los tratadistas de monedas quisieron mostrar la primera moneda acuñada en la humanidad, como ellos mismos la presentan, pero ya tal afirmación denota que la fuente de donde han sacado tanto la descripción como el dato de ser la primera, ha sido una fuente literaria clásica de las muchas que lo afirman.

Por su parte, la emblemática, verá en su simbolismo una adecuada doctrina para el gobernante, cuando no una clara lección moral acerca de la vanidad del paso

⁷⁷ Cfr. GONZALEZ DE ZARATE, J. M^o, *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia*, Vitoria 1991, pág 202. 4.(262). El autor señala el reinado de ambos como exponente de la paz y concordia, pues fueron períodos de la historia caracterizados por el cultivo de la paz y la religión.

de la vida, aunque sin duda, será el grabado político el más ilustrativo de todos, contemplando en la simbología de su templo, el acontecer a que se hallaban expuestas algunas naciones europeas, como hemos visto en el caso de Rubens y los entonces Países Bajos. Años más tarde, su doble cara y las puertas del templo, serán atributo de toda monarquía que se precie de ser garante de la paz, como así lo atestiguan los numerosos ejemplos de grabado propagandístico que corrieron por Europa⁷⁸. Por último señalar, que el presente estudio, si bien parte de la emblemática y el contenido de la figura de Jano en la misma, ha tratado de acercarse a la evolución de una iconografía artificialmente difundida en aras del poder político, pues no conocemos otro caso de una divinidad menor no griega, con tal altas cotas de representatividad en las artes plásticas, fenómeno que sólo podemos explicar debido a su alto contenido alegórico y a su adecuación a los difíciles momentos que vivía en este siglo Europa.

⁷⁸ GONZALEZ DE ZARATE, J. M^a, ANGULO, E, BERMEJO, V, LAMARCA, R, *El ruïnismo clásico a través del grabado en los siglos XVI al XVIII. Una difusión de la iconografía antigua en la estampa del Humanismo*, Vitoria 1994, pág 60. En el presente catálogo, que inaugura la serie de exposiciones de la sala Ephialte, aparece Cibele presentando al buen gobierno. Para ilustrar el acontecimiento, se dispone ante el templo de Jano con las puertas cerradas. En *Temas Iconográficos en el Gabinete de Estampas del Instituto Ephialte*, I. 1994.



1. Templo de Jano. Emblema XCVI de Juan de Solórzano.



2. Templo de Jano. Emblema CLI de Achilles Bochius.



3. Jano como dios de las puertas. Emblema de Rollenhagen.



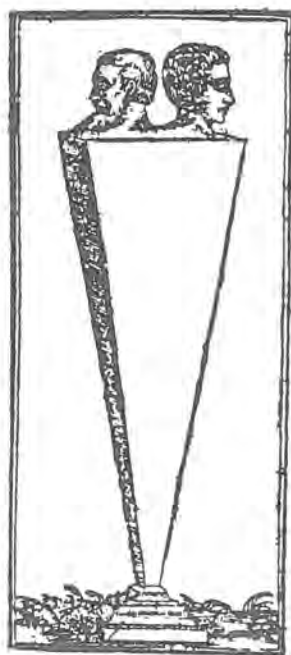
4. Jano. Emblema de La Perrière.



5. Efigie de Jano. Emblema LXXXVIII de Sebastián de Covarrubias.



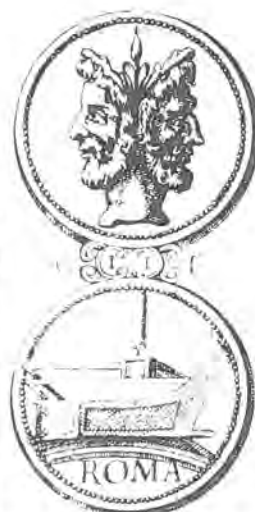
6. Jano. Emblema XVII de Aicciato



7. Imagen de Jano sin extremidades. Emblema de Valeriano.



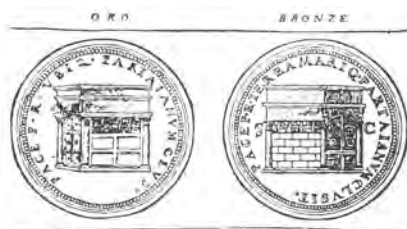
8. Representación del mes de Enero. *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li.



9. Moneda de Jano. *Didaloyos* de Antonio Agustín



10. Moneda de Jano. *Discursos...* de Guillermo de Choul.



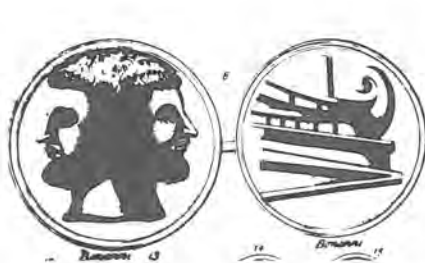
13. Moneda del templo de Jano. Guillermo de Choul.



11. Moneda de Jano, Sambucus.



14. Moneda de la Paz quemando sus armas. Battista Pogini.



12. Moneda de Jano. Repertorio de antigüedades de Montfaucon.



15. Emblema de la Paz quemando sus armas. Tipotius.



16. Moneda de la Eternidad. Guillermo de Choul.

Acerca de la importancia del mito en la literatura emblemática: Jano,...



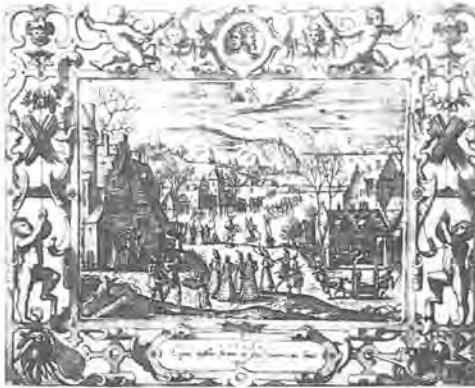
17. Imagen de Jano. *Imagini delli dei... V. Cartari*



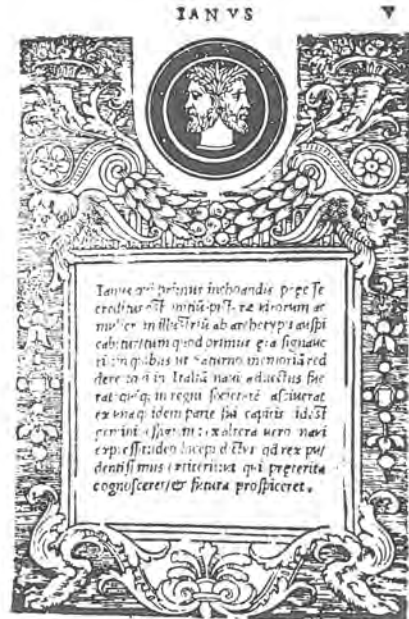
18. Jano ante su templo. *Imagini delli dei... V. Cartari*.



19. Imagen del invierno. Hieronymus Cock.



20. Representación del mes de Enero. Peter van der Borcht.



21. Moneda de Jano. Andrea Fulvio.



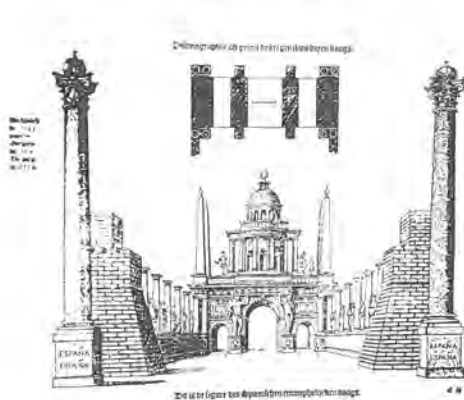
22. Portada de la obra *Augustarvm Imagines* de Eneas Vico.



23. Imagen de Jano. David Kandel.



24. Letanía de la Virgo Prudentissima Klauber.



25. Templo de Jano. Entrada en Amberes de Felipe II.



26. Templo de Jano sacado de una moneda de Augusto. Guillermo de Choul

Acerca de la importancia del mito en la literatura emblemática: Jano,...



27. Templo de Jano para la entrada de Amberes de 1635. Rubens.



28 y 29. Diseño y estampa de la portada del libro *Anales de los Duques de Brabante*. Rubens y L. Vorsterman.



30. Templo de Jano con efigie de Muley Hazen.



31. Alegoría de la Paz. Wierix.