

# «Donde las enzinas hablaban». Símbolo e ideología en la Galera Real de Lepanto

ROCÍO CARANDE

«DONDE LAS ENZINAS HABLAVAN». SÍMBOLO E IDEOLOGÍA  
EN LA GALERA REAL DE LEPANTO

## RESUMEN

La nave capitana de la Santa Liga que venció a los turcos en Lepanto (1571) fue construida en Barcelona y decorada en Sevilla. Para inspirar al Capitán General, don Juan de Austria, Felipe II mandó decorar la galera con una alegoría de virtudes heroicas, mitología clásica y símbolos emblemáticos. Del programa ornamental, encomendado al Bergamasco, se hizo cargo finalmente el humanista sevillano Juan de Mal Lara. Este trabajo se propone profundizar en las razones que llevaron a Mal Lara a escoger sus símbolos, con objeto de definir el marco cultural e ideológico que produjo la *Descripción de la Galera Real*.

«DONDE LAS ENZINAS HABLAVAN». SYMBOL AND IDEOLOGY  
IN THE GALERA REAL OF LEPANTO

## ABSTRACT

The flagship of the Holy League that defeated the Turks at Lepanto (1571) was built in Barcelona and ornamented in Seville. To inspire the Captain General, John of Austria, Philip II ordered to decorate the Galley with an allegory of heroic virtues, classical mythology and emblematic symbols. The ornamental program, commended to il Bergamasco, fell into the hands of the Sevillian humanist Juan de Mal Lara. This paper investigates the reasons that led Mal Lara to select his symbols, in order to define the cultural and ideological frame that produced the *Descripción de la Galera Real*.

CARANDE, R., «“Donde las enzinas hablaban”. Símbolo e ideología en la Galera Real de Lepanto», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 15-27

PALABRAS CLAVE: Humanismo, filología, latín, iconografía

KEYWORDS: Humanism, philology, Latin, iconography

El 7 de octubre de 1571, en el golfo de Lepanto (o Naupacto),<sup>1</sup> la armada de la Santa Liga, al mando de don Juan de Austria, se enfrentó a los otomanos de Ali Paşa obteniendo la victoria en una batalla que costó cerca de 40.000 vidas, sumadas las de turcos y cristianos.<sup>2</sup> La nave capitana de la Santa Liga –la Galera Real– apenas sobrevivió a la batalla, pues había sufrido tales destrozos que ni siquiera pudo celebrarse en ella el banquete posterior a la victoria.<sup>3</sup> Aunque Lepanto significó para los cristianos un triunfo imperecedero, la victoria fue esencialmente simbólica, pues no trajo consigo conquista ni avance alguno en el Mediterráneo.

Con ocasión del quinto centenario de la batalla, se construyó en las Drassanes Reials de Barcelona –desde 1941 Museu Marítim– una réplica de la Galera Real, labor que estuvo a cargo de José M.<sup>a</sup> Martínez-Hidalgo y Terán, por entonces director del museo. A tal efecto, Martínez-Hidalgo estudió todas las fuentes documentales sobre la construcción de galeras mediterráneas, entre ellas el célebre tratado de náutica de Bartolomeo Crescenzo (1601); las maderas empleadas en la galera habían de ser, según Crescenzo, pino, abeto, haya, chopo, nogal y encina,<sup>4</sup> esta última fundamentalmente para la quilla. Para conocer la decoración exterior e interior de la Galera Real, la única fuente es un libro: la *Descripción de la Galera Real* de Juan de Mal Lara, que detalla el plan decorativo y la elección de los personajes, imágenes, epigramas y lemas latinos que debían figurar en la nave.

La galera original había sido construida en las Drassanes de Barcelona entre 1568 y 1569, para ser llevada luego a Sevilla, donde había de procederse a su ornamentación a base de pinturas, esculturas, bajorrelieves y obra de taracea. Así lo había dispuesto Felipe II, ordenando que la galera

fuese adornada de la escultura y pintura que la pudiese hazer más vistosa y de mayor contemplación, acompañándola de historias, fábulas, figuras, empresas, letras hieroglíficas, dichos y sentencias que declarassen las virtudes que en un capitán general han de concurrir; y que la misma galera sirva de libro de memoria que a todas horas abierto amoneste al señor Don Juan en todas sus partes lo que debe hazer.<sup>5</sup>

El plan decorativo fue encargado a un pintor y arquitecto italiano que se hallaba en la Corte desde 1567, Juan Bautista Castello el Bergamasco.<sup>6</sup> Sin embargo, en 1569 el Bergamasco murió, y la tarea pasó a manos del humanista sevillano Juan de Mal Lara,<sup>7</sup> a través del Asistente de Sevilla y conde de Monteaugudo, don Francisco Hurtado de Mendoza.

Si bien la Galera Real pereció poco después de la batalla, la *Descripción* de Mal Lara permanece como único testimonio de lo que pudo ser la ornamentación de la nave, según el proyecto

---

1. «Lepanto» es el nombre que dieron los ocupantes venecianos a la ciudad griega de Naupacto a partir de 1407; *Ναύπακτος* procede de *ναῦς* «nave» y *πῆγνυμι* «construir», etimología que la tradición antigua explica porque fue allí donde los Heraclidas construyeron la flota que los trasladaría al Peloponeso: véase ESTRABÓN 9, 4, 7.

2. Véase MARTÍNEZ-HIDALGO, J.M., *Lepanto. La batalla de la galera «real». Recuerdos, reliquias y trofeos*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1971, págs. 7-38.

3. Véase CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real de Don Juan de Austria. Comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal Lara*, tesis doctoral, 2 vols. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, 1998, pág. 34.

4. MARTÍNEZ-HIDALGO, J.M., *Lepanto. La batalla...*, págs. 70-74.

5. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, pág. 182.

6. Durante su estancia en España, el Bergamasco participó, al parecer con escaso éxito, en la decoración del Real Monasterio de El Escorial: véase LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Akal, 1987, págs. 193-194; posiblemente también en el proyecto inicial del Palacio del Marqués de Santa Cruz en El Viso: véase LÓPEZ TORRIJOS, R., «De la superba al señorío: la vida de las maestranzas genovesas en El Viso durante el siglo XVI», en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 2005, págs. 52-53.

7. Sobre la relevancia de Mal Lara en el panorama de los humanistas hispanos, véase, por ejemplo, la «Introducción» de Manuel Bernal Rodríguez al volumen II de sus *Obras completas de Juan de Mal Lara (Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, págs. IX-XXXI).

iniciado por el Bergamasco y completado por el humanista. La obra, que Mal Lara redactó, un tanto apresuradamente, en 1570, fue preparada para su publicación póstuma en 1571;<sup>8</sup> el manuscrito, que se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla,<sup>9</sup> quedó misteriosamente sin ver la luz durante tres siglos, hasta que en 1876 la Sociedad de Bibliófilos Andaluces lo publicó, añadiendo el «Elogio biográfico de Juan de Malara» y la «Elegía de Fernando de Herrera a la muerte del maestro Juan de Malara», ambos procedentes de un manuscrito de Francisco Pacheco.<sup>10</sup> El texto de 1876, plagado de errores tanto en el texto español como en el latino –compuesto este último por los epigramas y lemas destinados a formar parte de la decoración–<sup>11</sup> ha sido notablemente mejorado por Manuel Bernal Rodríguez en el segundo tomo de las *Obras Completas de Juan de Mal Lara*.<sup>12</sup> En el presente trabajo seguiré la paginación del texto de Bernal, aunque voy a ofrecer mi propia edición de los pasajes citados.<sup>13</sup> Existe otro texto reciente, el de la tesis doctoral inédita de Emma Camarero Calandria,<sup>14</sup> que, sin propósito de mejorar la antigua edición, aporta sin embargo los valiosos resultados de su investigación en los archivos sevillanos, sobre todo el Archivo de Protocolos Notariales, con amplia documentación sobre los artífices que trabajaron en la decoración de la galera. Parte de estos hallazgos fueron publicados en un artículo reciente.<sup>15</sup>

Desaparecida la nave tras la batalla, no queda más que el proyecto, trazado en la *Descripción*, de una obra que ha quedado fuera de nuestro alcance. Dicho proyecto se basaba en textos y en imágenes bien conocidas por el Bergamasco y Mal Lara, en gran parte procedentes de la emblemática y la jeroglífica renacentistas, por lo que el texto escrito –que razona y explica los símbolos escogidos para la decoración– es solo el paso intermedio, es decir, lo que sus autores habían visto o leído y quisieron reproducir en la galera. La erudición que se pone de manifiesto en el carácter simbólico de toda la ornamentación hace que el libro sea clave para entender un ejemplo señero del arte efímero renacentista.<sup>16</sup> A primera vista, el libro es un derroche de erudición; al estudiar el texto, se advierte la manipulación a que fueron sometidos los personajes y temas, y cómo se utilizaron las fuentes. Dada la gran cantidad de símbolos que componían el plan decorativo,<sup>17</sup> voy a estudiar aquí solamente algunos de los que considero más importantes, para ahondar en su procedencia y en las razones que hubo para emplearlos, principalmente a través del análisis de las instrucciones del Bergamasco –las *Relaciones*– y las réplicas de Juan de Mal Lara –los *Apuntamientos*– que figuran en la primera parte del libro.<sup>18</sup>

8. Mal Lara había muerto en febrero del mismo año, meses antes de la victoria de Lepanto.

9. Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla, ms. b: *Descripción de la Galera Real*, signatura 58-2-39.

10. Véase PACHECO, F., *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorable varones* [ASENSIO Y TOLEDO, J.M. (ed.)]. Sevilla: E. Rasco, 1886. El manuscrito había circulado en cuadernos dispersos por Sevilla hasta que José María Asensio y Toledo lo publicó por primera vez en edición facsímil.

11. Por desgracia, esta de 1876 fue la única edición que pudo consultar Martínez-Hidalgo y Terán.

12. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, que recoge mi propia edición de los epigramas latinos (CARANDE HERRERO, R., *Mal-Lara y Lepanto*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando, 1990).

13. Al transcribir el texto de la obra me limito a modernizar la acentuación y la puntuación, así como las grafías «y/i» y «u/v». Cito las obras de autores renacentistas por la primera edición completa anterior a 1570 de cada una.

14. CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real de Don Juan de Austria. Comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal Lara*, tesis doctoral, 2 vols. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, 1998.

15. CAMARERO CALANDRIA, E., «Nuevos datos sobre pintores españoles y pintura mitológica en el siglo XVI. *La Galera Real de don Juan de Austria*», *Goya*, 286, 2002, págs. 15-26, destacando la intervención del pintor Pedro de Villegas Marmolejo.

16. Tal como los arcos triunfales levantados en Sevilla con ocasión de la boda del emperador Carlos con Isabel de Portugal en 1526. Nuestro Juan de Mal Lara, mientras se ocupaba de la *Descripción*, preparó a toda prisa el programa decorativo para la siguiente visita Real, la de Felipe II a Sevilla (véase MAL LARA, J. DE, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la Católica Real Majestad del rey D. Philippe, N.S.* Sevilla: A. Escribano, 1570): véase LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1979, págs. 169-178.

17. Una revisión de los motivos más destacados de la decoración puede encontrarse en AGUILAR GARCÍA, M.D., «El barco como objeto artístico y viaje alegórico: la galera real de Lepanto», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 2, 1989, págs. 93-114.

18. El humanista recibió en Sevilla la traza inicial del Bergamasco, «y aviendo en ella algunos inconvenientes, y diziéndolos yo al conde de Monte Agudo, me encargó hiziesse algunos apuntamientos sobre ella». (*Juan de Mal Lara. Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, pág. 182).

El programa ornamental de la Galera Real era sumamente ambicioso: se quiso componer en la nave todo un mundo alegórico capaz de modelar las virtudes guerreras del joven capitán. En las primeras páginas de su texto, quiere el humanista mostrar que los peligros del enfrentamiento con el turco son comparables a la expedición de Jasón,<sup>19</sup> y aunque el de los Argonautas fuera un viaje mítico, quizá haya en él algo de verdad:

Bien entiendo que nos dirán los más graves que esto de navegación [la de Jasón] fue burla y fábula, pero será bien que estos mesmos lean el camino que hizo la nave Vitoria con Fernando de Magallanes, y juntamente todas las armadas que deste río de Guadalquivir han salido a todas las partes de las Occidentales Indias con el trabajo e industria de don Cristóval Colón, y assí no se espantarán de tormentas que naves ayan passado, de maravillas que hombres ayan visto, de monstros que se ofrecieron assí en el mar como en la tierra, y desta suerte ni les parecerá burla passar la nao por entre las peñas Cyaneas y las diosas apartarlos, ni el domar toros o matar dragones, donde tanta multitud de peligros marinos, de huracanes, tempestades y pescados han visto, pasado, temido y recelado.<sup>20</sup>

Lejana era la Cólquide, pero mucho más lo es el Nuevo Mundo. Incluso podría compararse la Galera Real como objeto simbólico con la madera de la nave Argo:

deziase della que tenía una tabla que hablaba, cortada de la selva Dodonea, donde las enzinas hablaban, y que las diosas Palas y Juno la hizieron, por la ignorancia de aquellos tiempos y aun de los de ahora en Indias, que se espantaban que una nave sin tener pies anduviesse y bolase con aquella manera de alas sin ser ave, y llegase tan derechamente donde quería sin tener ojos.<sup>21</sup>

No fue el humanista quien escogió el motivo de la nave de Jasón, pues ya en la *Relación* inicial llegada de la Corte el Bergamasco había estipulado que

El primero quadro, que será el de media popa, tendrá de pintura la nave de Argo, en que fue Jasón con Hércules y los otros héroes a conquistar el vellocino dorado... El campo será acompañado con la descripción del estrecho de Constantinopla y del Mar Mayor, en la última parte del qual estaba Colchos, agora llamado el Caffa, que ha parecido dar principio de esta historia, pues quieren dezir algunos que della lo tuvo la empresa del Tusón, que es la insignia de su Magestad, y la que tiene el señor don Juan.<sup>22</sup>

La *Relación* del Bergamasco es corregida en el *Apuntamiento* de Mal Lara: «Aunque Colchos está en el rincón del Ponto Euxino, a la parte oriental, no se llama el Caffa sino la Mengralia, y lo que es Caffa es una ciudad llamada antiguamente Theodosia, en la parte occidental del Bósphoro Cimerio».<sup>23</sup> Esta primera precisión geográfica deja ver el esfuerzo del humanista se-

---

19. Sobre la nave Argo como antecedente de la Galera Real, véase ÉDOUARD, S., «Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 172, 2007, págs. 4-27.

20. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, págs. 223-224.

21. *Ibidem*, pág. 224. La ciudad de Dodona, en el Epiro, era célebre por el oráculo de Zeus, que emitía sus vaticinios a través de las encinas; véase *Odisea* 14, 327 ss. = 19, 296 ss. Más avanzado el libro, el humanista menciona que «Plinio le da à Jasón» la invención de la nave luenga, que es la galera (*ibidem*, pág. 373); según otra versión muy difundida, que parte de Eurípides (EURÍPIDES, *Andrómaca* 865), la nave Argo fue el primer navío que surcó los mares. Pero haber sido el primero en navegar en galera no es suficiente: «poco loor fuera de Jasón hallar la galera si no la exercitara por aquel camino que Orpheo y otros cuentan» (*Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 189); al mítico Orfeo atribuía la tradición unas *Argonáuticas* anónimas compuestas en griego en época tardía, ya que en ellas el músico y argonauta se expresa en primera persona.

22. *Ibidem*, págs. 184-185.

23. *Ibidem*, pág. 185; el humanista identifica correctamente la Cólquide con la Mengrelia, Mengralia o Mingrelia –hoy parte de Georgia–, distinta del Caffa –hoy la ciudad de Teodosia, en Ucrania–, al oeste del Bósphoro Cimerio –actual estrecho de Kerch, entre el Mar Negro y el de Azov.

villano por modificar, en lo posible, el plan original de la decoración. Pero añade más: «y así no es buena aquella descripción, y que la orden del Tusón venga de Jasón hace poco al caso para declarar aquellos buenos auspicios de ser este negocio del señor don Juan favorecido por las inteligencias superiores del cielo, que en Palas y Juno se denotan».

Los héroes de la mitología grecolatina tienen virtudes y defectos, como reconoce el propio Bergamasco:

Atento que Jason usó de un engaño contra otro, y parece que no se puede reprehender, antes conviene al valeroso capitán ser astuto; viéndose oprimido de la astucia y engaño de su enemigo representado por la serpiente o dragón, le es lícito prevalerse de otros semejantes.<sup>24</sup>

Aun así, este Jasón es el de la poesía épica,<sup>25</sup> auxiliado por una joven y esperanzada Medea: «la Medea es el consejo y virtud también que da remedio para todo, y de allí resulta el premio que en estas hazañas se gana».<sup>26</sup> Significativamente, se omite toda referencia al viaje de vuelta de los Argonautas, que se adentra paulatinamente en la tragedia;<sup>27</sup> así, la victoria de Jasón en la Cólquide puede inspirar la empresa de don Juan, para

que despoje a los estraños de las tierras y thesoros que son verdaderamente de los que sirven a Dios, y pues todo el mundo era de cristianos y aquellas tierras tiene usurpadas moros, turcos y luteranos,<sup>28</sup> con el favor divino y el calor del rey Nuestro Señor las redusga al primer poseedor.<sup>29</sup>

Más llamativa es la desconfianza ante el personaje de Alejandro Magno en cuanto modelo para don Juan; aunque Mal Lara aprueba el arrojado de Alejandro lanzándose el primero a atravesar el río Gránico,<sup>30</sup> no le resultan ejemplares sus cualidades morales; por eso, cuando el Bergamasco sugiere que «se podrá poner [una estatua de] Alexandro con la mano derecha abierta, notando liberalidad en los príncipes, que tanto importa, y un título, *Feliciter omnia*, con que encubrió este tantos defectos y le dio perpetua fama», Mal Lara responde:

Lo que toca a Alexandro ni se ponga ni se trate dello, porque no queremos que el señor don Juan encubra vicios con liberalidad, sino que sobre todas sus virtudes resplandesca su magnificencia, y porque de Philippo se lee que reprehendía a su hijo Alexandro porque no tenía moderación en el hazer mercedes a sus soldados, que los echava a perder, según Cicerón lo trae en el libro que hizo *De officiis*.<sup>31</sup>

No solo la *virtus* de los héroes escogidos, sino también sus *mores*, deben servir de inspiración al capitán. Tampoco ha de faltarle la prudencia de Ulises; dice el Bergamasco:

24. *Ibidem*, pág. 186.

25. Véase, por ejemplo, los *Argonautica* del poeta helenístico Apolonio de Rodas.

26. Juan de Mal Lara. *Obras completas*, II..., pág. 187.

27. En la emblemática renacentista, el personaje de Medea es mucho más frecuente que el de Jasón; véase ALCIATI, A., *Emblemata D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*. Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, pág. 86, en que el amor de Medea salva a Jasón de los peligros del Fasis; sobre la crueldad de Medea infanticida, en cambio, *ibidem*, págs. 62 y 208. ANEAU (ANEAU, B., *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*. Lyon: Mathieu Bonhomme, 1552) deplora el descuartizamiento de Absirto (pág. 67) y el asesinato *ad ora parentis* de los dos niños (pág. 73).

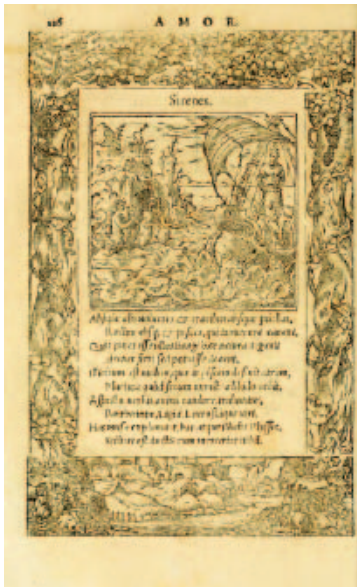
28. Esta alusión a los luteranos en un contexto geográfico ajeno es indicio de algo que veremos más adelante; de modo similar, a propósito de uno de los jeroglíficos de la tijera o ayuda de flecha, dice Mal Lara (*Juan de Mal Lara. Obras completas*, II..., págs. 291-292): «los sacerdotes egipcios, para ponernos delante un cruel, un ingrato, un injusto y, en fin, un impío o erege señalavan un hipopótamo». Esto último procede de VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basel: M. Isengrin, 1556, pág. 208v., exceptuando la alusión al hereje.

29. Juan de Mal Lara. *Obras completas*, II..., pág. 229.

30. *Ibidem*, pág. 194.

31. *Ibidem*, págs. 196-197; véase CÍCERÓN, *De officiis* 2, 53.

1. Anónimo  
*Ulises y las sirenas*. SIRENES, grabado para *Emblemata* D.A. Alciati, *denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*, de Andrea Alciato, Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, pág. 126.



El cuarto y último término será una figura que represente a Ulixes puesto al canto de las Serenas atapando las orejas con las manos, y una letra que diga *Ne dulcia laedant*, para denotar que el buen capitán no ha de dar oídos a los aduladores representados por las Serenas, que con sus mentiras y dissimulaciones destruyen los príncipes y los privan del sano entendimiento.

Pero Ulixes sí que oyó a las sirenas, por lo que Mal Lara replica:

Esto es todo contra la fábula, por lo que se cuenta en Homero, y conforme a razón, porque en el duodécimo libro de *La Odissea*<sup>32</sup> se cuenta que, aviendo de pasar Ulixes por delante de las piedras de las Serenas, cerró con cera los oídos de sus compañeros, y él se ató enhiesto en el árbol de la galera, los oídos abiertos, y oyó la música de las Serenas con tan grande desseo de desatarse que dezía a sus compañeros que lo soltassen para irse donde ellas esta-

ban, y los compañeros dándose priessa a remar pasaron aquel peligro. Declarándose aquí la razón del hombre prudente cuánto puede en sus sentidos, que los haze trabajar en evitar las cosas que en el deleite podrían ser dañosas, y así en ellos está bien que tengan los oídos cerrados *ne dulcia laedant*, porque las dulçuras no les hagan mal, y él como entendimiento, y libre en el albedrío.<sup>33</sup>

En un emblema de Alciato<sup>34</sup> que reproduce la misma escena, Ulises representa al hombre docto y las sirenas a las meretrices (ilustración 1).

Otro personaje que viene al caso es Prometeo, aunque no el Prometeo creador y benefactor, sino el torturado por el águila:<sup>35</sup>

El término que seguirá luego, un Prometeo con el águila que le está royendo el corazón,<sup>36</sup> para significar que al valeroso capitán le han de combatir siempre altos pensamientos... Para representar al señor don Juan que ha de tener en pie en el corazón la memoria de su glorioso padre y deshacerse para imitarlo en pensamientos altos representados por el águila, que demás de esto es la insignia imperial.<sup>37</sup>

Esta vez, Mal Lara está conforme con el símbolo, que tiene el mismo sentido en el emblema de Alciato sobre el tema<sup>38</sup> (ilustración 2), pero opuesto en el de Barthélemy Aneau<sup>39</sup> (ilustración 3), que con el lema *Curiositas fugienda* aconseja evitar el ansia de saber más de lo que conviene. En otro pasaje de la *Descripción*, Mal Lara cita una versión distinta del mito:

32. Véase *Odisea* 12, 166-201. La estrategia de Ulises había sido aconsejada por la maga Circe, quien ponía así de relieve la superioridad del héroe sobre sus compañeros (*ibidem*, 40-55).

33. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, pág. 195.

34. ALCIATO, A., *Emblemata...*, pág. 126.

35. El águila, uno de los monstruos nacidos de Equidna y Tifón, fue enviada por Zeus para castigar a Prometeo por haber engañado al padre de los dioses en favor de los hombres: véase HESÍODO, *Teogonía* 535-616. En versiones posteriores (véase, por ejemplo, HIGINO, *Fabulae* 142), Prometeo aparece incluso como creador de la raza humana.

36. El corazón en la versión de Higinio, aunque en las fuentes griegas era el hígado, sede de los sentimientos y las pasiones.

37. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II...*, pág. 192.

38. ALCIATO, A., *Emblemata...*, pág. 112.

39. ANEAU, B., *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*. Lyon: Mathieu Bonhomme, 1552, pág. 90.

2. Anónimo  
*Prometeo. QUAE  
 SVpra NOS, NIHIL  
 AD NOS*, grabado  
 para *Emblemata*  
 D.A. Alciati,  
*denuo ab ipso*  
*autore recognita,*  
*ac, quae*  
*desiderabantur,*  
*imaginibus*  
*locupletata*, de  
 Andrea Aliciati,  
 Lyon: Macé  
 Bonhomme para  
 Guillaume  
 Rouille, 1550,  
 pág. 112.



3. Pierre Eskrich  
 y/o Bernard  
 Salomon  
*Prometeo.*  
 CVRIOSITAS  
 EVGIENDA,  
 grabado para  
*Picta poesis.*  
*Ut pictura poesis*  
*erit*, de  
 Barthélémy  
 Aneau, Lyon:  
 Mathieu  
 Bonhomme,  
 1552, pág. 90.

Es opinión también que fuese esta águila buitres, y significaría el movimiento del mundo, porque el mundo con la vuelta ligera de su máquina se revuelve velozmente, y se conserva con la perpetuación de los cuerpos que nacen y mueren, y como algunos sabios pusieron la silla de la sabiduría en el corazón, querían decir que el mundo se sustentaba con la providencia de la divina sabiduría que no se puede acabar, ni el mundo para un poco de su mantenimiento. Esto dize Pierio Valeriano,<sup>40</sup> tras-tocando ciertas palabras de Fulgencio.<sup>41</sup>

La variante del buitres procede de una *contaminatio* del castigo de Prometeo con el suplicio eterno (en el Hades, no en el Cáucaso) del lujurioso Ticio, confusión frecuentísima desde la época tardía y que tuvo amplio recorrido en la Edad Media y el Renacimiento.<sup>42</sup> Ya que había dos versiones, Mal Lara podía elegir la que más conviniera en cada caso:

Así viene muy bien que el mundo se mantuviese en un tiempo con la sabiduría del César Máximo y, siendo águila, está bien para el ejemplo del señor don Juan, y será bien que se aplique al águila imperial del padre, que siempre da en las entrañas al hijo la memoria de los hechos gloriosos... Y aquí se entiende que no solamente tiene el señor Don Juan memoria de la virtud de su padre, sino también que perpetuamente el cuidado de lo que deve así mismo le acompaña aun quando los otros están descansados.<sup>43</sup>

Tal vez el personaje más adecuado no sea Prometeo, ni el marino Ulises, ni siquiera Jasón, sino Hércules. Cuando el Bergamasco duda de si será demasiado arrogante poner en el exterior de la popa «la estatua de Hércules sustentando la esfera del mundo con un mote que diga *Haud succumbet*», Mal Lara replica que

40. VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea: M. Isengrin, 1556, pág. 134v. Sobre la importancia de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano como fuente de Juan de Mal Lara, véase CARANDE HERRERO, R., «Juan de Mal-Lara y Pierio Valeriano», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989, vol. 3, págs. 399-404 y CARANDE HERRERO, R., «Pierio Valeriano, fuente de Juan de Mal-Lara», *Studi Umanistici Piceni*, 20, 2000, págs. 260-267.

41. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II...*, pág. 259; véase FULGENCIO, *Mythologiae* 2, 6. Pero ya Valerio Flaco (VALERIO FLACO, *Argonautica* 7, 355-359), había hablado del buitres –en lugar de águila– que atormentaba a Prometeo en el Cáucaso.

42. El gigante Ticio fue castigado por haber intentado violar a Leto, amante de Zeus: véase *Odisea* 11, 576-581, donde se habla de dos buitres; uno solo en otras fuentes, como la *Eneida* de Virgilio 6, 595-600. Junto a Tántalo, Ixión y Sísifo, Ticio es torturado eternamente en el Hades: véase el emblema que le dedica La Perrière (LA PERRIÈRE, G., *La morosophie... Contenant cent emblemas moraux*. Lyon: M. Bonhomme, 1553, núm. 46). Sobre la confusión al interpretar las representaciones artísticas de Prometeo y de Ticio, véase PANOFKY, E., *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1980, pág. 281.

43. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II...*, pág. 259.

lo que toca a Hércules no se debe atribuir a arrogancia... Y bien entendemos que el mundo que está sobre Hércules es el cargo que se da a Su Excelencia, y para esto viene muy bien, porque estando delante de su Magestad, que es el Atlante desta marina, dirá bien en aquel término *nec me labor iste grauabit*, que son palabras de Eneas.<sup>44</sup>

4. Giulio Bonasone (grabador) Prospero Fontana y Parmigianino (inventores) *Hércules*. FORTIS, MODESTVS ET POTENS, grabado para *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat, libri quinque*, de Andrea Bocchi, Bolonia: Societatem Typographix Bononiensis, 1555, LIB. II, símbolo LV.



Si el episodio de Hércules y Atlante<sup>45</sup> es una metáfora del nombramiento de don Juan de Austria, las aventuras de Hércules –muchas más que doce– son recordadas a lo largo de la *Descripción* como ejemplo de fortaleza y perseverancia;<sup>46</sup> Hércules fue vencedor de toda clase de monstruos –las dificultades que esperan al Capitán general–; trajo las manzanas de oro del Huerto de las Hespérides, «que significan moderación de saña, templanza de avaricia, menosprecio de deleytes»;<sup>47</sup> embarcó junto a Jasón en la nave Argo<sup>48</sup> y, junto con Teseo, derrotó a las Amazonas, con lo que «declárase que Su Excelencia, ayudado de la potencia de Su Magestad, vencerá los turcos y ganará sus despojos, pues están en las regiones que las Amazonas solían poseer».<sup>49</sup> El semidiós suele aunar en los emblemas la fuerza física con la moral, como en Bocchi:<sup>50</sup> *Fortis, modestus et potens* (ilustración 4).

Siendo la mitología clásica una fuente inagotable a la hora de trazar un proyecto como este, Mal Lara se muestra reticente ante ciertos símbolos de origen distinto que propone el Bergamasco. Voy a centrarme en dos de ellos. El primero, el unicornio:

En el tercero quadro se pintará un unicornio, adonde le esperen otras fieras para que purgue las aguas venenosas, con una letra que diga *Vt intrepide bibant*, para representar a su Excelencia que al entrar en la mar háse assigurar los demás, que temerosos de los cosarios no osan navegar.

No le parece deseable a Mal Lara la excesiva osadía para don Juan, pues

En offrerse a los peligros el capitán primero que todos, sucederían tales inconvenientes que llevassen la jornada toda a mal fin, y assí no en todas partes ni todos se han de ofrecer primeros a los peligros, y si el general se a de aventurar a esto, ay grandes razones de que agora alço la mano.<sup>51</sup>

44. *Ibidem*, págs. 196-197; véase VIRGILIO, *Eneida* 2, 707.

45. Tras la derrota de los gigantes, Atlante fue condenado por Zeus a sostener eternamente la bóveda del cielo en el país de los Hiperbóreos, junto al Polo Norte: véase PÍNDARO, *Píticas* 4, 289-290. La versión más extendida del mito cuenta que Heracles / Hércules sostuvo el cielo mientras Atlante iba a buscar las tres manzanas de oro del Jardín de las Hespérides: véase, por ejemplo, APOLODORO, *Bibliotheca* 2, 5, 11.

46. Y también porque Mal Lara tenía compuesto un poema sobre el semidiós, que a fecha de hoy permanece inédito (Biblioteca da Ajuda, Lisboa, ms. a: *Hércules animoso, dirigido al Príncipe D. Carlos Nuestro Señor...*, signatura 50-1-38.) El mismo personaje fue representado en el primer arco del *Recebimiento* a Felipe II: véase *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, págs. 37-43.

47. Las tres virtudes de Hércules están explicadas en VALERIANO, P., *Hieroglyphica...*, pág. 396v.

48. Aunque nunca llegó a la Cólquide, ya que su viaje acabó en Misia, al noroeste de Anatolia. En el contexto de la *Descripción* no cabe mencionar que Hércules quedó en Misia para buscar a su amante Hilas, que había sido raptado por las ninfas de la región.

49. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, págs. 199-200. En la batalla del río Termodonte, en Capadocia, Hércules y Teseo vencieron a las Amazonas y se apoderaron del cinturón de Hipólita: véase APOLODORO, *Bibliotheca* 2, 5, 9.

50. BOCCHI, A., *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat, libri quinque*. Bolonia: Societatem Typographix Bononiensis, 1555, LIB. II, símbolo LV.

51. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 193.





5. Anónimo  
*Unicornio*. DE  
MONOCEROTE,  
grabado para  
*Historiae  
animalium*, de  
Konrad Gessner,  
Zúrich: Cristoph  
Froschauer, 1551,  
LIB. I, pág. 21.

Es probable incluso que la imagen le resultara desconocida, pues aparece tardíamente en la emblemática: no hay unicornios en Alciato. Sin embargo, se trata de un animal mítico de larga tradición: a partir de una breve referencia de Aristóteles, que lo llamó «asno de la India»,<sup>52</sup> Plinio dice que el *monoceros* es un animal similar al caballo, aunque con cabeza de ciervo, patas de elefante y cola de jabalí; y que no puede ser capturado vivo.<sup>53</sup> La fantasía desbordante de Eliano<sup>54</sup> afirma que su cuerno es antídoto contra cualquier veneno. Con estos precedentes, y la ambigua traducción de *μονόκερως*, «de un solo cuerno», en la *Biblia Vulgata*,<sup>55</sup> el unicornio pasó al *Fisiólogo* latino,<sup>56</sup> cuyo manuscrito, del siglo VIII, era traducción de un original griego. A partir de entonces, el unicornio apareció en los bestiarios medievales como un animal espiritual, símbolo de Jesucristo.<sup>57</sup> Vemos luego unicornios en la pintura y en los tapices flamencos de alrededor de 1500: entre estos últimos, son célebres los del Musée de Cluny y The Cloisters. Pero la depuración renacentista del símbolo y su llegada a la emblemática provienen de las *Historiae animalium* de Konrad Gessner<sup>58</sup> (ilustración 5), quien se muestra sumamente escéptico sobre las propiedades curativas del unicornio. Poco después el símbolo pasa a los emblemas e *imprese*, en concreto al *Dialogo* de Paolo Giovio, cuya *editio princeps* de Roma<sup>59</sup> ya es póstuma, dado que Giovio había muerto en 1552; la primera edición ilustrada es de 1559. En la *impresa* del Giovio<sup>60</sup> (ilustración 6) vemos al unicornio, con el lema *Venena pello*, purgando de veneno una fuente rodeada de serpientes venenosas; el cuerno del unicornio como antídoto lo recogerá luego Zsámboky



6. Anónimo  
*Unicornio*.  
VENENA PELLO,  
grabado para  
*Dialogo delle  
imprese militari  
et amorose*, de  
Paolo Giovio,  
Lyon: Guillaume  
Rouille, 1559,  
pág. 66.

52. ARISTÓTELES, *Historia animalium* 2, 1.

53. PLINIO, *Naturalis Historia* 8, 76.

54. ELIANO, *Historia animalium* 3, 41.

55. *Vnicornis* en los *Salmos* e *Isaías*, aunque *rhinoceros* en otros libros del Antiguo Testamento; véase ROIG CONDOMINA, V.M., «Rhinoceros versus unicornem», *Ars longa. Cuadernos de arte*, 1, 1990, págs. 82-83.

56. *Physiologus* [SBORDONE, F. (ed.)]. Milán: D. Alighieri, 1936, versión B, núm. 16.

57. Sobre esto, véase EINHORN, J., *Spiritualis unicornis: Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. Múnich: W. Fink, 1998.

58. GESSNER, K., *Historiae animalium*. Zúrich: Cristoph Froschauer, 1551, LIB. I, pág. 21 (*De monocerote*); las obras del naturalista suizo, luterano y aristotélico, fueron prohibidas en su totalidad por el *Index* vaticano de 1559.

59. GIOVIO, P., *Dialogo delle imprese militari et amorose*. Roma: A. Barre, 1555.

60. GIOVIO, P., *Dialogo delle imprese militari et amorose*. Lyon: Guillaume Rouille, 1559, pág. 66.

7. Philips Galle  
(grabador)  
Maarten van  
Heemskerck  
(inventor)  
*Triunfo del  
Tiempo*, 1565,  
aguafuerte,  
Rijksprenten-  
kabinet,  
Rijksmuseum,  
Ámsterdam.



en uno de sus emblemas.<sup>61</sup> La ausencia del motivo en los *Emblemata* de Alciato –que murió en 1550, antes de la publicación del primer volumen de Gessner–, además de la incredulidad mostrada por Pierio Valeriano, que solo lo menciona en el capítulo dedicado al Rinoceronte,<sup>62</sup> dejan a Mal Lara sin poder recurrir a sus fuentes predilectas.

El segundo símbolo que Mal Lara parece no conocer es el Carro del Tiempo. En una abigarrada escena propuesta por el Bergamasco para uno de los cuadros del exterior de la popa, se nos describe

el Tiempo en su carro tirado de ciervos, de la manera y con las insignias que se le aplican, en el qual llevará la Ocasión como se pinta, y un mancebo vestido de capitán que con una mano tenga asido el reloj de el tiempo y con la otra los cabellos de la frente de la Ocasión, con un mote que diga *Dum instat*.<sup>63</sup>

La representación del Carro del Tiempo a que se alude aquí viene de mediados del siglo XIV, fecha de los primeros manuscritos iluminados y ediciones ilustradas de los *Trionfi* de Petrarca. Las ilustraciones del *Triumphus Temporis*, al principio sencillas y estáticas, van incorporando nuevos elementos (la guadaña, el uróboro, el Tiempo comiéndose a un niño);<sup>64</sup> tam-

61. ZSÁMBOKY, J.; SAMBUCUS, J., *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*. Amberes: C. Plantijn, 1564, pág. 166, con el lema *Preciosum quod utile*.

62. VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea: M. Isengrin, 1556, pág. 21v. Como no encuentra jeroglífico del unicornio, Valeriano se limita a recoger críticamente la doble traducción que encuentra en la *Vulgata*, la opinión de Plinio y las dos leyendas existentes: que solo puede amansarlo una doncella, y que contrarresta los venenos con su cuerno.

63. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, pág. 196.

64. Panofsky (PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1980, págs. 93-137) relaciona al Tiempo de los *Trionfi* con Saturno, ante lo cual se muestra reticente Cohen (COHEN, S., «The Early Renaissance Personification of Time and Changing Concepts of Temporality», *Renaissance Studies*, 14, 2000, págs. 301-328); para Pinson [PINSON, Y., «Moralised

bién aparece el Carro del Tiempo en pinturas independientes del texto, como los *Trionfi* de Francesco di Stefano Il Pesellino (c. 1450) o de Jacopo del Sellaio (1480-1484).<sup>65</sup> Un aguafuerte flamenco de mediados de siglo XVI, obra de Philips Galle (ilustración 7), puede dar idea de lo que describe el Bergamasco. El «mancebo en traje de capitán» que agarra los cabellos de la *Occasio caluata* es don Juan de Austria aprovechando el momento preciso. La figura de la Ocasión es muy común en la emblemática: Alciato<sup>66</sup> (ilustración 8) nos la presenta con los atributos –un solo mechón de pelo, alas en los pies, un cuchillo en la mano– que especificaba un epigrama de la *Anthologia Graeca*.<sup>67</sup> Pero ya había reproducido el texto griego Erasmo de Rotterdam en su adagio *Nosce tempos*:<sup>68</sup> el tiempo que pasa irremisiblemente y la oportunidad que no hay que dejar pasar son dos conceptos necesariamente próximos.

En la trastienda siempre está Erasmo. Aunque su obra no sea emblemática ni jeroglífica, tiene un alcance mucho más amplio, y puede suministrar a Mal Lara –que jamás cita su nombre– muchas de las referencias a autores clásicos con que está salpicada la obra.<sup>69</sup> Es clara la huella de los *Adagia* en una figura sugerida por Mal Lara para otro de los frisos del exterior de la popa: «si pareciere más a propósito, será esta figura un sileno, que denote lo mesmo [el silencio], como era la divisa de Alcibiades, con una letra que diga *Secreta belli in occulto*, siendo como es necesario que las cosas de la guerra las traten los capitanes con mucho recato y secreto».<sup>70</sup> *Sileni Alcibiadis* es uno de los adagios más extensos y célebres de Erasmo,<sup>71</sup> publicado desde 1517 como ensayo independiente y pronto traducido a las diversas lenguas vernáculas,<sup>72</sup> por lo que su difusión fue amplísima. Tras el *Index* vaticano de 1559,<sup>73</sup> que prohibió expresamente el librito, la edición expurgada conservó una pequeña parte del texto, eliminando toda referencia al clero contemporáneo.<sup>74</sup> Aunque los humanistas seguían leyendo a Erasmo, su nombre era celosa-



8. Anónimo *Occasionem*. IN OCCASIONEM, grabado para *Emblemata D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*, de Andrea Alciato, Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, pág. 133.

Triumphal Chariots: Metamorphosis of Petrarch's Trionfi in Northern Art (c. 1530-c. 1560)», en ALEXANDER-SKIPNES, I. (ed.), *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*. Turnhout: Brepols, 2007, pág. 203], los carros de triunfo fueron evolucionando desde la procesión triunfal a la advertencia alegórica y moral de sentido cristiano.

65. Sobre los Carros del Tiempo, véase COHEN, S., «The Early Renaissance...», págs. 301-328.

66. ALCIATO, A., *Emblemata D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*. Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, pág. 133.

67. *Anthologia Graeca* 16.275 (*Anthologia Planudea*). Es bien conocida la utilización de la *Anthologia Planudea* por parte de Alciato: véase, entre otros, UREÑA BRACERO, J., «Alciato, traductor de la *Antología Planudea*: criterios de selección», *Anuario de Estudios Filológicos*, 20, 1997, págs. 439-449 y UREÑA BRACERO, J., «Alciato y el poder de la palabra: poesía, retórica y jeroglíficos», *Anuario de Estudios Filológicos*, 24, 2001, págs. 437-451; para Praz: «entre los emblemas de Alciato y los epigramas de la *Antología* hay solamente una diferencia de nombre». PRAZ, M., *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Traducción de José María Parreño. Madrid: Siruela, 1989, pág. 26.

68. ERASMO, D., *Adagiorum chiliades quatuor, centuriaeque totidem. Quibus etiam quinta additur imperfecta*. Basilea: Officina Frobeniana, 1536, adagio 670.

69. El erasmismo de la *Philosophía Vulgar* de Mal Lara –cuya tabla de autoridades no incluye a Erasmo– ha sido puesto de relieve por CASTRO, A., «Juan de Mal Lara y su *Filosofía vulgar*», en *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, 1925, vol. 3, págs. 563-592, y SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, F., *Los «Adagia» de Erasmo en la «Philosophía Vulgar» de Juan de Mal Lara*. Nueva York: Hispanic Institute, 1944.

70. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 190.

71. ERASMO, D., *Adagiorum chiliades quatuor...*, adagio 2201; el adagio aparece por primera vez en la edición de Basilea, 1515.

72. Véase ERASMO, D., *Sileni Alcibiadis. Per Des. Erasmus Roterodamum*. Basilea: J. Froben, 1517; sobre esto, véase BATAILLON, M., *Erasmus y el Erasmismo*. Barcelona: Crítica, 2000, pág. 19.

73. *Index auctorum et librorum prohibitorum, qui ab officio Sanctae Romanae et Vniuersalis Inquisitionis caveri ab omnibus... mandantur*. Roma: I. Salviani, 1559.

74. ERASMO, D., *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt, Pauli Manutti studio atque industria... ab omnibus mendis vindicata*. Florencia: F. Giunta, 1575, col. 835-836; véase BATAILLON, M., *Erasmus y el Erasmismo...*, pág. 66.

mente ocultado. Y con más razón en el caso de Mal Lara, que había tenido ya algún problema con la Inquisición: en 1561 pasó unos meses en la cárcel del castillo de Triana, acusado de haber compuesto unos versos anticlericales que circulaban por Sevilla; la sospecha tuvo su origen en el hecho de que cinco años antes el humanista había compuesto unos versos en honor de Constantino Ponce de la Fuente, con motivo de su elección como canónigo magistral de la catedral de Sevilla; posteriormente, el *Doctor Constantino* fue acusado de protestantismo y preso, hasta su muerte en 1559, en el mismo castillo de la Inquisición.<sup>75</sup> La amarga experiencia del propio Mal Lara, y en suma el ambiente contrarreformista creado tras los *Índices* de 1559, aconsejaban ser muy cauto al citar libro de autores prohibidos; la misma cautela motivó, seguramente, las alusiones a los herejes.<sup>76</sup>

Encontramos otra evidente referencia a Erasmo, esta vez combinada con temas emblemáticos, cuando el Bergamasco dispone lo que habrá de figurar en uno de los frisos del exterior de la popa: «El friso de este quadro [de los ocho vientos] será de tortugas y delfines, que estos significan tempestad y aquellos tranquilidad, y por entrambas se representa la divisa tan celebrada, *Festina lente*».<sup>77</sup> En su *Apuntamiento*, nuestro humanista replica:

No creo que nació este adagio griego, en latín *Festina lente*, para significar tranquilidad o tempestad, sino él era de una empresa de un áncora y un delfín a ella rebuelto, en que se declarava el remedio de la república con el sossiego del áncora y la consideración de la presteza en los negocios públicos, acompañados con una cierta ordenança. Por que el medio conserva todas las cosas, y assí era buen emblema una saeta con un pescado que llaman los griegos *echeneis* y los latinos rémora rebuelto a él, para que la presteza y tardança se abraçassen y tuviessen un medio que fuesse un título, *Matura*: y esto es lo que cumple a los grandes capitanes, que se guíen con prudencia.<sup>78</sup>

Cuando –en este y otros muchos pasajes– Mal Lara menciona un «adagio griego puesto en latín», se refiere a los *Adagia* de Erasmo.<sup>79</sup> El adagio en cuestión<sup>80</sup> fue incluido en la colección a partir de la edición aldina de 1508.<sup>81</sup> El humanista holandés comenta el áncora y el delfín de la marca de Aldo Manuzio, y un poco más adelante reconoce haber visto el mismo jeroglífico en un volumen que acababa de conocer; según Wesseling,<sup>82</sup> se trata de una alusión velada a la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna.<sup>83</sup> Es interesante ver cómo Erasmo proporciona a Mal Lara la teoría completa del emblema, mientras que Alciato compone dos versiones distintas con similar sentido: por un lado el áncora y el delfín, con la interpretación que recoge Mal Lara (ilustración 9), y por otro la saeta y la rémora con el lema *Maturandum* (ilustración 10)

75. Véase BATAILLON, M., *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du xvr*. París: E. Droz, 1937, pág. 754, y SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, F., *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*. Nueva York: Hispanic Institute, 1941, págs. 87-95.

76. Véase n. 28.

77. Áncora y delfín son atributos del Betis en el *Recebimiento*, véase *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 44. Véase además WESSELING, A., «Devices, Proverbs, Emblems. Hadrianus Junius' *Emblemata* in the Light of Erasmus' *Adagia*», en BOLZONI, L.; VOLTERRANI, S. (eds.), *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*. Pisa: Edizioni della Normale, 2008, págs. 87-133.

78. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 192.

79. Con alguna rara excepción en que se trata de los *Adagia* de Adriaen de Jonghe (DE JONGHE, A., *Adagia*, Basilea: Frobe, 1558), publicados como *addendum* a los de Erasmo.

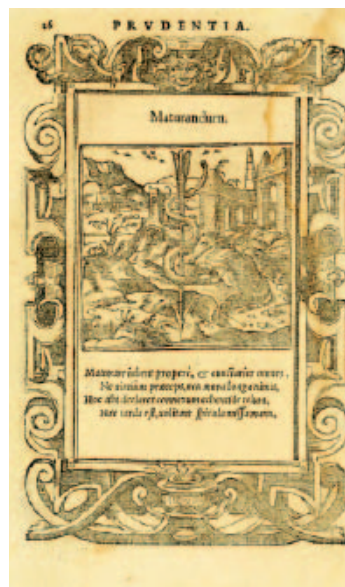
80. ERASMO, D., *Adagiorum chiliades quatuor...*, adagio 1001.

81. ERASMO, D., *Adagiorum Chiliades tres ac Centuria fere totidem*. Venecia: Aldo Manuzio, 1508.

82. WESSELING, A., «Devices, Proverbs...», pág. 90.

83. COLONNA, F., *Hypnerotomachia Poliphili*. Venezia: A. Manuzio, 1499; según Pozzi el *terminus post quem* para la redacción de la *Hypnerotomachia* es 1480; en cuanto a la autoría, Pozzi reafirma la tesis del Francesco Colonna dominico: véase COLONNA, F., *Hypnerotomachia Poliphili* [POZZI, G.; CIAPONNI, L.A. (eds.)]. 2 vols. Padua: Antenore, 1980, págs. 3-9 y 3\*-10\* respectivamente. El nombre del autor, que aparece en un acróstico, no fue descubierto hasta la edición francesa de 1561: véase COLONNA, F., *Discours du songe de Poliphile, déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia*. París: J. Kerver, 1561.

9. Anónimo  
*Áncora y delfín.*  
 PRINCEPS  
 SUBDITORUM  
 INCOLUMITATEM  
 PROCURANS,  
 grabado para  
*Emblemata D.A.*  
 Alciati, *denuo*  
*ab ipso autore*  
*recognita,*  
*ac, quae*  
*desiderabantur,*  
*imaginibus*  
*locupletata,* de  
 Andrea Alciato,  
 Lyon: Macé  
 Bonhomme para  
 Guillaume  
 Rouille, 1550,  
 pág. 156.



10. Anónimo  
*Saeta y rémora.*  
 MATURANDUM,  
 grabado para  
*Emblemata D.A.*  
 Alciati, *denuo*  
*ab ipso autore*  
*recognita,*  
*ac, quae*  
*desiderabantur,*  
*imaginibus*  
*locupletata,* de  
 Andrea Alciato,  
 Lyon: Macé  
 Bonhomme para  
 Guillaume  
 Rouille, 1550,  
 pág. 26.

y, en el epigrama, el término griego *echeneis*;<sup>84</sup> este último emblema es una variante alciatea en la que el animal y el utensilio tienen sentido inverso al del emblema anterior, pues la flecha es rápida y la rémora la detiene.<sup>85</sup> La rémora fue muy empleada en la emblematología: el propio Alciato la utiliza en otro emblema, y reaparece en Corrozet<sup>86</sup> y Zsámboky.<sup>87</sup> Como era de esperar, Pierio Valeriano la considera un admirable jeroglífico.<sup>88</sup>

El mundo animal, ya sea real o legendario, da pie a todo un abanico de interpretaciones; los héroes históricos y míticos tienen partes buenas y malas: la propia mitología es un compendio de muchas versiones. Los símbolos son múltiples y polisémicos, lo que facilita la elección de las ideas que más convengan a cada ocasión. Con este acervo cultural e iconográfico, Mal Lara puso todo su empeño en reformar la traza inicial del Bergamasco desde la óptica de su propia erudición y circunstancias. Cuando recuerda la mitología clásica, sus prodigios le resultan comparables a los misterios que aún guardaba el Nuevo Mundo; la emblematología y la jeroglífica, tan de moda en su tiempo, le ofrecen multitud de imágenes y metáforas aplicables a la galera. Se trata de crear una nave que hable a su joven capitán, recordándole las virtudes de los héroes e instándole a imitarlas; pero, más allá de la creación de un conjunto de alegorías, el humanista se detiene a explicar el porqué de los símbolos, aduciendo innumerables fuentes. Lógicamente el humanista vuelve su mirada a los clásicos grecolatinos, pero a veces no tiene que ir tan lejos a buscar referencias, ya que las encuentra en sus autores favoritos, Alciato y Pierio Valeriano. Y por debajo, siempre veladamente en razón de las circunstancias, se percibe la influencia de los *Adagia* de Erasmo, la mayor fuente de erudición humanística: así el trabajo de Mal Lara es, a pequeña escala, un *Herculeus labor*.<sup>89</sup>

84. ALCIATO, A., *Emblemata D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*. Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, págs. 156 y 26 respectivamente.

85. Ἐχηνήϊς significa «que detiene los barcos», como ya dice Aristóteles en *Historia animalium* 2, 14; cuando Eliano explicó esta etimología (*Historia animalium* 2, 17) proporcionó un excelente símbolo a la iconología renacentista.

86. CORROZET, G., *Hécatomgraphie. C'est-à-dire les descriptions de cent figures & hystoires...* París: D. Janot, 1540, pág. D8v.

87. ZSÁMBOKY, J.; SAMBUCUS, J., *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*. Amberes: C. Plantijn, 1564, pág. 105.

88. ALCIATO, A., *Emblemata...*, pág. 90; ZSÁMBOKY, J.; SAMBUCUS, J., *Emblemata, cum aliquot...*, pág. 205; VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea: M. Isengrin, 1556, pág. 213v.

89. Véase ERASMO, D., *Adagiorum chiliades quatuor, centuriaeque totidem. Quibus etiam quinta additur imperfecta*. Basilea: Officina Frobeniana, 1536, adagio 2011 *Herculei labos: citandum autem passim*.

