

LA REPRESENTACION DE LA NAVE DE LA IGLESIA EN UN RELIEVE DE MARFIL

POR MARGARITA ESTELLA

- ¹ LLOMPART, GABRIEL, *La Nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII*. Sonderdruck aus Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Erste Reihe. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Band 25. Münster-Westfalen. 1970. Este estudio, base de este artículo, se reseña en abreviaturas: Llomp., con la paginación y números de láminas correspondientes.—VETTER, EWALD, *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucharistica des Melchior Prietos von 1622*, Münster, 1972.—LEHMAN, PHYLLIS WILLIAMS AND KARL, *The ship fountain from the victory of Samothrace to the Galera*. Samothracian Reflections. Aspects of revivals of the Antique. Bollingen Series. XCII. Princeton University. 1973. — HIBBARD, HOWARD, AND JAFFE, IRMA, *The Barcaccia Bernini's*. Burlington Magazine, I, páginas 159-170.—KNIPPING, *The iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. Nieuw Koop. B. de Graaf, 1974, II.

En el primer cuarto del siglo XVII el mundo católico goza de una tregua después de los últimos revueltos años de luchas religiosas, y resurge con inusitada fuerza el tema de la Nave de la Iglesia en el campo iconográfico.

El simbolismo de la nave del alma y su navegación en el mar tempestuoso de la vida, tema de antiquísima tradición cristiana, se diluye en el más amplio e igualmente tradicional de la Nave de la Iglesia, que, gobernada por Pedro, y con ayuda de la Gracia Divina, arriba felizmente a puerto. La evolución del tema hacia la representación de la Iglesia triunfante sobre sus enemigos tiene lugar en estos años, pero la espiritualidad del Barroco también favorece la aparición de la Nave de la Religión en el sentido estricto de la Nave de la vida regular de las distintas Ordenes religiosas, que con el mismo sentido jerárquico católico va presidida por el Papa. Estudiado profundamente por Vetter y Llompart, este asunto iconográfico ha sido también objeto de atención por otros historiadores del arte, como Lehman, Hibbard-Jaffé y Knipping.¹

En el estudio de las obras en marfil barrocas en España, se localizó en una colección madrileña un precioso relieve de 25 centímetros de alto por 20 centímetros de ancho, que representaba una Nave de la Iglesia, pero cuya composición no se ajustaba exactamente a ninguna de las descritas por los autores citados (fig. 1).

En una nave cuyo caso recuerda concretamente al que aparece en un grabado de la Iglesia Militante, obra de Jean Le Clerc (Llomp., lám. 13), aparecían los siguientes personajes: De derecha a izquierda, y en primer plano, un personaje masculino echa al agua el ancla; por su indumentaria puede representar a un jesuita, ¿San Francisco Javier? A continuación, San Ignacio de Loyola y otros tres religiosos, dominicos, franciscanos o agustinos, empuñan los remos. A popa, desnudo de medio cuerpo para arriba, otra figura

masculina dirige el timón. En medio de la barca, y bajo la Cruz, María, con la espada clavada en el pecho, rodeada su cabeza de una aureola de rayos. A su derecha, un rey, de perfil, ¿San Fernando?, sujeta un cabo, y más allá, un santo, de frente, decapitado, que sujeta su cabeza entre las manos, y que puede representar a San Dionisio o a San Laureano. A la izquierda de la Virgen, Santa Catalina de Alejandría empuña un hachón de luz, y un santo vestido de seglar con extraño tocado, que podía ser San Vicente Ferrer, endereza la vela mayor.

Los símbolos de la Pasión, hasta sus menores detalles, como la espada de Pedro con la oreja cortada de Malco, aparecen al fondo del relieve, presidido en sus ángulos superiores por el sol y la luna, bajo los cuales, y sobre nubes, un querube insufla las velas contrarrestando la acción de Satán, que al lado opuesto intenta retrasar la marcha de la nave provocando viento contrario.

En primer plano, en la parte inferior, Judas, ahorcado, y el ¿suicida? aparecen en una barquichuela que va a la deriva. Agarrados al casco de la nave, el que escandaliza, con la rueda del molino al cuello (Mat. 18, 6-9), el Papa, con la tiara y el áncora a su espalda, y San Pablo, con la espada, dispuesto a abandonar el chinchorro en que navega, a punto de zozobrar. La Muerte y el Demonio, cabalgando sobre monstruos, lanzan chorros de llamas a la Nave, en el lado inferior derecha (fig. 1).²

El relieve presenta muchos caracteres de las obras coloniales filipinas, como son la factura escamosa de las nubes, decorados sus bordes en tonos pálidos dorados cobrizos: la estructura rectangular de la tablilla, con triple borde, el sol y la luna; pero la delicada factura de la composición, el modelado de las figurillas y otros detalles impiden una clasificación estilística rotunda, aunque puede aceptarse de obra hispano-filipina de finales del siglo xvii.

Desde el punto de vista iconográfico destaca su curiosa composición, de la que no se ha logrado identificar su fuente inspiradora. Parece que utilizó varios modelos, pues, por ejemplo, las figuras de la Muerte y el Demonio reproducen las que aparecen en grabados de primeros del siglo xvi (Llomp., lám. 5), mientras que el casco de la nave, los chorros de aire que insuflan el querube y Satán y el hachón que empuña Santa Catalina son detalles que pueden identi-

² ESTELLA, MARGARITA, *La escultura en marfil barroca en España*, en prensa, Instituto de Investigaciones Estéticas de Méjico, cat. núm.

Nave de la iglesia. Relieve de marfil.
Colección particular



carse en el citado grabado de Le Clerc.

La Nave es del «Typus Religionis», en la que, como en la famosa galera jesuítica (Llomp., pág. 17), no tiene cabida el Papa, el cual no va ya en un chinchorro en busca de ayuda, sino que se representa en actitud desesperada sujetándo-

se al casco, en situación parecida a la que reproducen grabados alemanes de los primeros años del siglo XVI (Llomp., lám. 4). La salvación de Saulo, triunfo de la Iglesia sobre sus perseguidores, y la condenación de Judas son escenas normales en la representación de este tema iconográfico, pero no se ha visto la del que escandaliza, al que el Evangelio da, en efecto, esperanza de salvación, y no se conoce texto sagrado que defina la figura del suicida en abstracto, que quizás se representa únicamente para reforzar la condenación de Judas por este pecado.

No se puede identificar con seguridad al Santo de la cabeza cortada, pero puede ponerse en relación con el juramento de los Fundadores de la Compañía de Jesús en la iglesia de San Dionisio en Montmartre, o de forma más improbable con San Laureano, que tuvo devotos en Hispanoamérica. La identificación de San Fernando se hace por la corona y en la idea de que el relieve es obra española, lo que no contradice la figura de San Dionisio por lo dicho y porque, además, fue representado por Osona el Joven. La Virgen Dolorosa es tema muy cultivado en España, pero tiene precedentes alemanes, y aunque no es segura la identificación de San Vicente Ferrer, que, junto a Santa Catalina, endereza la vela, es personalidad religiosa muy de acuerdo con la idea representada en la plaqueta y con su posible origen hispano.

La ausencia de San Pedro en la Barca, que no parece pueda identificarse con el Santo que empuña el timón, el lugar común que aquél ocupa, y que quizás sea San Jerónimo, y la situación en que se representa al Papa, son dos detalles que no se compaginan con el conjunto de la composición en la línea del famoso grabado de la «Raccolta Bertarelli» (Llomp., lám. 9), que tanta difusión tuvo en España y sus provincias de ultramar, pues fue tallado incluso en piedra en la portada de la Catedral de Méjico³ (fig. ?).

En este relieve la Nave de Cristo, con sus soldados, es también Nave de María, pero en cierto modo no es la Nave de Pedro.

El artífice de la composición no tuvo la intención de eliminar la figura clave del Dogma católico, y simplemente interpretó un sentir devocional, muy español y de acuerdo, por ejemplo, al texto de Lope de Vega que transcribe Llompert (Llomp., pág. II). Al sentido militante, triunfalista de

³ ROMERO DE TERRENOS, MANUEL, *A brief survey of Mexican colonial sculpture*, Gazette des Beaux Arts, January 1944, págs. 49-58, lám. 1.

4 ARTE COLONIAL EN PERÚ, Mundo Hispánico, octubre 1973. Reproduce los cuadros de una Nave Eucarística, «Navis institoris de longe protans panem», y una Nave de María, cuyas composiciones aparecen unidas en el grabado argentino que reproduce LLOMPART, GABRIEL, en *De la Nave de la Virgen a la Virgen de la Nave*. Traza y Baza, 2, 1973. La relación de la Nave Eucarística obra de Alejandro Loarte, firmada y fechada en 1624, con el grabado del mismo tema y composición, obra de Alardo de Popma en la Salmodia Eucarística de Melchor Prieto, la establecieron ANGULO INÍGUEZ, DIEGÓ, y PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, en su *Pintura Toledana. Primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972, Loarte, cat. número 55, lám. 160, págs. 216-217.

la Iglesia Romana, vencedora de sus enemigos, opone el sentido más íntimo de la vida religiosa, cuyos representantes no disparan desde el casco de la nave contra sus enemigos, ni siquiera con libros, sino que en silencio, bajo el ejemplo del dolor de María, empuñan esforzados los remos o enderezan las velas sin reparar en los dardos inflamados que les arrojan la Muerte y el Demonio. Esta inmovible nave, dirigida por Cristo, se ofrece como remanso de paz a la cabeza visible de Cristo en la tierra y a los que buscan refugio en ella contra las asechanzas del Mundo, Demonio y Carne.

Este sentido, perfectamente ortodoxo, presenta dos matices que fueron criticados en su día desde dos puntos de vista contrarios: por un lado, la representación del clero, en la que no aparece el pueblo cristiano, fue objeto de las diatribas de Lutero, y de otro, la exclusión del Papa en la barca se esgrimió como argumento contra los Jesuitas en fechas muy posteriores a la realización del citado cuadro de Billon o galera jesuítica.

Al correr de los años, las obras de arte dejan testimonio de las corrientes espirituales que las informan, pero su enjuiciamiento aparece recargado, en exceso, de las ideas que sobre la época se han formado. Es probable que este relieve se inspirara en varios modelos que podían servir para una representación que sólo intentaba valorar, quizás en exceso, la labor de las Ordenes religiosas; en la selección de las figuras que en él debían aparecer integró, sin advertirlo, dos corrientes espirituales diversas en su intención y cronología: la llamada de alerta ante el peligro que se encontraba la Iglesia a primeros del siglo XVI, representada por la figura del Papa, y la posterior exaltación de la vida religiosa, defensora precisamente del Papado como representante de Pedro en la tierra, cuya figura omitió, quizás simplemente por el condicionamiento técnico del material empleado en el relieve, pues la composición, aunque bien ejecutada, resulta algo abigarrada, o más probablemente por no repetir el personaje simbolizado en el Príncipe de los Apóstoles. No obstante, debe advertirse que estas integraciones no suelen hacerse directamente en un material como el marfil, por lo que es muy probable que exista un grabado, uno de los instrumentos más utilizado en aquella época para la difusión del pensamiento, en el que se realizara esta síntesis y sirviera de modelo directo a este relieve.