

NAVIS ECCLESIAE
ORIGEN E INTERPRETACIÓN DE UNA
JOYA ICONOGRÁFICA DE BETANCURIA

JUAN LUIS CALBARRO

1. UN CUADRO SEMIOLVIDADO

Llama vigorosamente la atención del visitante uno de los óleos sobre lienzo que adornan las paredes de la sacristía de la iglesia de Santa María de Betancuria: *La nave de la Iglesia*. El cuadro es obra de un pintor tinerfeño de la primera mitad del siglo XVIII, Nicolás de Medina, artista de escaso mérito que también fue autor de los *Milagros de la Virgen del Carmen* de la capilla consagrada a esa advocación mariana en la Catedral de La Laguna. De factura más bien tosca, el óleo le fue tasado a su autor en mil quinientos reales en 1730. El mayordomo de fábrica de la parroquia de Betancuria asienta el 10 de diciembre de ese año: «al maestro Nicolás de Medina mil y quinientos reales de sus manos y colores en que se ajustó el cuadro de la nave del Señor que coge el testero de los cajones de la sacristía»¹. La obra, si bien de limitado valor artístico, es una joya iconográfica².

En el cuadro, que está bastante deteriorado (en algunas partes asoma el lienzo totalmente desprovisto de pintura), una nave del tipo de la carabela, aunque de sólo dos mástiles, navega en un mar esquemático, con un fondo de cielo y nubes también esquemático. Toda la escena rezuma sencillez, aunque el barco muestra mucho más detalle que el paisaje. En las esquinas superiores e inferiores hay textos suspendidos por angelotes volando o ins-

¹ Archivo Parroquial de Betancuria, libro de fábrica, fol. 51 v.; cito Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, p. 288, n. 3. La autora, que obtiene la referencia en el archivo particular de Miguel Tarquis, da el dato por «no confrontado» en 1983, y nosotros tampoco hemos podido hacerlo. La misma estudiosa cita el asunto en «La pintura en Fuerteventura durante el Barroco», *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, Tebeto II*. Puerto del Rosario: Cabildo Insular de Fuerteventura, 1989, p. 182.

² Un acercamiento inicial e incompleto al tema de este ensayo se publicó en Juan Luis CALBARRO, «La nave de la Iglesia», *Canarias 7*, edición Fuerteventura, Las Palmas de Gran Canaria, 10 diciembre 2000, p. 26.

critos en escudos, también sostenidos por angelotes. Así mismo en la esquina inferior derecha figura la fecha de la obra y el nombre del sacerdote que la contrató: «*Hoc opus fact. fuit anno Dom. MDCCXXX sub administratore fabricae D. Petro Lopes de Bera presbitero*».

Tripulan la nave Jesús y los Apóstoles, San Pedro, Santiago, Santo Tomás de Aquino, el rey Salomón y otros personajes de la historia sagrada y del santoral cristiano. El primer papa da la comunión a unos frailes, mientras el mismo Cristo muestra una sagrada forma en su mano, en actitud de administrar la eucaristía. Se distribuyen por la santa embarcación signos de la pasión como el gallo sobre el bauprés, el eccehomo en el trinquete, el *agnus Dei* en la cofa, la Santa Faz en el gallardetón más alto o la espada en un estandarte a popa. Las tres virtudes teologales presiden el viaje: la Fe y la Caridad en el castillo de popa, y la Esperanza a proa, sentada en el áncora conforme a la tradición iconográfica. Judas cuelga ahorcado de la borda a popa, con el vientre abierto.

El árbol mayor y su verga componen la Santa Cruz y, a sus lados, San Juan y la Virgen María forman reducido calvario. Detrás de San Juan, hacia popa, hay un sagrario, sobre éste una patena, y en ella una hostia con la leyenda «*Ego sum uia; nemo uenit ad Patrem nisi per me*» («Yo soy el camino; nadie llega al Padre sino por mí»)³. Bajo la borda hay siete troneiras, de cada una de las cuales asoma la boca de un cañón; sobre cada tronera figura una inscripción con el nombre de un sacramento, y de cada boca de cañón emana una inscripción relacionada con el sacramento correspondiente. El elemento sacramental es novedoso con respecto al resto de las naves alegóricas que veremos, a excepción de la de San Vicente Ferrer, que hará de ellos mercancía preciosa y no defensa. En el mar nadan ocho santos que también escuchan y elevan sus brazos hacia Cristo: San Agustín, San Cirilo, San Ignacio, San Crisóstomo, San Justino, San Juan Damasceno, San Próspero y San Gaudencio; reciben la comunión del Señor, que les envía desde la embarcación una nube de sagradas formas.

Como es frecuente en la iconografía de la *navis Ecclesiae*, de cada personaje y de cada objeto de los que integran la escena emana una leyenda: una cinta, muy similar en su concepción al bocadillo del tebeo contemporáneo, que contiene un fragmento del Antiguo o el Nuevo Testamento, de la literatura de los doctores de la Iglesia o de los himnos litúrgicos. La mayor parte de las citas se refieren a la pasión de Cristo, excluyen la salvación fuera de la nave de la Iglesia o, más decididamente, ilustran el

³ La cita (Juan 14, 6) aparecerá en otras ocasiones en piezas artísticas relacionadas con el tema, como el relieve de Peter Dell el Viejo comentado más abajo (siglo XVI).

sacramento de la eucaristía. Las citas son torpes: en muchos casos no son fieles al texto latino de la Vulgata, a veces equivocan la referencia del libro al que pertenecen o la dan confusamente, y otras incurren en defectos ortográficos o morfológicos, revelando un desconocimiento parcial o total del latín por parte del transcriptor.

Olivia M. Stone visita Betancuria en 1884, y en su libro *Tenerife and its Six Satellites or The Canary Islands, Past and Present* comenta la decoración de la sacristía con la ingenuidad que caracteriza su discurso. Stone habla de «unos cuadros curiosos de sucesos de la vida de Cristo», pero se detiene especialmente en *La nave de la Iglesia*, sobre el que no siente reparo al afirmar: «no hay duda de que el cuadro es un documento devoto de la cristiandad traída a las Islas Canarias por navíos españoles, los cañones disparando los siete sacramentos con fuego y proyectil. Me temo», continúa con desparpajo, «que los cañones de las portas son un anacronismo, o el artista olvidó la fecha de la invasión, ya que los cañones se disparaban desde cubierta mucho tiempo después de que se utilizaran por primera vez en los barcos, en el siglo catorce»⁴. La interpretación que hace la viajera británica de la iconografía sacramental nada tiene que ver, claro está, con la realidad.

El periodista conejero Isaac Viera da cuenta en su *Por Fuerteventura* (Las Palmas, 1904) de su experiencia en Betancuria y en su iglesia; de la sacristía menciona su «espléndido artesonado», pero en ningún momento alude a los lienzos de Medina⁵. Ya en 1942, Buenaventura Bonnet publica unas «Notas sobre algunos templos e imágenes sagradas de Lanzarote y Fuerteventura» y, de su visita a la iglesia de Betancuria, destaca igualmente el artesonado de la sacristía, pero tampoco él nombra las pinturas ni, en particular, *La nave de la Iglesia*⁶. Hay que colegir que, durante un largo período de nuestro siglo, todos los óleos permanecieron arrumbados.

Encontramos una nueva mención al cuadro en el estupendo libro de Margarita Rodríguez González, *La pintura en Canarias durante el siglo*

⁴ Olivia M. STONE, *Tenerife and its Six Satellites or The Canary Islands, Past and Present*, 2 vols., London: Marcus Ward, 1887; cito Olivia M. STONE, *Fuerteventura 1884*, ed., trad. y notas de Marcos Hormiga, pról. de Marcial Morera, Puerto del Rosario: Cabildo Insular de Fuerteventura, 1995, p. 77.

⁵ Isaac VIERA, *Por Fuerteventura (pueblos y villorrios)*, pról. de J. Franchy y Roca, Las Palmas: Imp. y Lit. de Martínez y Franchy, 1904; cito su reproducción facsimilar, Puerto del Rosario: Cabildo Insular de Fuerteventura, 1999, p. 127.

⁶ Buenaventura BONNET REVERON, «Notas sobre algunos templos e imágenes sagradas de Lanzarote y Fuerteventura», *Revista de Historia*, 59, La Laguna: Universidad de La Laguna, julio-septiembre de 1942.

XVIII. En el apartado dedicado a Nicolás de Medina, la doctora cuenta que en agosto de 1983 sólo pudo contemplar un óleo relativo a la vida de la Virgen, pero sigue: «también es cierto que, si bien en la actualidad no hay más que uno, allí había otros dos más de parecidas dimensiones, los cuales cubrían los otros dos lados de la sacristía, aunque ahora están retirados, siéndonos imposible su estudio». Para Rodríguez González, «es factible que todos pertenezcan a su pincel, a pesar de que el descargo de cuentas sólo habla de uno». A continuación, describe el único lienzo que estaba a su disposición, que ella denomina *Escenas de la vida de la Virgen* e incluye la Adoración de los Reyes Magos, la Presentación del Niño Jesús en el Templo, la Huida a Egipto y la Asunción. De *La nave de la Iglesia* nada sospecha, pese a que cita como documento el asiento de 1730 mencionado, que habla claramente de un «cuadro de la nave del Señor»⁷.

Varias publicaciones, fundamentalmente enciclopedias y libros de arte canario, se hacen eco del estudio de Rodríguez González y mantienen los datos que ella aporta. Por su parte, María Jesús Morante Rodríguez y Lorenzo Mateo Castañeyra confirman en 1987 que en la sacristía sólo existe el lienzo que pudo admirar Rodríguez González, pero tienen mayor fortuna y encuentran los otros dos lienzos de la serie dedicada a la Virgen y *La nave de la Iglesia*, hasta poco antes enrollados y custodiados en el Ayuntamiento de la Villa y, por entonces, desplegados y en proceso de conservación⁸. Hoy día son estas tres obras las que se encuentran en la sacristía, mientras que el óleo descrito por Rodríguez González falta. Y, a juzgar por la técnica y la calidad idénticas, hay que estar de acuerdo con la intuición de la estudiosa que atribuye los cuatro lienzos al mismo Medina.

Morante y Mateo comentan *La nave de la Iglesia*, que estiman «obra de buena calidad». Del motivo del cuadro aseguran un poco ligeramente que «tiene sus orígenes remotos en una antigua tradición cristiana en la que se simboliza el alma como una barca que navega en el mar tempestuoso de la vida, gobernada por San Pedro con ayuda de la gracia Divina». No es, sin embargo, el alma lo que alegoriza la obra, sino la misma Iglesia fuera de la cual nadie está a salvo⁹.

⁷ Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *La pintura en Canarias [...]*, cit., pp. 288-291.

⁸ M.^a Jesús MORANTE RODRÍGUEZ y Lorenzo MATEO CASTAÑEYRA, «La pintura en Fuerteventura y su conservación», en Varios Autores, *I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*, Puerto del Rosario: Cabildo Insular de Fuerteventura, 1987, pp. 414-417.

⁹ Pueden consultarse a propósito: Jean DANIÉLOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris: Seuil, 1961; Gertrude Grace SILL, *A Handbook of Symbols in Christian Art*, New

2. LA TRADICIÓN LITERARIA

La iconografía de la *navis Ecclesiae* (nave de la Iglesia) o *naucula Petri* (barca de San Pedro) tiene su raíz más profunda en el Génesis, concretamente en la leyenda del Arca de Noé¹⁰; pero –aparte el hecho de que los apóstoles, y Pedro en particular, son pescadores de almas– estrictamente arranca de dos episodios evangélicos en los que Jesucristo, respectivamente, salva a sus discípulos de una tormenta en el Lago de Tiberíades; y camina sobre sus aguas e impide que San Pedro muera ahogado al emularlo¹¹. La virtualidad alegórica de estos fragmentos hace que pasen pronto a ser argumento frecuente en la literatura apologética, exegética y homilética cristiana; su éxito parece motivado, en parte, también por la facilidad con que cabe comparar el templo cristiano con un barco desde un punto de vista meramente material. Lo hallamos presente, de forma más o menos elaborada, en textos de Minucio Félix, San Jerónimo, San Hipólito, San Pedro Crisólogo, San Máximo de Turín y Honorio de Autún¹².

San Ambrosio (siglo IV) fundamenta especialmente la alegoría de la nave de la Iglesia en su sermón 46, cuando la describe con Cristo crucificado en el mástil, Dios Padre timoneando, sentado en la popa, el Espíritu Santo a proa y los doce apóstoles y doce profetas a los remos¹³. San Agustín (siglos IV-V) lo emplea en su sermón 75, donde asegura que «aun cuando la nave se tambalee, sólo ella lleva a los discípulos y recibe a Cristo. Ciertamente peligra en el mar, pero sin ella al momento se sucumbe»¹⁴.

York: Macmillan, 1975; Federico REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra, 1995 (2ª edición corregida y aumentada); Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, 5 vols., Barcelona: Serbal, 1996-1998; y el más reciente, Luis MONREAL Y TEJADA, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona: El Acanalado, 2000.

¹⁰ Génesis 6, 8.

¹¹ Mateo 8, 23-27 y 14, 22-33; Marcos 4, 35-41 y 6, 45-52; Lucas 8, 22-25; y Juan 6, 16-21. Véanse a propósito Earle HILGERT, *The Ship and Related Symbols in the New Testament*, Assen: Van Gorcum, 1962; y Rainer GRUENTER, «Das Schiff, ein Beitrag zur historischen Metaphorik», en *Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam*, ed. de Werner Kohlschmidt y Herman Meyer, Bern y München: Francke, 1966, pp. 86-101.

¹² Para el símbolo de la nave en los Padres de la Iglesia, véase Hugo RAHNER, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg: Müller, 1964, pp. 243 y ss., 304 y ss. y 473 y ss.

¹³ San AMBROSIO de Milán, sermón 46, *De Salomone*, 10, comentario a Proverbios 30, 18-19, en Jacques Paul Migne (ed.), *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, vol. 17, Lutetia Parisiorum: J. Migne, 1879, cols. 720-721, p. 452.

¹⁴ San AGUSTÍN de Hipona, sermón 75, en *Obras completas*, vol. 7, ed. bilingüe, trad. y pról. de Amador del Fuego, Madrid: La Editorial Católica, 1964.

Santo Tomás de Aquino (siglo XIII) incluye en su *Catena aurea* palabras de Crisólogo: «Cristo no tiene necesidad del barco, sino el barco de Cristo; porque sin el pilotaje divino, el barco de la Iglesia no puede cruzar el mar del mundo hacia el puerto celestial»¹⁵. San Vicente Ferrer (siglos XIV-XV) habla en su sermón de San Pedro, a propósito del *mare magnum* que es el mundo: «así como en la mar van las naves, así en la mar de este mundo navega una muy bella de tres cubiertas. La cubierta más baja y secreta son los religiosos que deben permanecer en el secreto de sus monasterios [...]. La segunda cubierta es donde están [...] las mercancías preciosas, es decir, los santos sacramentos de la Iglesia [...]. La tercera cubierta es donde se encuentran los que navegan y corren, y son los labradores y los otros que trabajan»¹⁶.

La tradición católica hace de la Iglesia, por tanto, el único seno en que el cristiano puede esperar salvación y llegar con bien al puerto celestial: fuera de ella la condenación es segura. En las distintas versiones de la alegoría, el piloto de esta nave es Cristo o su vicario San Pedro, o cualquiera de los sucesores de éste en el solio papal (en similar imagen, los hagiógrafos y comentaristas elevarán a veces al rango de piloto de la nave de la Iglesia o de la religión cristiana a otros personajes de relevancia: santos, prelados, predicadores o pastores notables). En el aparejo el palo y la verga mayores son identificados con la Cruz o bien portan las insignias de Cristo.

Los alegoristas bajomedievales encuentran en el Ulises mitológico, atado al mástil de su barco para eludir la tentación de las sirenas (*Odisea*, XII), una prefiguración pagana del *arbor crucis* y de la Crucifixión cristiana. En la *Divina Commedia* hallamos una mención a la barca de Pedro (*Paradiso*, XI) y también una imagen sólo indirectamente relacionada, pero de imaginaria muy arraigada en esta tradición: una nave guiada por un «timonel celestial», cargada de espíritus en busca de su salvación (*Purgatorio*, II). El mismo Dante se duele en una de sus cartas latinas del estado de abandono en que se encuentra la Iglesia, porque «el piloto y los remeros de la barca de Pedro duermen»; en este caso el piloto es el papa¹⁷. En el siglo XIV francés, Guillaume de Déguileville escribe el poema ale-

¹⁵ Santo TOMÁS DE AQUINO, *Catena Aurea*, Mateo, cap. 9; ed. de John Henry Parker, London: J.G.F. and J. Rivington, 1842, vol. 1, p. 335.

¹⁶ San VICENTE FERRER, *Sermons*, vol. 2, ed. de Josep Sanchis Sivera, Barcelona: Barcino, 1934, p. 47.

¹⁷ DANTE Alighieri, *Opere*, Florencia: Società Dantesca Italiana, 1921, epístola VI. Véanse las referencias a la imagen del Purgatorio mencionada en Gianni VINCIGUERRA, «La croce e la cithara: note sulle musicalità del *venerabile signum in Purg. II*», *Electronic*

górico *Peregrinaje de la vida del hombre*, en el que la nave de la Iglesia lleva un mástil que simboliza el crucifijo y los castillos representan las órdenes religiosas¹⁸.

A finales del mismo siglo, en España, Francesc Eiximenis escribe en su *Vita Christi* que los apóstoles «con las redes de su santa predicación debían atraer a las gentes de las aguas de sus malos vicios y ponerlos en la naveta de la santa fe católica que había de llevarlos a la salvación»¹⁹. Por la misma época, el Canciller Ayala escribe en verso sobre el Cisma de Occidente: «La nao de Sant Pedro passa grant tormenta, / non cura ninguno de la ir a acorrer [...] / Veo grandes ondas e ola espantosa, / el piélago grande, el maste fendido; / seguro non falla el puerto do posa; / el su governalle está enflaqueçido [...] / La nao es la Egleſia católica santa, / el su governalle es nuestro prelado, / el maste fendido, que a todos espanta, / es el su colegio muy noble e onrado / de los cardenales [...]» Ayala clama por la reconciliación de los dos bandos en que se divide la Iglesia y para ello utiliza la alegoría de la «navezilla» de San Pedro²⁰.

En la Europa medieval, numerosos predicadores utilizan la nave mística como elemento gráfico de sus sermones. Johannes Geyley von Kaisersberg continúa a principios del XVI en Estrasburgo una tradición basada en una alegoría cada vez más compleja con su tratado *Nave de la Salvación*, resumido por Johannes Eck, en el que cada elemento tiene su significado: el mar (el mundo), los monstruos marinos (los pecados capitales), el compás (la fe), los remos (los mandamientos), el mástil (el Crucificado), el viento (el Espíritu Santo), el ancla (la esperanza), las vituallas (la eucaristía), el chinchorro (la Virgen María), etc²¹. También a principios del siglo XVI, fray Juan de Padilla, el Cartujano, insiste en la alegoría del barco de

Bulletin of the Dante Society of America, Cambridge, Massachusetts: Dante Society of America, 12 March 1999 (<http://www.princeton.edu/~dante/gv99.htm>).

¹⁸ Paule AMBLARD (sel. y ed.), *Pèlerinage de vie humaine, le songe très chrétien de l'abbé Guillaume de Digulleville*, Paris: Flammarion, 1998.

¹⁹ Francesc EIXIMENIS, *Vita Christi*, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, ms. 1160, f. 157 v.; lo cita Gabriel LLOMPART, «La Nave de San Pedro y sus afines en la Corona de Aragón», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 32, Madrid: Instituto de Filología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1976, p. 283.

²⁰ Pero LÓPEZ DE AYALA, *Libro rimado del Palaçio*, ed., estudio y notas de Jacques Joset, Madrid: Alhambra, 1978, pp. 294 y ss.

²¹ Johannes GEILER VON KEISERSBERG, *Das Schiff des Heils*, Strassburg: Grüninger, 1512; hace un detallado comentario de esta obra Gabriel LLOMPART, «La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 25, Münster: Görresgesellschaft, 1970, pp. 309-335.

San Pedro y la pesca de los hombres «con anzuelo de Christo»; es un navío viajero y pescador que, «aunque padezca dos mil detrimentos, / jamás nunca teme de verse perdido, / teniendo por remo los Diez Mandamientos»²².

Como ha escrito Gabriel Llopart, estamos «ante un concepto desarrollado en el Bajo Medioevo, aunque de larga tradición cristiana y raíz precristiana, que se desarrolla en la línea general de instrumento de paso y seguridad de salvación. Pero que, al ver amenazado uno de sus elementos, el orden, la jerarquía, el Papado tiende a exacerbarse suscribiéndolo con afán»²³. En la época de la Reforma y de la Contrarreforma cobra auge la alegoría de la barca; defensores y detractores de la Iglesia la utilizan de forma habitual en sus discursos y representaciones. «Y en los grabados contemporáneos», escribe el padre Llopart, «se ve efectivamente a la nave, en que acompañan al papa cardenales y obispos de su corte, y que lleva la efigie del Crucificado en la vela, en inminente trance de naufragar.» Martín Lutero utiliza la alegoría náutica en varias ocasiones²⁴. La expresión *nave de San Pedro* se convierte, debido a su abundante uso por los clérigos, en metáfora corriente y asumida por todos. Así, conservamos un «Dic-tamen que en el año de 1555 dió al emperador Carlos V el Padre Fray Melchor Cano, en Convento de San Pablo de Valladolid, tocante al estado en que se hallaban las cosas de la Yglesia, governando la nave de San Pedro el papa Paulo Quarto»²⁵.

Ya comenzando el Barroco, Lope de Vega es autor de dos obras dramáticas, *El viaje del alma* y *Triunfo de la Iglesia*, en las que su conocimiento de la emblemática cristiana se transparenta en el uso de la alegoría de la nave de salvación. En la primera, San Pedro le habla al alma y describe su nave, su aparejo y su tripulación en los mismos términos en que es representada en la época por los artistas plásticos: «Tiemble el cosario Asmodeo / de ver esta nave mía / con tanta gloria y trofeo / que va en la nave María. [...] No le faltarán soldados, / de divina ciencia armados / contra las infames barcas / de tantos heresiarcas / en mar de error anegados», enumerando diversos nombres de santos y sus virtudes en términos marinos. En *Triunfo de la Iglesia*, Santo Tomás dice:

²² Juan de PADILLA, *Los doce triunfos de los doce Apóstoles*, 3 vols., ed. de Enzo Nortí Gualdani, Firenze: D'Anna (vols. 1 y 2); Pisa: Cursi (vol. 3), 1975-1983. Para un buen inventario de las naves alegóricas de carácter religioso en nuestra literatura medieval, véase Alberto NAVARRO GONZÁLEZ, *El mar en la literatura medieval castellana*, La Laguna: Universidad de La Laguna, 1962, pp. 444-450 y 467-470.

²³ Gabriel LLOMPART, «La Nave de San Pedro [...]», cit., p. 290.

²⁴ Gabriel LLOMPART, «La nave de la Iglesia [...]», cit., pp. 321 y ss.

²⁵ Biblioteca Nacional, ms. 10932.

«Será tu carro triunfal / una nave; irá en la gavia / Cristo; será tu fanal / la hostia»²⁶.

Bartolomé Leonardo de Argensola, en su poema «A la nave de la Iglesia, con motivo de la victoria de Lepanto», canta una nave eclesial combativa, «militante», en un contexto similar a las representaciones plásticas del tópico del triunfo de la Iglesia. En Canarias, Bartolomé Cairasco de Figueroa escribe que «La Santa Iglesia es nave / y Dios es el piloto, / la Virgen es farol que el mar serena; / el céfiro suave / y regalado noto, / que es el divino amor, las velas llena; / es alta cruz la antena / y la áncora esperanza / y los doce argonautas, / almas simples y cautas, / van con favor de cielo y confianza, / del Cordero Divino / a conquistar el áureo vellocino»²⁷.

Esta imagen de la Iglesia gozó también de gran difusión en las comunidades ortodoxas orientales, donde inspiró, entre otras cosas, el nombre y la concepción de varias fuentes del derecho canónico: en 1653 se imprimió por primera vez el principal código del derecho eclesiástico ruso, llamado *Carta del navegante*; y la obra de recopilación y comentario de cánones efectuada por San Nicodemo del Monte Athos (1749-1809), adoptada por el patriarcado constantinopolitano, se llamó *Pedalion* («timón») y se basaba en la idea de una nave de la Iglesia timoneada por Jesús y tripulada por los apóstoles y el clero²⁸. En el mundo ortodoxo, naturalmente, el piloto de la nave de la Iglesia será siempre el Mesías y nunca el romano Pedro, cuyo sucesor, el papa, figura junto a Arrio y Mahoma entre los atacantes de la santa embarcación en el manual de Dionisio de Furna²⁹.

Los pontífices romanos han seguido utilizando hasta hoy la alegoría en sus discursos y encíclicas, y signo de su autoridad es el llamado *anillo piscatorio*, que liga la representación de la barca de San Pedro al nombre del papa. Por último, es reseñable el hecho de que, en un contexto cultural muy alejado, en la teología del budismo de la Tierra Pura existe también un barco de salvación que conduce a las almas al Paraíso del Oeste para su rena-

²⁶ Lope de VEGA, *Obras completas*, 33 vols., ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid: Atlas, 1963-1972, vol. 6, pp. 1-17, y vol. 7, p. 389.

²⁷ *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 42, p. 485 para Argensola y pp. 334-335 para Cairasco.

²⁸ Gerald O'COLLINS y Edward G. FARRUGIA, «Sources of Eastern Canonic Law», en *A Concise Dictionary of Theology*, New York: Paulist Press, 1991.

²⁹ Dionisio de FURNA, *Hermeneia tes zographikes. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, trad. de Godehard Schaefer, notas de Adolphe Napoléon Didron, Trier: Lintz, 1855, p. 392; o también *The Painter's Manual of Dyonisius of Furna*, trad. de Paul Hetherington, London: Sagittarius Press, 1974.

cimiento, pilotado por el bodhisattva de la Compasión y el Amor (Avalokithesvara en sánscrito, Kannon en japonés, Kwan Yin en chino).

3. LA TRADICIÓN PLÁSTICA

En las artes plásticas, la *navis Ecclesiae* inicia su viaje a principios del siglo IV, aunque de forma *amateur*. Durante la persecución de Diocleciano, uno de los cristianos que esperaban su martirio en el anfiteatro de Cagliari (Cerdeña) nos dejó un subterráneo testimonio de su fe y de sus conocimientos teológicos sobre el muro de una vieja cisterna, reutilizada como cárcel para los condenados: un *graffito* tosco pero muy significativo, en que los apóstoles pescadores (doce esquemáticos trazos) lanzan la red. La barca tiene una cruz monogramática por mástil (la fe), un pez crucificado sobre ella (la caridad) y un ancla (la esperanza)³⁰. De mediados del mismo siglo es el pedazo de sarcófago que se rescató de la fábrica de un muro en Spoleto y del que se conserva un fragmento en el Museo Pio Cristiano de Roma, ex Lateranense: los cuatro evangelistas reman y Cristo dirige la nave mística con el timón. Algunos han supuesto que en el extremo de la barca que falta en el fragmento debió figurar San Pedro con las redes echadas³¹.

En el Museu Frederic Marès de la capital catalana se encuentra un relieve procedente de San Pedro de Roda (siglo XI) que representa a Cristo en el momento de aparecerse a San Pedro y otro apóstol que gobiernan la barca sobre las aguas del Mar de Galilea. También del románico catalán, aunque ya en el siglo XII, existió en el ábside de San Pedro de Sorpe una representación mural muy sencilla de la nave de la Iglesia que hoy se muestra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya: San Pedro con la red extendida y dos remeros (San Andrés y San Juan, un apostolado cierta-

³⁰ Franco RANDACCIO, «I segni della fede», *Almanacco di Cagliari 1998*, Cagliari: Aldo Trois, 1998, pp. sin numerar; Mauro DADEA, «Navicula Petri», en *La Provincia di Cagliari*, portal del gobierno sardo (<http://www.provincia.cagliari.it/compnt/itnmain.nsf/pages/navicula>); Claudio CUGUSI, «Scoperta la grotta dei martiri? Nell'Orto dei Cappuccini un graffito antichissimo», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 17 noviembre 1997, p. 17; Giulio ZASSO, «Alle radici della fede», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 10 enero 1998, p. 14.

³¹ Wilhelm DEICHMANN (ed.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, vol. 1, Wiesbaden: F. Steiner, 1967, p. 89, n. 134, lám. 32; Giandomenico SPINOLA, «Frammento di alzata di sarcofago con la Nave Mistica», en Angela Donati (ed.), *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, catálogo de exposición, Milano: Electa, 1996, n. 71.

mente escueto) tripulan una barca en cuyo mástil ondea el lábaro o crismón monogramático. En la sexta capilla de la girola de la catedral de Barcelona (siglo XIV), una clave de bóveda muestra a un San Pedro solitario sobre su barca, sosteniendo una llave en una mano y la Escritura en la otra³².

Al siglo XII se remontan los soberbios mosaicos que recubren el interior de la catedral de Monreale (Sicilia); uno de ellos muestra la escena de Cristo en pie sobre las aguas de Tiberíades, salvando a Pedro de morir ahogado ante los ojos de los apóstoles aún a bordo de la barca³³. Particular importancia, por su calidad y por la difusión que los peregrinos europeos hubieron de dar al motivo tras sus respectivos viajes de regreso, tuvo el célebre mosaico de la *Navicella di Sant Pietro* atribuido a Giotto, que desde el primer tercio del siglo XIV adornó el antiguo pórtico de la Basílica de San Pedro en Roma y que, desgraciadamente, no se conserva sino en una restauración de 1675 debida a Orazio Manenti, efectuada ya sobre restauraciones previas y muy poco fiel al original. En este mosaico, más complejo que el de Monreale, San Pedro descendía de la barca para reunirse con Cristo sobre las aguas. La infernal tempestad era representada por el diablo, que henchía con su soplo la vela de una barca que queda a su merced en ausencia de su piloto o salvador. Se trata de una versión semialegrórica del episodio evangélico³⁴.

Existen numerosas naves medievales que con seguridad son de la estirpe directa de esta *navicella* romana³⁵: la mural que se encuentra en la iglesia protestante de Saint-Pierre-le-Jeune (Jung Sankt Peter) de Estrasburgo (1320)³⁶; uno de los frescos con que Andrea di Bonaiuto da Firenze decoró hacia 1365 el Cappellone degli Spagnuoli de Santa Maria Novella de Florencia a mayor gloria de la orden dominicana, que representa una *navicula* muy similar en uno de los cuadrantes del intradós de la bóveda³⁷; otro

³² Para estas representaciones medievales catalanas del tema, véanse Gabriel LLOMPART, «La Nave de San Pedro [...]», art. cit.; y Luis MONREAL Y TEJADA, *ob. cit.*, pp. 45-46.

³³ Domenico Benedetto GRAVINA, *Il duomo di Monreale*, vol. 1, Palermo: F. Lao, 1859, lám. 19-B.

³⁴ Lionello VENTURI, «La Navicella di Giotto», *L'Arte*, 25, Roma: Danesi, 1922, pp. 49-69; Wilhelm PAESELER, «Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 5, Wien: A. Schroll, 1941, pp. 49-162.

³⁵ Gabriel LLOMPART, «La Nave de San Pedro [...]», cit., p. 285; y «La nave de la Iglesia [...]», cit., p. 321.

³⁶ Werner KÖRTE, «Die früheste Wiederholung nach Giottos Navicella (in Jung-St. Peter in Straßburg)», *Oberrheinische Kunst. Jahrbuch der oberrheinischen Museen*, 10, Freiburg im Breisgau: Urban, 1942, pp. 97-104.

³⁷ Lionello VENTURI, *art. cit.*, p. 49.

fresco en la Capilla del Crucifijo de Santa Maria in Campis de Foligno, posterior a 1450, que interpreta con mayor libertad el modelo de Giotto³⁸; un cuadro anónimo de la misma mitad del siglo XV que se guarda en el Musée de Lyon, que introduce algunas variantes³⁹; la copia de la iglesia de los Capuchinos de Roma (siglo XVII)⁴⁰; así como varios dibujos y grabados que reproducen el mosaico romano con mayor o menor libertad entre los siglos XV y XVII⁴¹.

Con el mismo tema pero una composición diferente, encontramos una *Vocación de San Pedro* de Andrea Orcagna (mediados del siglo XIV) en la parte central de la base del políptico de la Capilla Strozzi de Santa Maria Novella⁴². Del catalán Lluís Borrassá tenemos en la iglesia de Santa María de Tarrasa una ténpera sobre madera, un gótico *San Pedro caminando sobre las aguas* (hacia 1412)⁴³.

Todas las artes, incluso las menores, emplean alguna vez el tópico de la barca de San Pedro. Tras la muerte de Nicolás V (1454), Andrea Guazzalotti acuñó una medalla conmemorativa en cuyo reverso el difunto pontífice timonea una barca bastante esquemática en cuya borda leemos la palabra «*ecclesia*»⁴⁴. A finales del mismo siglo, un miniaturista anónimo del monasterio de San Pietro in Ciel d'Oro en Pavía iluminó el breviario agustiniano del cardenal Jacopo Ammanati Mensbona Piccolomini con una nave de la Iglesia de cuya verga cuelga Jesucristo crucificado, flanqueado por los cuatro evangelistas; su esquema sigue con bastante

³⁸ Mariano GUARDABASSI, *Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia: G. Boncompagni, 1872, p. 80.

³⁹ Henri FOCILLON, *Le musée de Lyon. Peintures*, Paris: Henri Laurens, s.f. (¿1924?), p. 8.

⁴⁰ Max Georg ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, Leipzig: Seemann, 1899, p. 392; Friedrich RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München: G. Müller, 1912, p. 212.

⁴¹ Lionello VENTURI, *art. cit.* Por ejemplo, véanse Sidney Herbert, 14th Earl of PEMBROKE, *Reproductions in Facsimile of Drawings by the Old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House*, con textos de Arthur Strong, vol. 4, London: P. & D. Colnaghi, 1900, n. 39; y Enrico STEVENSON, *Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana*, Roma, 1888, lám. 5, n. 4.

⁴² Lionello VENTURI, *art. cit.*, pp. 67-68.

⁴³ José GUDIOL, *Borrassá*, Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1953.

⁴⁴ Julius FRIEDLAENDER, *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530)*, Berlin: Weidmann, 1882, p. 134; y George Francis HILL, «The Roman Medallists of the Renaissance to the Time of Leo X», *Papers of the British School at Rome*, vol. 9, 2, London: R. Clay and Sons, 1920, pp. 16-66; esp. pp. 17-18.

fidelidad el modelo ambrosiano⁴⁵. En Portugal, la alegoría va a estar presente en el arte arquitectónico manuelino, a caballo entre el siglo XV y el XVI⁴⁶.

La alegórica nave de la Iglesia va a ser, en sus diversas variantes, pilotada por Cristo, el Niño Jesús, la Virgen⁴⁷, la Sagrada Familia, San José, San Agustín, San Pedro, los apóstoles, el Papa, las órdenes religiosas, etc. En ocasiones el tema adoptará un punto de vista individualista para ser alegoría de la vida del hombre, sometido a permanentes tentaciones en su camino hacia la salvación personal. Se trata de imágenes paralelas, que matizan o actualizan la tradición al socaire de las necesidades o las circunstancias de la Iglesia en cada momento histórico⁴⁸. La nave de la Iglesia de la Contrarreforma se convierte en muchas ocasiones en una nave guerrera que, antes que defender al creyente de los azares del pecado, derrota al enemigo y lo somete, proclamando así el *triumphus Ecclesiae*. Frente a esta nave militante, surgirá así mismo una nave guiada por la pasión del Señor, más concentrada en la salvación personal que en la victoria de la catolicidad⁴⁹. La pintura, la escultura y el grabado se pueblan en el siglo XVI de variadas manifestaciones de este tópico náutico y religioso.

En el siglo XVI encontramos un *Jesús en la barca* sobre una de las quince tablitas del *Retablo de Isabel la Católica* de Juan de Flandes que se conservan en el Palacio Real de Madrid⁵⁰; y también en un hermoso relieve en madera de tilo de Peter Dell el Viejo, de carácter luterano (la salvación personal viene dada por la fe), que se encuentra en el Germanisches

⁴⁵ Meta Philippine HARRSEN y George K. BOYCE, *Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. Descriptive Survey of the Principal Illuminated Manuscripts of the Sixth to Sixteenth Centuries, with a Selection of Important Letters and Documents*, New York: Pierpont Morgan Library, 1953, n. 58.

⁴⁶ Jochen STAEBEL, «*Navis ecclesiae militantis*: zur Schiffsallegorie in der emanuelinischen Baukunst», en Eliana de Simone y Henry Thorau (eds.), *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität. Zum portugiesischen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*, Frankfurt am Main: TFM, 2000.

⁴⁷ Gabriel LLOMPART, «De la Nave de la Virgen a la Virgen de la Nave», *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología*, 2, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1972, pp. 107-132.

⁴⁸ Gabriel LLOMPART, «La Nave de San Pedro [...]», cit., pp. 293 y ss.

⁴⁹ Gabriel LLOMPART, «La nave de la Iglesia [...]», cit., pp. 328 y ss.

⁵⁰ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, «El retablo de Isabel la Católica», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1930, pp. 97-133; Elisa BERMEJO, «Las tablas del oratorio de Isabel la Católica en el Palacio de Oriente», *Reales Sitios*, 20, Madrid: Patrimonio Nacional, 1969, pp. 14-26.

Nationalmuseum de Nuremberg⁵¹. Leonardo da Vinci es autor de un dibujo llamado *Alegoría del lobo náutico y el águila imperial*, custodiado en la Royal Library of Windsor, en el que la rapaz simboliza al rey de Francia y el mamífero romano por excelencia al Papa que, así transformado, dirige una nave con un árbol por mástil, explotando así el doble significado de la palabra *arbor* y el tópico de la nave de la Iglesia⁵².

Éste aparece de nuevo en un anónimo flamenco de la segunda mitad del siglo que se encuentra en el Real Monasterio de las Descalzas de Madrid, un óleo de estirpe bosquiama conocido como *Puerto de Salvación* o *Nave de la Iglesia* y que representa una nave cuyos tres palos son las tres virtudes teológicas y cuya tripulación está compuesta por religiosos. La nave deja atrás la tierra del pecado y dirige su proa hacia el «*portus salutis*»; el Espíritu Santo sopla el viento que hinche sus velas, y el mar está plagado de monstruos marinos, demonios y herejes que atacan el barco y a los creyentes que pretenden refugiarse en él. Básicamente pertenece a la variante del *typus religionis*, en que la nave representa a una orden o a la vida monástica en general: entre las leyendas, figuran los tres votos monacales, y entre los personajes, los fundadores de diversas órdenes. Personajes fantásticos que representan los vicios y pecados atacan el bajel desde el mar⁵³. En la Casa Museo Lope de Vega de Madrid existe una copia de esta obra, algo inferior en calidad y también del siglo XVI, procedente del convento madrileño de las Trinitarias y conocida como *La barca de la Salvación* o *de la Iglesia*, o *La Iglesia militante*⁵⁴. A 1570 se remonta el grabado *Navecilla apostólica* de

⁵¹ Ewald M. VETTER, «Das allegorische Relief Peter Dells d. Ä. im Germanischem Nationalmuseum», en Peter Bloch y Gisela Zick (eds.), *Festschrift für Heinz Ladendorf*, Köln y Wien: Böhlau, 1970, pp. 76-88; véase también, del mismo, «St. Peters Schifflein», *Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Schriften der hessischen Museen*, 9, Darmstadt: Hessisches Landesmuseum, 1969, pp. 7-34.

⁵² Kenneth CLARK, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, 2 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1935; Martin KEMP, «*Navis Ecclesiae*: An Ambrosian Metaphor in Leonardo's Allegory of the Nautical Wolf and Imperious Eagle», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 43, Genève: Librairie Droz, 1981, pp. 257-268.

⁵³ Elías TORMO, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1917, p. 54, n. 12; Ana GARCÍA SANZ y María Victoria TRIVIÑO, *Iconografía de Santa Clara en el Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid: Caja Madrid, 1993, pp. 121-122; Ana GARCÍA SANZ y M.ª Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *Conventos de las Descalzas Reales y de la Encarnación (dos clausuras de Madrid)*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1999.

⁵⁴ Juan Manuel GONZÁLEZ MARTEL, *Casa Museo Lope de Vega. Guía y catálogo*, Madrid: Real Academia Española y Comunidad de Madrid, 1993, p. 104.

Matthias Zundt, hoy en el Germanische Nationalmuseum de Nuremberg, una muy interesante y compleja muestra temprana de la variante de la nave de la pasión, en la que evangelistas, apóstoles y reformadores protestantes tripulan una nave acosada por las figuras de Jezabel, Herodes, Genserico y Atila, en un mar en que perecen los heresiarcas, Poncio Pilato y Mahoma⁵⁵. También Tintoretto será autor de un *Cristo en el Mar de Galilea* de gran dramatismo (hacia 1575), que hoy se encuentra en la National Gallery of Art de Washington; Jesús es el salvador de los tripulantes de la barca y, aunque el enfoque es narrativo, ciertamente lejano a la alegoría de la nave de la Iglesia, permanece próximo en cualquier caso a sus bases ideológicas y a la línea originada en la *navicella* de Giotto⁵⁶.

De principios del XVII es la *Galera jesuítica* o *typus religionis* que se haría célebre en el XVIII por motivos políticos y hoy se conserva en el Musée de l'Histoire de France, procedente del colegio de Billom (Auvernia); de características parecidas a las dos obras madrileñas precedentes, es un auténtico programa propagandístico no demasiado lejano al actual cómic⁵⁷. El padre Llopart ha comentado el «divino piloto» del *San Juan* de José Ribera⁵⁸. Por la misma época se imprime en Roma un grabado titulado *Nauis mysticae contemplationis*, de carácter paradójicamente muy militante, en el que se basa un milanés *Triumpho de la Fee y de la Ley de la Yglesia Cathólica*, en castellano, que a su vez servirá de modelo, según el mismo Llopart, a varias obras pictóricas españolas y americanas como el *Triunfo de la Iglesia* del siglo XVII procedente de la Colegiata de Daroca, que integra su museo parroquial; y la *Nave de la Iglesia* del refectorio del Colegio del Patriarca de Valencia, hoy custodiada en el museo anejo, muy similar y ya perteneciente a mediados del siglo XVIII⁵⁹. En la línea *paciente* señala Llopart dos grabados alemanes de la misma centuria custodiados en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, una *Nauis patientiae* católica y una *Passionsschiff* protestante; en la últi-

⁵⁵ Andreas ANDRESEN, *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher nach ihrem Leben und ihren Werken, von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts*, vol. 1, Leipzig: R. Weigel, 1864, p. 15.

⁵⁶ Lewis EINSTEIN, *Looking at Italian Pictures in the National Gallery of Art*, Washington: National Gallery of Art y Smithsonian Institute, 1951, pp. 98-99.

⁵⁷ Jacques MEURGEY DE TUPIGNY, *Le «Typus religionis». Description d'un tableau conservé au Musée de l'Histoire de France*, pról. de Charles Braibant, Paris: Imp. Nationale, 1956.

⁵⁸ Gabriel LLOPART, «El divino piloto del *San Juan* de Ribera», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 40, Barcelona: Biblioteca Balmes, 1968, pp. 309-318.

⁵⁹ Gabriel LLOPART, «La Nave de San Pedro [...]», cit., p. 291.

ma, rodean la Cruz las tres virtudes teologales y los símbolos de la pasión⁶⁰.

En América encontramos representada esta tradición en un *Triunfo de la Iglesia* de Miguel Jiménez, de fines del siglo XVII, procedente de la Catedral de México y que hoy se halla en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán⁶¹; y en la *Barca* o *Triunfo de la Iglesia* de Melchor Pérez Holguín, datado en la primera década del siglo XVIII y sito en la iglesia de San Lorenzo de Potosí. Aunque ambos cuadros siguen el patrón del grabado milanés y la concepción del *triumphus Ecclesiae*, Holguín recupera la tradicional figura del Crucificado en el mástil⁶². De aproximadamente 1760 es el *Cristo en el mar de Galilea* de Alessandro Magnasco, propiedad del mismo museo norteamericano que la obra homónima de Tintoretto⁶³.

Del XIX se conserva en la Galleria degli Uffizi de Florencia un grabado que representa al papa Gregorio XVI al timón de la nave alegórica y lo califica de «*nauculae Ecclesiae moderator*». Y Pío IX fue representado de forma parecida en una litografía que pertenece al Instituto de Historia de la Ciudad de Barcelona⁶⁴. Todavía en nuestro siglo, una pintura de Carlos Bastos ha decorado la sala de plenos de la Asamblea Legislativa del estado brasileño de Bahía, en Salvador; el enorme mural de 160 m² representa alegóricamente la procesión del Buen Jesús de los Navegantes, muy celebrada allá, y Cristo Crucificado es su mástil⁶⁵.

Interesante antítesis conceptual, por otra parte, la encontramos en *La nave de los locos*, de Jerónimo Bosco (siglos XV-XVI). En la obra del genial flamenco la alegoría es profundamente satírica: una especie de revelado en negativo de la *navis Ecclesiae*, muy emparentado intelectualmente con la *Nave de los locos* de Sebastian Brant (1492), de la que parece ilustrar el canto XXVII, dedicado a la locura de los bebedores y glotones⁶⁶; y

⁶⁰ Gabriel LLOMPART, «La nave de la Iglesia [...]», cit., p. 332.

⁶¹ André MICHEL (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. 8, v. 3, Paris: Librairie Armand Colin, 1929, p. 1044.

⁶² José de MESA y Teresa GISBERT, *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato*, La Paz, 1956, pp. 94-96.

⁶³ Benno GEIGER, *Saggio d'un catalogo delle pitture di Alessandro Magnasco (1667-1749)*, Venezia: Ateneo, 1945, p. 88; del mismo, *Magnasco*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1949, pp. 87 y 152-153; Lewis EINSTEIN, *ob. cit.*, pp. 102-103.

⁶⁴ Gabriel LLOMPART, «La nave de la Iglesia [...]», cit., p. 309.

⁶⁵ Lo apunta Gabriel LLOMPART, «La Nave de San Pedro [...]», cit., p. 281; se puede comprobar y contemplar el mural en el sitio web de la Asamblea Legislativa de Bahía en Salvador (<http://www.bahia.ba.gov.br/asmemb/historico/historico.htm>).

⁶⁶ Sebastian BRANT, *Das Narrenschiff*, ed. de Karl Goedeke, Leipzig: F.A. Brockhaus, 1872.

con el *Elogio de la locura* erasmiano (1509)⁶⁷. La *stultifera navis* tuvo un referente real en la Centroeuropa bajomedieval: las ciudades expulsaban a sus dementes, confiándoselos a menudo a marineros o barqueros que los desplazaban por los ríos de Renania y Flandes. En la alegoría, la ausencia de un piloto virtuoso hace que los locos pasajeros de la nave, incluidos algunos eclesiásticos, nunca lleguen a buen puerto. En el caso del Bosco, el mástil es también un árbol, pero no el de la sabiduría; y la inquietante máscara que se esconde entre su follaje nada tiene que ver con la salvadora presencia de Jesucristo⁶⁸. En el siglo XVI, encarnará el personaje alegórico del piloto loco la figura medievalizante de Lope de Aguirre, un timonel que reniega expresamente de Dios y que conduce a la perdición a todos sus tripulantes⁶⁹. En *La balsa de la Medusa* del romántico Théodore Géricault (siglo XIX), como en la obra del Bosco, los personajes están condenados a la deriva a causa del mal gobierno de un timonel inmoral.

4. «NAVIS EVCHARISTIAE»

En la anterior revisión hemos dejado para el final la mención a uno de los grabados de Alardo de Popma que aparecen en el libro *Psalmodia eucarística* (1622), del padre mercedario Melchor Prieto⁷⁰. Entre las diversas representaciones del triunfo de la Eucaristía que este libro incluye, hay una variante del tópico de la nave de la pasión que presenta interesantes novedades y constituye el antecedente directísimo de la *Nave de la Iglesia* de Betancuria⁷¹. Los elementos del cuadro de Nicolás de Medina, su com-

⁶⁷ ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura*, trad. y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Barcelona: Altaya, 1993.

⁶⁸ Michel FOUCAULT, «Stultifera navis», en *Historia de la locura en la época clásica*, México: Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 1979, pp. 21 y ss.

⁶⁹ Francisco VÁZQUEZ, *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*, ed. de Javier Ortiz de la Tabla, Madrid: Alianza, 1987; Juan Luis CALBARRO, «El retrato retórico en la *Relación* de Francisco Vázquez», *Cádiz e Iberoamérica*, 10, Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1992, pp. 139-143.

⁷⁰ Melchor PRIETO, *Psalmodia eucarística*, Madrid: Melchor Sánchez, 1622; Alfonso LÓPEZ QUINTÁS (pres.), *Una obra eucarística del siglo XVII. La «Psalmodia eucarística» del P. Melchor Prieto, mercedario*, Madrid: Padres de la Orden de la Merced, 1952; Ewald M. VETTER, *Die Kupferstiche der «Psalmodia eucaristica» des Melchor Prieto von 1622*, Münster: Aschendorff, 1972.

⁷¹ Ya lo señaló Jesús PÉREZ MORERA, «La carabela eucarística de la Iglesia», en Varios Autores, *Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, vol. 2, pp. 75-77; y lo recuerda Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ,

posición, las leyendas que lo ilustran y, en general, la concepción de la obra son estrictamente los mismos que utiliza el grabador en la ilustración mencionada de la *Psalmodia*; podemos hablar con propiedad de una copia. Sin duda, el artista lagunero fue contratado por la parroquia de Betancuria con el fin de trasladar al óleo la imagen grabada en un libro que, pudo permanecer a la misma parroquia o a su titular.

Apreciamos una sola diferencia esencial entre el original y su copia: la presencia en el óleo de la figura de la Virgen, que en el grabado no estaba, y el cambio de postura de San Juan que, para formar calvario con María, vuelve sus ojos hacia ella; justifica esta única añadidura la advocación mariana bajo la que está consagrada la iglesia de Betancuria. También la disposición de las leyendas principales es distinta: mientras en el grabado aparecen en las bandas superior e inferior que enmarcan la escena, o esquinadas sobre la misma, en el óleo de Nicolás de Medina se inscriben en bandas o escudos suspendidos o sujetos por angelotes. Por lo demás, ambas imágenes son idénticas.

Además, hay varias erratas en las leyendas del óleo, que se añaden a algunas confusiones que ya contenía el grabado con respecto a los textos bíblicos. Los errores en unos textos que intentan reproducir fielmente las citas del modelo son atribuibles a una errónea transcripción del autor del cuadro, que no tenía por qué conocer la lengua de Cicerón, o bien, incluso, a la mediación del párroco de Betancuria que encargó el cuadro y que tal vez se confundió al dictar los textos de memoria o al copiarlos para el pintor.

Se trata, en cualquier caso, de una exaltación del sacramento de la eucaristía sobre todos los demás sacramentos: la administración de la comunión por el mismo Jesucristo y por San Pedro es el motivo central del cuadro, y los textos abundan en su ilustración. La nave es, por tanto, más que una *navis Ecclesiae* (que también lo es: fuera de ella no hay salvación), una *navis Eucharistiae*, una variedad de la nave de la pasión de la que mencionamos algunos ejemplos en el museo de Nuremberg.

Por todo lo visto y pese a su calidad artística, no muy elevada, cabe afirmar que *La nave de la Iglesia* de Betancuria es una obra única en el arte barroco canario e, incluso, en el español⁷². Es el fruto tardío de una presti-

«Lanzarote y Fuerteventura y la pintura canaria en la época moderna», en Varios Autores, *IX Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Puerto del Rosario: Cabildo Insular de Fuerteventura y Cabildo Insular de Lanzarote, 2000, vol. 2, pp. 13-31.

⁷² Existe sólo otra nave eclesiástica en Canarias, aunque de menor valor iconográfico, presente en la parroquia de Santa Ana de Garachico, como señala Margarita RODRÍGUEZ

giosa tradición occidental que se relaciona con Homero, San Ambrosio, San Agustín, Santo Tomás de Aquino, Dante, San Vicente Ferrer, Giotto, el Canciller Ayala, Leonardo, Tintoretto, Lope de Vega y José Ribera. Por lo que alcanzamos, es además la única reproducción al óleo que existe del grabado del libro de Melchor Prieto. Sería hermoso encontrar en alguna biblioteca o archivo de Fuerteventura el ejemplar de la *Psalmodia eucarística* que sirvió de modelo a la obra de Nicolás de Medina; pero no nos consta que exista en ninguno de los archivos parroquiales de la isla, ni en el Archivo Histórico del Cabildo Insular⁷³. El cuadro, por otra parte, merece una restauración digna; debemos, por tanto, solicitar que las autoridades culturales civiles y eclesiásticas a las que compete promuevan esas actuaciones⁷⁴.

GONZÁLEZ, «Lanzarote y Fuerteventura y la pintura canaria en la época moderna», cit., p. 19.

⁷³ Está documentada la presencia de ejemplares de la *Psalmodia eucarística* tanto en Las Palmas (siglo XIX) como en Santa Cruz de La Palma (siglo XVII), como recoge Jesús PÉREZ MORERA, «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria», *Revista de Historia Canaria*, 177, La Laguna: Universidad, 1992, pp. 207-230.

⁷⁴ Por sus ideas, por sus indicaciones, por sus pesquisas, por escuchar, por soportar mis obsesiones o por saber perdonar mis errores en una investigación que me encontró naturalmente desarmado y que entiendo solamente como un trabajo de colaboración, debo expresar mi gratitud a instituciones y personas que me han prestado ayuda: Biblioteca Canaria del Cabildo Insular de Fuerteventura (Puerto del Rosario), Biblioteca de la Facultad de Teología de San Dámaso (Madrid), Biblioteca del Museo Naval (Madrid), Casa Museo Lope de Vega (Madrid), Biblioteca Comunale di Studi Sardi (Cagliari), Biblioteca de la Universidad de Heidelberg y Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg); Leopoldo del Castillo-Olivares Pico, Malene del Castillo-Olivares Sánchez-Ocaña y Ana García Sanz, que con las puertas de las Descalzas Reales me abrieron las de un mundo fascinante de naves eclesiásticas; Franz Matthias Kammel, Giovanni Lattanzi, Gabriel Llompart i Moragues, María Ángeles Pérez López y Flora Salvetti, que me buscaron lecturas; Nicolás Giménez Llorente y Tomás Sánchez Santiago, que me recordaron respectivamente al Bosco y a Lope de Aguirre y, con ellos, a algunos magníficos *locos* de la historia del arte y la literatura; Juan Manuel González Martel y Luis Monreal y Tejada, que me animaron con su amabilidad y su conversación; y Eduardo Moga Bayona y Roberto Vivero Rodríguez, que se leyeron el resultado con paciencia y espíritu crítico.







