

DOS ACLARACIONES ICONOGRÁFICAS: *LA INMACULADA*  
Y *SAN SEBASTIÁN* EN LA PARROQUIA DE SANTA  
PRISCA DE TAXCO

Por Elisa Vargas Lugo

En un magnífico artículo titulado: “De la nave de la Virgen a la Virgen de la nave”, que aparece en la número 2 de la revista *Traza y Baza* —publicado en Mallorca por la Universidad de Barcelona en 1973 y que llegó a mis manos en 1975—, el eminente investigador catalán Gabriel Llompart, informa, de manera amena y erudita, del significado que tiene la representación de *una nave* en la iconografía mariana. A continuación hago un resumen de dicho artículo con objeto de dar apoyo a una de las aclaraciones iconográficas que deseo hacer.

Empieza el autor por recordar cómo, en el curso de los siglos, se han producido muchas formas alegóricas con las que se ha querido ahondar en el conocimiento de la grandeza espiritual de la Virgen María, y a la vez tratar de expresar dicha grandeza en su relación con la salvación de la humanidad y del hombre en particular.<sup>1</sup>

Las alegorías —dice el autor— han servido para “... tejer la piedad mariana tradicional...”, y en el librito llamado *Les excelléncies de la Mare de Déu*, obra que se conserva en la Biblioteca Central de Barcelona, se dan setenta y dos nombres para la Virgen.<sup>2</sup> Los privilegios, gracias y atributos que se reconocen en Ella han pretendido explicar “... el puesto de María en la economía de la salvación...”<sup>3</sup> Desde finales de la Edad Media se formaron elencos y repertorios para la oración y la predicación. La mayoría de las imágenes fueron extraídas del Antiguo Testamento y así se elaboró la principal obra erigida a la piedad mariana o sea la *Letanía lauretana*; el gran monumento espiritual de la Iglesia de Occidente.<sup>4</sup>

En los *Proverbios*, en los párrafos llamados de Lemuel, que se refieren al “Elogio de la mujer fuerte”, se lee en el versículo 14 de la sección 31: “He: Es como nave de mercader, que desde lejos trae su pan.”<sup>5</sup> Según Llompart fue en esta frase del Antiguo Testamento sobre la que se

<sup>1</sup> Gabriel Llompart, “De la nave de la Virgen a la Virgen de la nave”. *Traza y Baza*. Universidad de Barcelona, Mallorca, 1973, núm. 2, p. 107.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>5</sup> *Sagrada Biblia*, Edición Nacar-Colunga. Madrid, 1959, 9ª edición, p. 712.

inspiraron los poetas y los artistas para crear el símbolo de la nave que quedó incorporado a la iconografía inmaculista.

Juan de Verdansa, parece ser el poeta que por primera vez hizo referencia al texto bíblico, cuando mencionó en sus versos a *la nave que trae el pan de lejanas tierras*:

Pont del gran cel,  
de paradís escala  
verger tot sol  
enclos de paret noble.  
Vos navegás  
aquella richa bala  
del gran tresor  
obrat dins vostra sala  
don se paga  
rescat de tot lo poble,  
*o fertil nau*  
*portant lo pa de vida*  
*de terras lluny*  
del cel imperial. <sup>6</sup>

La nave puede ser vista como figura de la Iglesia, como representación del alma fiel, como navegación de la vida, como penitencia del cristiano pecador, como ámbito en que amenazan al hombre los riesgos y peligros de su existencia.<sup>7</sup> La integración del símbolo de la nave a la personalidad de María quedó bellamente registrada en los poetas valencianos y catalanes de los siglos xv y xvi; algunos, por ejemplo, la llaman *vexel perfect o veixel net de spherica figure*. Para tener una idea del tono y contenido de dichas obras, se transcribe aquí uno de los mejores testimonios que registra Llompart y que ayudará a comprender mejor el sentido alegórico de la nave:

O vaxell d'oro  
immobile al vento  
che ne portasti  
la manna della vita...

Del temple, vel;  
*de nova sgleya, barcha;*  
*vela, timó*  
*de la nau apostólicha...*<sup>8</sup>

La alegoría de la nave fue adoptada fácilmente en las ciudades de mar, como Valencia y Barcelona, en donde el símbolo resultaba familiar, consabido. Por la misma razón dicho símbolo mariano fructificó con esplendor

<sup>6</sup> Gabriel Llompart, *op. cit.*, p. 116.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 115. Fragmento de la poesía de Jaime Ruiz.

en Sevilla, otra población marinera. Un testimonio literario que así lo demuestra son los versos del poeta sevillano Luis de Rivera, de 1612, que dicen:

*Nave la más hermosa*  
que descubrió oriental, remota playa  
y al mundo enriqueció su mercancía.  
El pan que se ofrecía,  
salido de tus senos abundantes,  
al paladar hinchó de su dulzura.<sup>9</sup>

De la poesía, dice Llompart, la alegoría pasó al arte. Así, en la pintura sevillana es "... donde se ve más y mejor representada, entre los demás elementos, la Nave". Juan de Roelas, Francisco Pacheco, Zurbarán, entre otros, representan *la nave* en sus pinturas y es quizá *La Inmaculada* de Pacheco, obra de 1630, la que alude con más fuerza al sentido teológico que la informa.<sup>10</sup>

Gabriel Llompart no se conforma con desentrañar, para el lector, el origen del símbolo de la nave mariana, sino que explica con finura su significado. Para ello cita a fray Damián de Vegas, quien su *Libro de poesía cristiana moral y divina* —publicado en Toledo en 1590— señala las miserias humanas que corresponden a las prerrogativas marianas. Así, por ejemplo, al *pozo de agua viva*, hace contraste nuestra *cisterna seca*; a su *fragante rosa*, nuestra *espina*; a su *lirio*, nuestra *ortiga*, etcétera, etcétera. "Podría decirse entonces —finaliza con acierto Llompart— que a su nave correspondería, nuestro naufragio."<sup>11</sup>

Termina el autor su estudio, recordando que: "Ya en otra ocasión advertí cómo existe una correspondencia entre la *Iglesia como nave* y *el cristiano como nave* —entendida la vida como navegación." "... en la predicación se pasaba de un tema a otro y dentro de la una —idea o alegoría— venía a quedar cabalmente incluida en la otra".<sup>12</sup> En suma, María, nave, es nave de salvación, nave como refugio gigantesco para el cristiano cuya vida navega peligrosamente, como débil nave, en el proceloso mar ontológico.

Con base en este estudio de Gabriel Llompart, me es posible hacer ahora una importante aclaración totalmente radical, acerca de lo que yo supuse que significaba la presencia de una nave, en la pintura de

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 118-119.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 122.

*La Inmaculada*, que se encuentra en el retablo dedicado a María en la capilla de los Naturales de la parroquia de Santa Prisca de Taxco, como puede verse en la ilustración anexa.

Cuando en 1974 preparaba mi estudio sobre dicha parroquia, no encontré ninguna noticia acerca del significado de la nave que aparece al lado de los otros símbolos marianos ya consagrados. En un esfuerzo por explicar esta novedad, dejé escrito: "Probablemente como Taxco era un punto en el camino a Acapulco, esta representación de la Purísima haya estado relacionada con los navegantes, pero esto no pasa de ser una mera suposición."<sup>13</sup>

Como el lector comprenderá de inmediato, esa suposición ha quedado del todo desmentida a la luz de las informaciones proporcionadas por Llompart. Lo único que queda por añadir es que, aparentemente, este símbolo se empleó poco en la Nueva España. Desde luego en obras del siglo xvi no se encuentra, y ésta de Taxco es, por lo pronto, la única que recuerdo con el símbolo de la nave, cosa que le añade especial interés. Posiblemente fue hecha al gusto de algún donante o artista familiarizado con la iconografía andaluza o bien copiada "literalmente" de algún grabado.

\*

Debo agradecer a mi colega el arquitecto Manuel González Galván, el hecho de haberme llamado la atención sobre la gran semejanza de forma que existe entre las esculturas que representan a San Sebastián, en la parroquia de Taxco —una de ellas, tallada en cantera, luce en la portada principal y la otra, en madera, se encuentra en el retablo mayor— con una pintura del mismo tema hecha por el artista asturiano Juan Carreño de Miranda (1614-1685), pintada en 1656 y que pertenece al convento de las Vallecas.<sup>14</sup>

Juan Carreño, a decir de los especialistas, se formó en Valladolid, al amparo de un tío suyo también pintor y después pasó a Madrid en donde tuvo mucha relación con Velázquez, con quien casi seguramente estudió. Gozó la categoría de pintor de cámara en 1671 y fue el retratista representativo de la corte de Carlos II, tal como lo demuestran sus dos retratos de dicho monarca encargados por doña María de Austria.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Elisa Vargas Lugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*. UNAM, México, 1974, p. 251.

<sup>14</sup> Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*. Madrid, 1953.

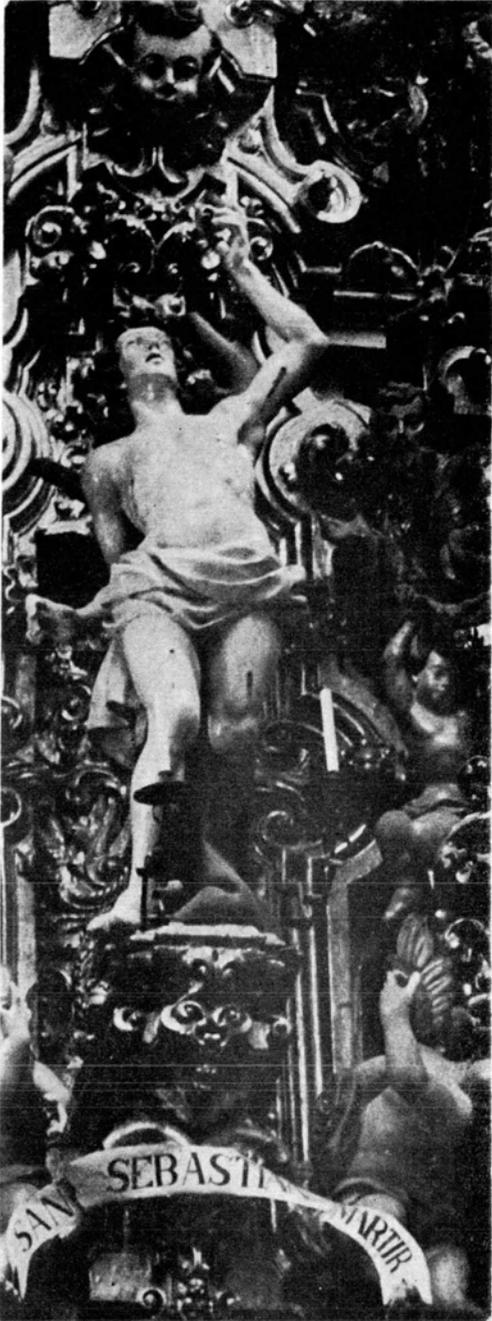
<sup>15</sup> *Ibidem*.



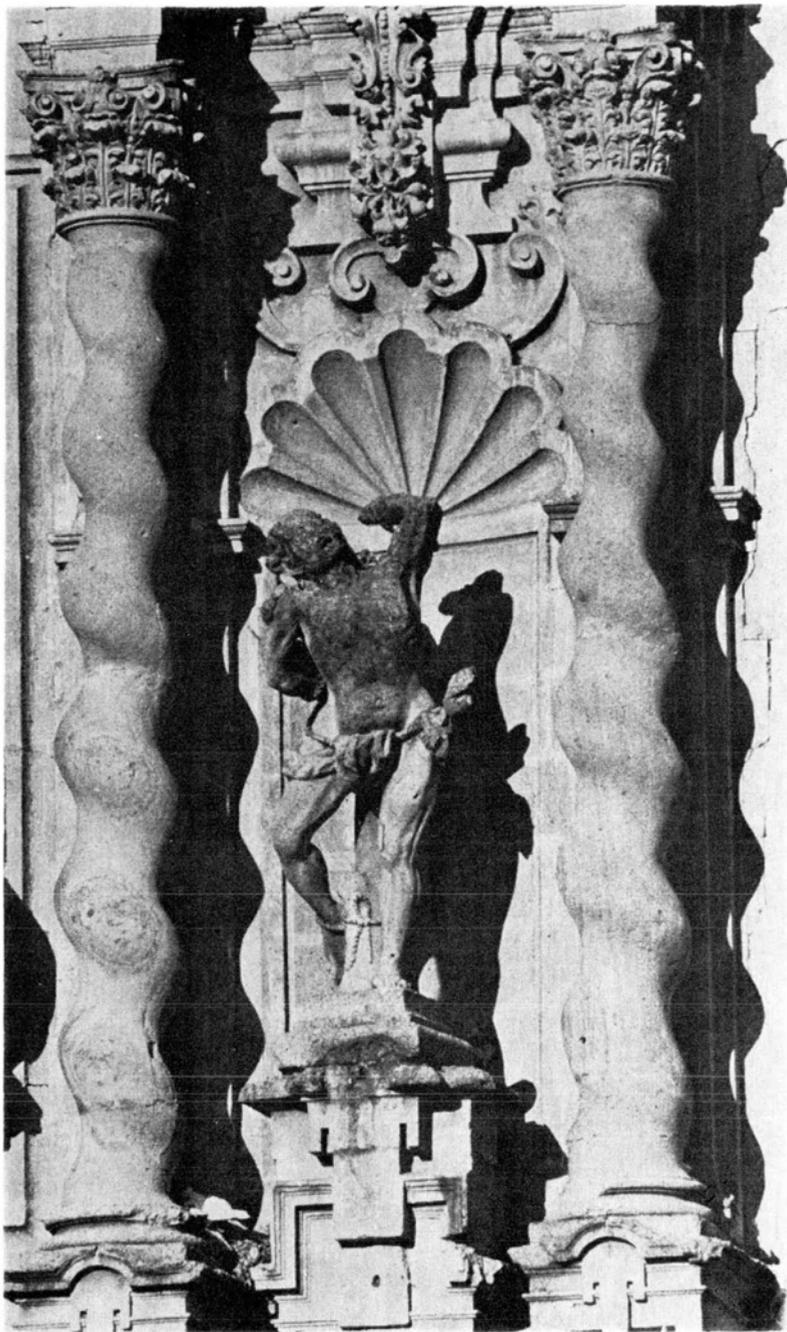
1. *Inmaculada*. Anónimo. Altar de la Virgen María en la capilla de los Naturales, Santa Prisca, Taxco, Acercamiento. Foto E. V. L.



2. *San Sebastián*. Juan Carreño de Miranda. 1656. Convento de las Vallecas. Madrid.  
Foto A. M.



3. *San Sebastián*. Altar mayor de Santa Prisca. Taxco. Foto E. V. L.



4. *San Sebastián*. Fachada principal de Santa Prisca, Taxco. Foto E. V. L.

Casi seguramente Juan Carreño debe haber tomado para modelo de su *San Sebastián* alguna obra italiana manierista, como lo acusan, el violento escorzo del desnudo y la teatralidad general de la expresión. Aunque era posible que a la Nueva España hubieran llegado grabados italianos, parece más lógico suponer —por la gran semejanza que existe entre las tres obras mencionadas y por la estrecha relación artística que prevaleció siempre entre el arte de la Nueva España y el de la madre patria— que los escultores de Taxco hayan tenido como modelo directo alguna estampa de la pintura de Juan Carreño, ya que, dada la importancia que logró tener en su tiempo es posible que se hicieran grabados de sus obras.

A simple vista se nota que los artistas que trabajaron en Taxco, quizá por una especie de pudor artístico, reprodujeron el modelo dando la vuelta completa a la composición, como para diferenciarlo. La pintura de Carreño, muy claroscuro y velazquiana, muestra un desnudo con caderas casi femeninas, formas pesadas y sinuosas, valores que prevalecieron en la escultura del altar mayor de dicho templo, en donde hasta el rostro y la cabellera rizada del personaje podrían ser los de una mujer. En esta obra, la mano derecha, crispada, es muy parecida a la de la pintura de Carreño.

La escultura de la fachada de Santa Prisca, por lo contrario, ostenta carácter más viril, por sus piernas musculosas y la dureza general del cuerpo de *San Sebastián*, que se presenta en un escorzo más violento aún que el pintado por Carreño, modelo que sin embargo, en este caso, se siguió más de cerca que en la talla del altar, como lo demuestra la postura de la cabeza y el gesto de la boca entreabierta.

Resulta de mucho interés y significación para el estudio del fenómeno estético del barroco mexicano, señalar el hecho de que no se pusiera reparo a tomar modelos del siglo xvii para ejecutar obras en pleno siglo xviii. Tal mecanismo artístico indiscriminatorio<sup>16</sup> constituye sin duda una de las características artesanales más significativas de nuestro arte barroco.

<sup>16</sup> Elisa Vargas Lugo. "Nuevos documentos sobre Gerónimo Isidoro Vicente y Luis de Balbás", *Anales IIE*, UNAM, 1975, núm. 43, p. 75.