IMAFRONTE N.º 10 – 1994 (1996). Págs. 95-108

Germán Hernández Amores: aportaciones iconográficas

GERMÁN RAMALLO ASENSIO

SUMMARY

An analysis is made of the painting entitled Journey of the Virgin and St. John to Ephesus after the death of the Redeemer (the Boat) *and the conclusion reached that it could, in fact, be an intellectualised representation of the Virgin's death. The author bases this on the symbolic values of the boat and journey and on various other references from ancient culture and from the contemporary culture of the artist. The different elements, gestures and attitudes of the figures in the picture are also interpreted with a transcendentalism that lends them another significance. Lastly, a formal dependence is seen between this painting and other romantic works, especially the painting by Delacroix:* The boat of Dante and Virgil.

No resulta difícil de aceptar que uno de los lienzos más importantes de entre la buena colección que guarda el Museo de Bellas Artes de Murcia, sea el familiarmente denominado: *La Barca;* o si se quiere más rigor: *El viaje de la Virgen y San Juan a Efeso tras la muerte del Redentor,* pintado por Germán Hernández Amores (1823-1894), en 1862 y premiado con Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año (Figura 1). Las cualidades intrínsecas del cuadro y su gran formato (2'44 x 3'90) ya suponen claros ingredientes a su favor, pero quizás lo que más impresione sea el hermetismo que destila, que no frialdad como tradicionalmente se viene diciendo, reforzada por la expresión concentrada en sus figuras principales, y la representación intelectualizada de una naturaleza atemporal e indefinida.

Tras el reconocimiento que supuso para el pintor el estimado premio, tuvo años de gloria que se concretaron en un conjunto de obra numerosa, honesta, y coherente con su postura estética, hija de profundas convicciones culturales, aunque esa coherencia y anclaje en

Figura 1. *Germán Hernández Amores. Viaje de la Virgen y San Juan a Efeso tras la muerte del Redentor, Museo de Bellas Artes, Murcia.*

la devoción al pasado clásico y sus estrictas normas iba a ser también el motivo de su declive, ya en vida (pese a que siempre fuera alabado por algunos y se valorara su maestría), así como el posterior e injusto casi olvido ocurrido tras su muerte (+1894), salvando claro está, el ámbito de su tierra natal. Ahora, un año después de cumplirse el centenario de su muerte, se le ha rescatado con honor en el estudio de Páez Burruezo, aunque ciertamente se haya realizado y haya visto la luz en la misma Murcia de la que salió el pintor[1]; su cuadro: *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana,* se exhibe en el Museo del Prado, Casón (antes en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares), y el de *La Barca,* de que

1 La figura gigante de Germán Hernández Amores no ha tenido hasta muy recientemente el estudio monográfico que necesitaba, pero ha sido recogida en la bibliografía regional, destacando siempre el cuadro de que tratamos aquí junto al *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana* como lo fundamental de su obra. De entre las reseñas históricas cabe destacar la de *Galería biográfica de artistas españoles,* de Ossorio y Bernard, p. 328, y sobre todo la de Baquero Almansa en, *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos,* pags. 399 a 408 y 488 a 496. Así pues, el estudio monográfico de Martín Páez Burruezo: *El Clasicismo en la pintura española del siglo XIX: Germán Hernández Amores,* Consejería de Cultura y Educación, Murcia 1995, se consagra desde ahora mismo como primera y única fuente a consultar para todos aquellos que queramos aportar nuestro «grano de arena» a este destacado artista que, sin duda, a partir de este momento volverá a despertar el máximo interés e irá enriqueciéndose con aportaciones a su catálogo, notas a su biografía, u opiniones e interpretaciones a sus obras, como pretende ser ésta.

tratraremos, ha sido considerado en algún catálogo de exposición de ámbito nacional[2] y acaba de ser incluído junto a unas breves líneas en el manual de Reyero-Freixa en que se estudia la pintura del siglo XIX en España[3]; no es poco frente al silencio que se encontraba en otros textos de alcance nacional,más o menos especializados, y editados en fechas recientes.

EL CUADRO DE *LA BARCA*

Casi toda la bibliografía en que se ha tratado esta obra creemos que se ha dejado llevar excesivamente por la muy mediatizada crítica que, tras ser premiada, realizó D. Javier Ramírez, quizás por haber sido ésta recogida en el muy utilizado libro de Bernardino de Pantorba[4]. En ella se consideraban como indudables las excelentes cualidades del artista, así como se le reconocía «una instrucción que raya en la ilustración», pero respecto a la obra solo se supo ver su deuda con la pintura «purista y neocatólica de Overbeck», algo que para el crítico era un lastre, pero también lo único que la podía salvar de la condena. Sin embargo, y al mismo tiempo, tuvo el cuadro otra crítica, firmada por Fernández y González, en la revista *El Museo Universal*[5], halagadora también para su habilidad artística y su gran erudición, y más favorable ante su estilo que llega a considerar como instrumento de protesta «contra los coloristas que seducidos por la armonía de la luz y los colores se olvidan de la forma, importándoles poco que el sol, a quien roban sus rayos, alumbre imágenes enfermizas o deformes, con tal que derramen sobre ellas la magia de sus ricos cambiantes».

1. APROXIMACIÓN AL TEMA ICONOGRÁFICO

No es mi intención discutir aquí sobre la filiación estilística del cuadro, aunque todo puede ser opinable y hasta razonablemente cambiado de sentido, en este momento de la Historia del Arte en que se cuenta con tan abundante información de todos los puntos de

---

2 Tras ser premiado figuró en la Exposición Universal de Viena, en 1873; luego pasó al Museo de Murcia (1876) como depósito del Museo Nacional, y hasta 1985 no sale de él, haciéndolo a Madrid, Museo Municipal, para ser exhibido en un exposición titulada *Arte en Murcia, 1865-1980*. Fue recogido asimismo en el catálogo de la exposición *Centro y Periferia,* celebrada también en Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro, en 1992, y en el de *Imagen Histórica de España,* celebrada en el Conde-Duque, de la misma capital, 1987. Respecto al cuadro concreto que nos ocupa fue criticado en el momento de su exposición, con excesivos prejuicios en su contra, por Javier de Ramírez en *La exposición de Bellas Artes de 1862*, recogido en Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Y asimismo por J. Fernández y González, en *El Museo Universal,* «Cuatro palabras sobre la Esposición de Bellas Artes», Madrid, 16-XI-1862.

3 Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1910,* Manuales Arte Cátedra, 1995, p. 105, lám. 53.

4 Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales,* p. 85-86, Madrid 1980.

5 J.F.G., «Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes», *El Museo Universal,* año VI, Madrid 16-11-1862, p. 362.

vista que se quieran. Lo que me interesa es llegar a entrever el profundo contenido que encierra la obra y que sistematicamente se viene dejando de lado, interesándose tan sólo los distintos estudiosos que se han aproximado a ella por aspectos puramente formales. Esto me viene motivado por tres considerandos fundamentales:

1.º La rareza del tema iconográfico.
2.º La reconocida y demostrada erudición del pintor.
3.º El inquietante hermetismo que desprende la obra.

En cuanto al primero de ellos, he de confesar que no he realizado una búsqueda tan minuciosa como para que me permita afirmar de manera tajante su excepcionalidad, pero si se han consultado bastantes fuentes, e incluso a varios especialistas en pintura del siglo XIX, siendo labor infructuosa la de hallar otras representaciones similares, tanto en el siglo en que fue ésta pintada, como en otros momentos de la Historia del Arte[6]. Tampoco las fuentes literarias tradiconales, incluyendo los *Evangelios Apócrifos* o *La Leyenda Dorada* nos hablan de este asunto[7], aunque si se detalle la muerte de la Virgen, en Jerusalén, y toda una nutrida colección de sucesos milagrosos y anécdotas que en mayor o menor grado han sido utilizados por los artistas como fuentes para sus temas religiosos. Pero en el cuadro de Germán Hernández Amores lo que se relata es el «viaje» de la Virgen y San Juan a Efeso tras la muerte de Jesucristo.

Que María vivió en Efeso es una tradición muy antigua y venerada en el lugar y ha sido recogida por algunos historiadores del Cristianismo y de la Iglesia del siglo XVII y XVIII, como lo fueron: el cardenal filipense César Baronio, el benedictino Thierry Ruinart, o el adepto al jansenismo Lui Sebastián le Nain de Tillemont, además del mismo papa Benedicto XIV[8]. También adquiere gran importancia este pasaje, así como el propio viaje, en la obra de la monja franciscana Sor María de Agreda: *Mística ciudad de Dios.Vida de María,* publicada en 1670, si bién, condenada por la Inquisición dos añosmás tarde[9]. Incluso llegó a localizarse el hipotético lugar exacto que ocupaba su casa gracias a las detalladas visiones de la monja agustina, alemana, Anna Catherina Emmerich (1774-1824), recogidas al dictado por el poeta romántico, también alemán, Clemente Brentano y editadas en 1852[10]; allí se levan-

---

6 Tampoco el completo compendio de Louis Réau, señala ningún ejemplo, aunque sí recoge la tradición del hipotético viaje a Efeso, lugar en que murió María. *Iconographie de L'art Chrétien,* París 1957, T. 2, 2.ª parte, p. 605: «Oú et quand a eu lieu cet événement? (la muerte de la Virgen) Les deux opinions qui s'affrontent sont pareillement hypothétiques. Les uns tiennent pour Ephese oú la Vierge aurait suivi Saint Jean á qui le Christ l'avait confiée du haut de la Croix; les autres prétendent q'elle mourut á Jérusalem oú l'on éleva une basilique sur l'emplacement prèsumé de son tombeau. Il n'est dit nulle part que saint Jean ait emmené la Vierge avec lui».

7 *Evangelios Apócrifos,* Edición de Aurelio de Santos Otero, B.A.C., Madrid 1993. Santiago de la Vorágine, La leyenda dorada, Alianza Editorial, Alianza Forma, Madrid 1984.

8 César Baronio, *Annales eclesiastici,* Roma 1610; Tierry Ruinart, *Las actas verdaderas de los mártires... aumentadas con las actas de otros santos mártires españoles,* Madrid 1844; Le Nain de Tillemont, *Mémoires pour servir á l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles avec une chronologie et des notes,* París 1693-1712.

9 Sor María de Jesús de Agreda, *Mística ciudad de Dios. Vida de María,* Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren, OFM; MM. Concepcionistas de Agreda (Soria);Madrid 1970, pp. 1299 a 1309.

10 Las obras escritas por el poeta y según las visiones de la monja agustina fueron dos: *La dolorosa pasión de N.S.J.C. según las meditaciones de A.C. Emmerich* (1833) y *La vida de la Santísima Virgen María,* publicada ya tras la muerte de Brentano, en 1852; sus obras completas aparecieron en Francfort, en 1855.

tó un santuario que aún en la actualidad es uno de los centros preferidos del peregrinaje mariano.

2. LA REPRESENTACIÓN DEL TEMA

Así pues, cabe pensar que el pintor eligiera el tema porque el acontecimiento que supuso el hallazgo del hogar de Efeso, tuviera entonces una fuerte trascendencia en el mundo cristiano, hasta el punto de ponerlo de moda y servirle de inspiración directa. De hecho el cuadro fue presentado a la Exposición como cuadro de historia y como tal fue premiado. Ahora bien el momento representado no hace referencia directa a la estancia en ese lugar de Anatolia, sino que, como sabemos, es el de su partida hacia allá: el viaje. Este se efectúa en una barca pequeña, a vela aunque empujada por los ángeles, ocupada en el centro por María y San Juan, y por el barquero que duerme placidamente en la popa. El sentido de la marcha es de derecha a izquierda (de retorno) y todavía se divisa al fondo la costa siria. María mira frente a ella, hacia la lejanía, mientras sus manos, con la corona de espinas, descansan sobre el regazo. San Juan, con la cabeza baja y ensimismado, se apoya con la mano izquierda en el borde de la barca. La representación es muy distinta a la que describía dos siglos antes la de Agreda, en la que se efectúa el viaje en una nave con otros pasajeros y en su transcurso, entre otras maravillas, salían todos los peces a recibir la bendición de María[11]; tampoco las visiones de la Emmerich recogidas por Brentano y publicadas en 1852 pueden servir para apoyar literariamente el tema pues no describen el viaje y se centran fundamentalmente en la ubicación del lugar en que vivió María, de modo que se han de buscar otros cauces para su explicación que, a mi modo de ver, pueden estar más relacionados con la probada erudición histórica del artista, y su conexión con otros temas de moda en la pintura.

En primer lugar habríamos de considerar el uso de la barca con toda la carga significativa que ello puede conllevar, tanto si se piensa en las culturas antiguas, como en la cristiana, e incluso en las más primitivas y otros pueblos separados de nuestra tradición occidental, siempre y cuando la diferenciemos del navío, buque, o barco grande en general, que tan de moda estaba en el momento histórico del Románticismo en que nos movemos y dió tanto de sí en viajes, naufragios, escenas de piratas, batallas navales, o incluso con el tema del buque fantasma tan usado en literatura como en artes plásticas. La barca que nos interesa es pequeña, no la barcaza; normalmente es el símbolo del viaje o travesía cumplida por vivos o muertos. Para egipcios y griegos era el medio utilizado para pasar a la otra vida, aunque en los primeros tuviera una acepción más positiva que en los segundos; para el cristiano ha sido siempre símbolo de salvación, pasando incluso a significar la Iglesia como buen refugio de todo tipo de amenazas. Pienso que aquí, Hernández Amores, hace confluir el sentido pagano con el cristiano, tomándola a la vez como último viaje y lugar de salvación. Para lo pri-

---

11 «Fue cosa admirable que obedeciendo todos los pescados del mar a esta palabra de su Señora y Reina , acudieron con increíble velocidad a ponerse delante del navío, sin faltarde ningún género de estos animales de quien no fuese innumerable multitud...Esta nueva maravilla extrañaron todos los que iban en el navío como nunca vista», obra citada, pág. 1302.

mero se basaría en las variadas muestras egipcias que pudo conocer en sus estancias parisina y romana, pues sabemos de su interés y admiración por todo el mundo de la cultura antigua que ya podía ver en museos y colecciones, y que, ya en España, expondría con la máxima brillantez y erudición en los discursos que pronunció en un par de ocasiones[12]. En las barquitas funerarias va el difunto con el cofre de sus entrañas en las manos que le permitirán ser reconocidos en el otro mundo, acompañado de Isis y Neftis que se sitúan a proa y a popa, respectivamente; de igual forma lleva María en su regazo y bien cogida con ambas manos, la corona de espinas, la carta de presentación: sus sufrimientos, para ser «reconocida» en el momento de presentarse ante su hijo.

Pero utilizada como lugar de salvación para los hombres también se podían encontrar ejemplos, y alguno de ellos, auténtico mito artístico del siglo. Me refiero, claro está, al cuadro de Eugène Delacroix: *Dante y Virgilio en los infiernos* (1822), y hasta pienso que no es muy arriesgado pretender ver una dependencia del de Amores respecto al ejemplo francés, (Figura 2) pese a que la marcha sea en sentido contrario y a la lógica agitación dramática de elementos y figuras, tonos e iluminación del uno, frente a la aparente calma del otro; en efecto, la escala e interrelación de barca, entorno y personajes son muy similares, asimismo va ocupada por tres figuras, dos principales (Dante y Virgilio) y una secundaria (el barquero), y en el mismo lugar que en el cuadro de Hernández Amores ocupan los ángeles que impulsan la barca, dos condenados en semejante postura (aunque uno invertida), sirven de lastre a la de Dante y Virgilio.

Otro ejemplo podía haberlo conocido el pintor en directo, o por lo menos mediante dibujo o grabado durante su estancia en Roma (1853-57) ya que en esos años hubo de pintar, junto a Isidoro Lozano, unos óleos para el techo del salón del piso primero del Colegio Eclesiástico Español, en Roma[13], y de seguro que se sentiría interesado por las estancias del Casino Mássimo, pintadas al fresco veinticinco años antes y por un grupo de pintores alemanes de estética nazarena que aún vivían y estaban en plena moda, a más de ser la postura artística más admirada por el pintor murciano. Fueron tres las salas decoradas[14] y en una de ellas, la dedicada a Dante y la Divina Comedia, en uno de los paños de muro se representa *La navicella delle anime espianti e l'ingresso al monte del Purgatorio,* esto es: la llegada de la barca que transporta las almas a la isla del Purgatorio, y como se puede esperar por el título, también aparece la barca de tamaño, escala y diseño similar a las antedichas, pero reple-

---

12 *La industria en la Antigüedad,* Conservatorio de Artes, Madrid 1977, y *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en La recepción pública de su ingreso como académico el 29 de Mayo de 1892,* Madrid 1892. Ambos discursos son de erudición y profundidad excepcionales y sobre todo, el primero, demuestra muy a las claras sus aficiones arqueologistas.

13 Véase Carlos Reyero Hermosilla, «Las pinturas de Isidoro Lozano y Germán Hernández Amores en el Colegio Eclesiástico Español de Roma», *Boletín del Museo Camón Aznar*, n.º , pág. 13 y ss., Zaragoza, 1993.

14 Fueron tres las estancias que se decoraron y todas ellas por componentes destacados del grupo de los nazarenos. Los temas generales debían ser relativos a Dante y *La Divina Comedia,* Tasso y *La Jerusalén Liberada,* y por último, Ariosto y el *Orlando Furioso*. La magna obra se encargó en el año 17, pero se materializó entre los años de 1822 al 28, y participaron en ella: el citado Koch y Philipp Veit, en la primera estancia, Johann Friedrich Overbeck y Joseph von Fhrich, en la segunda, y en la Ultima, Julius Schnorr von Carolsfeld. Véase diversos artículos en: *I nazareni a Roma,* De Lucca Editore, s.r.l., Roma 1981.

Figura 2. *Eugène Delacroix. Dante y Virgilio en los Infiernos, Museo del Louvre, París.*

ta de gente de todo tipo y condición, y de las más variadas edades. La obra se debe a Joseph Anton Koch (1768-1839) y fue realizada de 1825 a 1828 (Figura 3).

Y siguiendo con la tradición cristiana, aunque en este caso tomando la acepción de la barca utilizada como vehículo funerario, quiero destacar otros dos temas, aunque quizás al pintor le quedasen lejanos como fuente de inspiración pues no los creo muy próximos a su realidad cultural. El uno es el traslado del cuerpo muerto de Santiago desde Palestina hasta Compostela, la *Traslatio*. Y el otro la representación de la Virgen, ya muerta, dentro de una barca que tiene características semejantes a la utilizada para el Apóstol. Esta es pequeña, poco más o menos del mismo largo que el cuerpo del Apostol que yace en ella como si se tratase de un ataud flotante, a veces solo, otras acompañado por gentes que le lloran, y otras por angeles; el caso de Satiago es bastante frecuente desde el mundo gótico y se conocen muy buenas muestras, como la del altar de plata de la capilla de San Iacopo en la catedral de San Zeno, en Pistoia (1367-71), la del retablo mayor de la iglesia evangélica de Winnenden (c. 1520), o el de alabastro policromado, conocido como Retablo Goodyear (Figura 4), del siglo XV, que hoy se guarda en el museo de la catedral de Santiago de Compostela. El otro tema es más escaso, o por lo menos, conocemos menos ejemplos de él; uno muy interesante es el que ocupa el banco del retablo del arbol de Jessé (fines del S. XVII o inicios del XVIII), en la iglesia de San Francisco, de Oporto, adición posterior al retablo que parece datar de la segunda mitad del siglo pasado. Aquí la conocida cama barroca se ha transformado en barca y en ella descansa María con las manos juntas sobre el pecho; un angelito

Figura 3. *J.A. Koch. La navicella delle anime espianti e l'ingresso al monte del Purgatorio, 1825-28. Casino Massimo. Roma.*

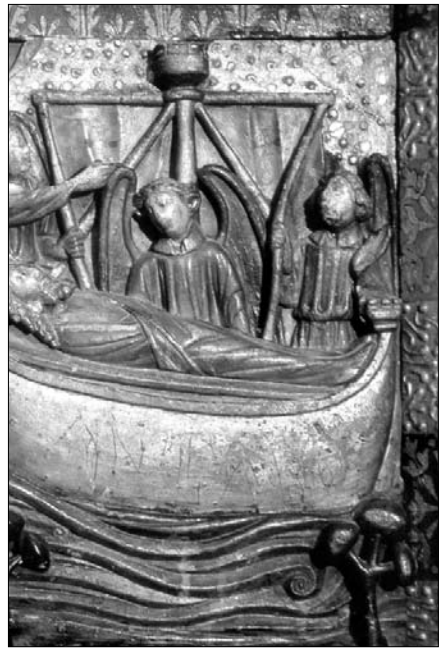

Figura 4. *La Traslatio del cuerpo de Santiago desde Palestina a Compostela. Retablo Goodyear, Museo de la Catedral, de Santiago de Compostela.*

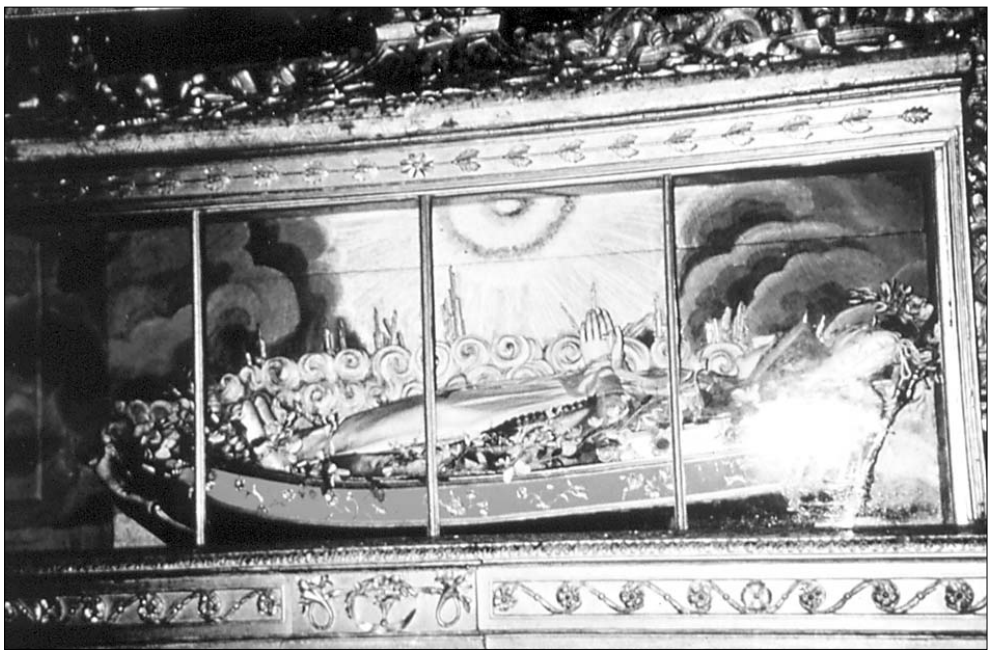

Figura 5. *La Virgen muerta. Iglesia de San Francisco, Porto, Portugal.*

ocupa la quilla de popa y por su actitud impulsiva hacia arriba parece invitar a despegar a la barca a iniciar su viaje sideral (Figura 5).

3. PROPUESTAS DE SIGNIFICADO

Tras el sumario recorrido que acabamos de realizar por los temas paralelos, valorando la gran erudición del pintor, demostrada por sus escritos, trasmitida por todos los que le conocieron y reforzada por la extensa biblioteca que se sabe poseía: «había logrado reunir la mayor biblioteca que haya poseído ningún pintor español y se pasaba las horas muertas disfrutándola»[15] y más aún, la preocupación de todo pintor de raigamble clásica, y él lo era, por el preciso significado de cada objeto, gesto, color, o cualquier otro componente que entraba a formar parte del cuadro, la pregunta se nos vuelve a plantear y ésta es ¿cual es el significado, o significados, auténtico de esta obra que tanto nos extraña e inquieta? ¿es una simple ilustración de un hecho histórico o trasciende su mera apariencia?

Desde luego, para decidir pintar un asunto como este que ni se recoge en los Evangelios,

15 Baquero Almansa, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos,* Murcia, 1980, p. 405.

ni en ninguno de los *Apócrifos o Leyenda Dorada,* debió influirle la localización de la casa de María, en Efeso y gracias a las revelaciones de la monja Emmerich, pero cualquiera puede hacer la comparación con algunos aspectos formales de *La barca de Dante y Virgilio,* de Delacroix, para apreciar que de allí también hubo influencia, aunque el tema y el propio estilo del pintor, tan distinto al del francés, le hiciera diferir en otros tantos aspectos. Desde el punto de vista de la adecuación al hecho histórico, ya hemos dicho que los Evangelios cierran la vida de María dejándola al pie de la cruz; ni siquiera nos hablan de la aparición después de la resurrección de Cristo. Por ello ¿interpretaría el pintor este viaje a Efeso como el último viaje, la muerte, de María? Bastantes claves en el cuadro me hacen creer que sí.

En primer lugar consideremos la propia utilización de la barca como medio de transporte, y de esta barca tan próxima a las de sentido mortuorio (egipcias, Caronte, Dante y Virgilio, Purgatorio, traslatio de Santiago, muerte de la Virgen). Se podría argumentar que contamos con el relato de sor María de Agreda, pero es otro tipo de barco el usado y el viaje se adorna de las típicas anécdotas del espíritu barroco; además, por contra también podríamos argumentar que para este viaje no es necesario el trasporte marítimo ya que puede hacerse por tierra (como casi siempre se representa la Huída a Egipto).

Otra pista la da el sentido del viaje, de derecha a izquierda, el opuesto al sentido de lectura en la cultura occidental y en general de cualquier representación gráfica que hagamos de un movimiento de avance positivo; además, pensando en una representación cartográfica, se dirigen hacia el oeste, el ocaso. La barca es empujada por los ángeles, y por una brisa que también es opuesta a la que mueve el manto de San Juan, pues se quiere diferenciar entre María y él, la muerte y la vida. En este punto conviene reflexionar en otra de las características del cuadro que, incluso, a veces, le ha sido criticada. Me refiero a la nula comunicación, física o psicológica, que existe entre sus cinco personajes; sólo los dos ángeles parecen mirar a la Virgen (aunque tampoco a los ojos), mientras San Juan, queda sumergido en sus reflexiones y no parece ser consciente de nada de lo que está ocurriendo, al igual que el barquero que duerme placidamente en la popa. Con el uso de este recurso, el secreto queda entre los espíritus celestes y María, en ese triángulo de miradas que se genera en la proa de la barca.

Es también esclarecedora la postura de María, mirando al frente y algo hacia arriba, recogida en sí y con la corona de espinas en el regazo (Figura 6), algo esto último que, como ya he adelantado antes, puede llevarnos a las esculturillas egipcias que portaban sus entrañas; en este caso ella lleva la corona, instrumento de la Pasión que más y con más intención dramática se ha empleado siempre en una buena cantidad de pinturas o esculturas: angelitos se pinchan con ella, se coloca sobre el blanco sudario y con iluminación dirigida, etc.; y que aquí también puede ser interpretada como la corona de sufrimiento que ha de ser ahora cambiada por la de reina.

Pero pese a que en el cuadro se pueda aceptar ese sentido funerario, pienso que la barca también está aquí simbolizando a la Iglesia que acoge y protege, y ello nos lo demuestran las figuras de San Juan y, sobre todo, la del barquero que cobra así una importancia nunca destacada en los estudios, análisis, o críticas, realizados a esta obra. Así, el Apóstol, ensimismado como dijimos, azotado por el viento que le mueve cabellos y manto, y que no es el mismo que mueve la embarcación, pone su mano sobre la borda, más bien se agarra, diríamos, como queriendo indicar su aún necesaria permanencia en la tierra y dentro de la Iglesia.

Figura 6. *Germán Hernández Amores. Viaje de la Virgen y San Juan..., detalle.*

Y el barquero que duerme en la popa con toda la tranquilidad y confianza que le da su «refugio», ubicado ahí como estupendo contrapeso a la embarcación y equilibrio necesario en el cuadro, pero sobre todo como representante de toda la humanidad cristiana. En la reseña critica realizada por J. Fernández y González (*El Museo Universal,* 16-11-1862) se trató duramente a esta figura, creo que injustamente y sin saber ver su significado trascendente: «atleta que amontona sus formas en la popa de la barca como para enseñarse mejor, es un accidente con importancia (por el espacio que ocupa), de figura principal, ni bien dispuesto, ni dibujado, y que sólo sirve para distraer la atención de la parte céntrica del cuadro, a la cual, por tanto, perjudica no poco»; el articulista centraba toda su admiración en las dos figuras centrales, ante las que no pone reparo, pero no capta el gesto decisivo de este acompañante, pasivo en apariencia, que toma un inesperado papel activo si nos fijamos en la mano que cuelga inerte por fuera de la borda que con su dedo índice señala el remo (Figura 7). La intencionalidad de ese gesto no puede ponerse en duda en obra tan cuidada y artista tan concienzudo, y con él nos está indicando la necesidad de remar cuando dejen de empujar los ángeles y la brisa divina. Además con este personaje se refuerza la idea de barca-Iglesia, pues en su plácido sueño nos puede estar mostrando la seguridad y confianza que el cristiano puede obtener al estar en su seno, como seno materno.

Tras esto también puede hacerse una lectura de los tres personajes que ocupan la barca en un sentido temporal de: pasado, presente y futuro; pasado el tiempo de María que nos entronca al periodo de Cristo en la tierra y que se resume en la corona de espinas, presente en San Juan, figura reflexiva y voluntariosa, vestida de verde y rojo (esperanza y amor, o en

Figura 7. *Germán Hernández Amores. Viaje de la Virgen y San Juan..., detalle.*

su yuxtaposición, audacia[16] y futuro, en esta figura del barquero que representaría a la Iglesia, esforzada con los remos y avanzando hacia el mismo sentido que lleva María sin esfuerzo alguno, sólo por los méritos adquiridos en su trascurso vital.

CONCLUYENDO

El cuadro de Germán Hernandez Amores: *El viaje de la Virgen y San Juan a Efeso tras la muerte del Redentor,* se nos presenta cargado de referencias significativas y no sólo como la mera ilustración de un hecho histórico o legendario, y ello debido fundamentalmente a la profunda erudición del pintor. En primer lugar nos demuestra el impacto producido en él por el cuadro de Delacroix: *Dante y Virgilio en los infiernos* y por ello, quizás un deseo de emulación de la obra, si bien con otro tema distinto. Por otra parte, ese «viaje» puede tomar un carácter de «ultimo viaje», de muerte de María, con lo cual ni se adapta a lo que cuentan los *Evangelios Apócrifos*, ni se da por válida la tradición, entonces de actualidad, que nos habla de su permanencia en Efeso y su posterior regreso a Jerusalén; lo que aquí se representa es una idea mucho más abstracta,más acorde con el silencio de los *Evangelios* que sólo nos dicen que, al pie de la cruz, fue encomendada a San Juan. Y por último se representa a la

16 Ripa, c., *Iconología,* Akal Arte y Estética, 1987; T. I, p. 117; T. II, p. 321.

nave de la Iglesia, tripulada en ese preciso instante por San Juan como persona activa en el tiempo, a la vez que se muestra en el barquero a toda la colectividad cristiana que, continuará el viaje, aunque a base de remo, cuando despierte a la fe por medio de la evangelización. Así, la obra se convierte también en un perfecto exponente de ese neocatolicismo que, como postura intelectual, profundamente romántica, imperaba en el colectivo nazareno de que, al menos en esta obra, tan cerca se encuentra el pintor.