

TEXTOS APÓCRIFOS DETERMINANTES DE REPERTORIOS PLÁSTICOS CRISTIANOS

Patricia GRAU-DIECKMANN

Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González

Sociedad Argentina de Estudios Medievales

1. Primeras imágenes cristianas

La *Ecclesia* cristiana tardó casi tres siglos en organizarse y decidir sobre ciertas controversias que serían fundamentales para su futuro desarrollo y expansión. Una espinosa cuestión se mantuvo latente hasta muy entrados los siglos siguientes: la pugna (a veces sangrienta e implacable como en Bizancio) entre iconoclastas e iconodulos. Estos últimos encontraron en la figura de Pablo de Tarso un inesperado primer aliado que bregó por superar la actitud de “Los primeros discípulos [que] no tuvieron ni el sentimiento ni la voluntad de salir del judaísmo”¹. La prohibición de crear imágenes era un mandato del mismo Dios (Génesis, Deuteronomio, Éxodo, Levítico) acatado por los primeros judeocristianos de Palestina. Pablo, al promover la evangelización de los grupos no judíos y declarar que el legado de Jesús estaba disponible para todos los gentiles —los no circuncidados— y que éstos no tenían la obligación de respetar las exigencias judías² abrió la puerta a la influencia de Roma, con su bagaje visual de representaciones de las divinidades. De esta manera la difusión de la doctrina de Jesús en ámbitos heterogéneos permitió quebrar la rígida postura judía que sostenía que “el mensaje cristiano inicial sería el de un mesianismo político tendiente a instaurar el reinado de Jesús, en caso necesario por la fuerza, en una Palestina libre de los romanos y de todos los idólatras”³.

El medio cultural romano tardo antiguo fue propicio para brindar a la nueva religión la inspiración plástica adecuada para expresarse. A fines del siglo II y comienzos del III aparecen las primeras manifestaciones del arte cristiano en soportes funerarios: los

¹ Marcel SIMON, *Los primeros cristianos*, Buenos Aires, Eudeba, 1977, p. 18.

² Peter BROWN, “Cap. II. De apóstol a apologista: el orden sexual en la primitiva Iglesia” en *Temas de Tardía Antigüedad*, Serie Bibliográfica N° 1, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1988, p. 12-13.

³ Marcel SIMON, *Las sectas judías en el tiempo de Jesús*, Eudeba, 1962, p. 50.

sarcófagos y los muros catacumbarios.⁴ Si bien los temas son surgidos básicamente de la Biblia también existieron escenas extrabíblicas de diverso tenor (Mitra y Orfeo representados como Jesús, filósofos con sus discípulos, orantes, Jesús como el Buen Pastor que cuida a sus ovejas, etc.). Pero el núcleo del mensaje se apoya en las imágenes-signo que transmitían a los creyentes la seguridad de que podían acceder —gracias al Cristo— a la salvación eterna.⁵ La clave para comprender la naturaleza de este repertorio radica en la concepción cristiana de la “correspondencia tipológica” entre el Antiguo y el Nuevo Testamento en la que el primero prefigura lo que se cumple en el segundo. Así la redención del fiel ya había sido preanunciada por Noé salvado del Diluvio, los Tres Hebreos del fuego y Jonás del monstruo marino entre otros, simbolizados en el Nuevo Testamento por Lázaro devuelto a la vida, las ovejas rescatadas por su pastor y demás escenas similares.⁶

El texto más citado como referencia para la exaltación del mensaje de salvación es el *Ordo Commendationis Animae*, la oración de los moribundos,⁷ que no puede ser datado antes de la cuarta centuria,⁸ cuando ya existía una selección escrituraria sobre el tema, aunque la primera noticia que se tiene sobre la fijación por escrito de esta oración no es anterior al siglo IX. Su conexión con la iconografía funeraria fue establecida en 1878 por Le Blant, basándose en la inscripción de un cáliz del siglo V. Otra interpretación sobre el origen de las letanías es que no se trata de invocaciones de los moribundos sino de recitaciones durante la catequesis de iniciación para los catecúmenos que debían recibir el Bautismo y participar en la Santa Eucaristía.⁹ En ambos casos el sentido es rogar por la salvación del alma y de cualquier manera, el *Ordo* no hacía más que reafirmar el mensaje de la *Ecclesia* condensado en la fórmula “Haz por mí, Señor, lo mismo que hicisteis por ellos”¹⁰.

***Ordo Commendationis Animae* (Plegaria de los agonizantes)**

Libra, Señor, su alma, como has librado
a Henoc y Elías de la muerte común,
a Noé del diluvio,
a Abraham de la ciudad de Ur de los caldeos,
a Job de sus males,
a Isaac de la inmolación y de la mano de su padre,

⁴ André GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Forma, 1985, p. 17.

⁵ Ofelia MANZI, “Modelos de heroización entre paganismo y cristianismo”, *Temas Medievales*, Nº 7, (1997), p. 128.

⁶ Ofelia MANZI, *Para el conocimiento del Arte Medieval: 5*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1985, p. 5-6.

⁷ Gerald GASSIOT-TALABOT, *Pintura romana y paleocristiana*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 117.

⁸ R.M. JENSEN, R.M., *Understanding Early Christian Art*, Londres - Nueva York, 2000.

⁹ Santiago SEBASTIÁN, *Mensaje simbólico del arte medieval - Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1994, p. 143.

¹⁰ Ofelia MANZI, “La imagen cristiana, algunos problemas estilísticos e iconográficos en el arte tardoantiguo”, *El hilo de Ariadna. Del tardoantiguo al tardomedioevo*, Rosario, 1996, p. 65-77.

a Lot de Sodoma y de la llama,
a Moisés de la mano de Faraón, rey de Egipto,
a Daniel de la fosa de los leones,
a los tres niños del fuego del horno y de la mano del rey perverso,
a Susana de un crimen imaginario,
a David de la mano de Saúl y de la de Goliat,
a Pedro y Pablo de la prisión.

Y, al igual que has librado a la bienaventurada Tecla, tu Virgen y mártir, de atroces tormentos, dignate recibir el alma de tu fiel servidor y haz que goce contigo los bienes celestes.

2. El conflicto de las imágenes

La controversia sobre las imágenes demoró varios siglos en resolverse y los dirigentes eclesiásticos tomaron partido, con diferentes grados de apasionamiento, por la iconoclasia o la iconodulia. Los argumentos a favor de las imágenes son variados: Paulino de Nola¹¹ asegura que al contemplar las pinturas los peregrinos se olvidarán de la comida y beberán con menor frecuencia dentro de las iglesias.¹² San Gregorio Magno¹³ afirma "(...) lo que las escrituras son para los educados, las imágenes son para los ignorantes".¹⁴ La justificación para apelar a las imágenes está avalada por cinco fundamentaciones que se derivan del argumento del santo papa:

1) El requerimiento **evocativo** exigía que los sucesos que habían dado origen al cristianismo debían ser recordados y recreados y el medio más sencillo para hacerlo era la imagen.

2) El sentido **didáctico** llevó a una selección de las imágenes más adecuadas para transmitir el mensaje deseado, las que terminaron por imponerse sobre otras menos explícitas o claras. De esta forma se fijaron iconográficamente escenas que aparentemente se repitieron sin modificaciones a lo largo de los siglos en una engañosa inalterabilidad revelada por Umberto Eco: "la cultura medieval tiene el sentido de la innovación, pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición"¹⁵.

3) La necesidad de reflejar el **pensamiento** de la autoridad eclesiástica dio como resultado una imagen producto de una fusión entre éste y la marca del artesano/artista.

¹¹ 353-431.

¹² Caecilia DAVIS-WEYER, (comp.) *Early Medieval Art 300-1150, Sources and Documents*, University of Toronto Press, Medieval Academy of America, 1996. En Serie Fuentes N° 9, Documentos de Arte Tardo antiguo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001, p. 19-20.

¹³ 540-604.

¹⁴ Epístola XI 13 PL 77, 1128c.

¹⁵ Umberto ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 11.

4) El sentimiento **estético** que provocan las imágenes como expresión de embellecimiento de los sitios y elementos sacros influyó en su aceptación como vehículo de gratificación moral y espiritual.

5) El resultado **anagógico**¹⁶ que se producía cuando el fiel, mediante la contemplación de las imágenes, accedía a una íntima comunicación con Dios.

Finalmente, el sínodo de París de 825 declara que las imágenes son "(...) para las gentes instruidas un ornamento y un recuerdo piadoso y, para los iletrados, un medio de aprender"¹⁷ y con esta proclamación se dio por terminada la cuestión, por lo menos para Occidente.

3. Cambios en la iconografía

Una vez que el cristianismo es primero tolerado y luego adoptado en el Imperio romano durante el siglo IV, las imágenes abandonan los ámbitos funerarios, aumentan su repertorio temático y modifican su intencionalidad. Durante la época teodosiana¹⁸ es particularmente extraordinario el incremento de nuevas imágenes¹⁹ que pasan a ocupar lugares más visibles en nuevos emplazamientos, sumándose a un ya conocido y sancionado modelo para estos repertorios. Aparecen los temas heroicos que reflejan el triunfo de la Iglesia y florece una iconografía que asimila a Cristo con la aristocracia y burocracia imperiales.²⁰ La iconografía que surge es novedosa, producto de la creciente consolidación de la Iglesia.

La invasión a Roma en 410 por Alarico determinó que las catacumbas fueran abandonadas como lugar de reuniones religiosas ya que, por encontrarse fuera de la ciudad, no ofrecían seguridad a los asistentes. Las tumbas junto con sus correspondientes reliquias fueron trasladadas y durante el papado de Paulo I²¹ fueron distribuidas en diferentes iglesias y monasterios.²² Las persecuciones iconoclastas tras el concilio de Hiera de 754 obligaron a muchos monjes orientales a buscar refugio en Europa, y sus conocimientos artísticos fueron aprovechados por aquéllos que deseaban embellecer los sitios de culto con imágenes que pusieran su énfasis en las vidas de Jesús y de María, con programas novedosos y nuevas formas de representación.

¹⁶ Del griego *anagogé*, elevación.

¹⁷ Paul-Henry MICHEL, *Los frescos románicos*, Barcelona, Garriga, 1962, p. 8.

¹⁸ 345-395

¹⁹ André GRABAR, *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid, El Universo de las Formas, Aguilar, 1967, p. 33.

²⁰ Ofelia MANZI, "Formas de representación del poder: la influencia de Roma", *Temas Medievales*, N° 11, (2004), p. 207.

²¹ 757-767.

²² SEBASTIÁN, op. cit., p. 115 y ss.

4. La iconografía como método de análisis

Para percibir las redes de conceptos de la obra plástica se deben separar los medios de expresión (soporte, técnicas, etc.) de lo que éstos expresan. La existencia material de la obra plástica y la idea revelada son dos concepciones separadas.²³ Una vez que se han identificado los elementos significativos y simbólicos que dan sentido a la obra, se genera lo que Panofsky define como la interpretación iconológica. Este concepto apunta fundamentalmente a destacar los valores simbólicos inherentes a la producción y que define como “una facultad mental comparable a la del diagnóstico (...), [una] intuición sintética”²⁴. De esta manera se cierra la comprensión al unir todos los elementos vinculados pero que son, en cierta manera, externos a la obra (tendencias políticas, religiosas, poéticas, filosóficas, sociales, la época, el país y las intencionalidades subyacentes). Se trata de colocar a la obra y su iconografía en un contexto más amplio que implica los valores arquetípicos de la obra.

Como parte de este objetivo el historiador de arte, más específicamente el iconógrafo, aspira a recuperar del olvido los significados que se fueron perdiendo con el paso del tiempo, y trata de comprender y recrear las circunstancias e intencionalidad originales. Intenta la identificación de los textos referenciales que dan apoyo a la imagen. Recurre a las Epístolas, los Evangelios y los Hechos, los escritos eclesiásticos, los comentarios y las exégesis, las hagiografías, las leyendas orales, las supersticiones, y a todas las referencias que sirvan de sustento y fuente para el análisis de las obras plásticas.²⁵ En esta etapa de la investigación se destacan claramente los escritos apócrifos como sustentantes de las imágenes y así, aquellas que no podían ser explicadas sólo mediante los Evangelios y los Hechos canónicos, cobran significación a la luz de las fuentes oportunamente prohibidas.

5. Fuentes sustentantes de las imágenes

5.1. Material canónico

La primera fuente en que abrevaron los creadores del arte cristiano fue la Biblia, en especial el Nuevo Testamento y dentro de éste, los cuatro Evangelios y los Hechos. Pero su abundancia en dichos y enseñanzas de Jesús fue un obstáculo para la producción de imágenes basadas en acciones y no en conceptos espirituales. Estos escritos, estáticos e inalterables, fueron insuficientes para generar inéditas imágenes mariológicas, producir

²³ Erwin PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 20.

²⁴ *Ibidem*, pp. 51-57.

²⁵ Patricia GRAU-DIECKMANN, “Influencia de las historias apócrifas en el arte”, *Anais, IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, ABREM, Belo Horizonte, 2003, p. 421.

nuevas escenas cristológicas y enriquecer las ya conocidas y aprobadas que inundaron los ámbitos religiosos a partir del siglo IV.

Si bien el material canónico neotestamentario fue cerrado a fines del primer siglo, para ese entonces ya circulaban entre los cristianos otras colecciones preevangélicas — probablemente autónomas e independientes del material canónico— que, aisladamente o fusionadas con otros textos, dieron origen a los escritos apócrifos a partir del siglo II.

5.2. Material no canónico

Los mencionados textos extratestamentarios —denominados pseudoepigráficos por unos²⁶ y apócrifos por otros— dieron respuesta a los interrogantes sobre la historia de Jesucristo, al tiempo que muchos de ellos hacían frente a diversas herejías brindando la adecuada explicación a las dudas de los fieles sobre ciertos dogmas. También existen escritos que fueron directamente el producto de grupos heterodoxos o herejes para difundir sus teorías. Todos ellos son atribuidos a autores prestigiosos, pseudonimia²⁷ que los rodeaba de autoridad y prestigio, a la vez que les brindaba la necesaria antigüedad de redacción que los tornaba creíbles.

Junto con los textos apócrifos neotestamentarios no pueden dejar de mencionarse brevemente otros textos pseudoepigráficos referidos al Antiguo Testamento, algunos de los cuales ejercieron su influencia en el arte cristiano. Su procedencia es judía o judeocristiana y fueron escritos entre 200 a. C. y 200 d.C.;²⁸ entre ellos se cuentan los Oráculos Sibilinos, diversos Testamentos (Adán y Eva, Moisés, Job, etc.), Libros apocalípticos (Henoc, Esdras, Zacarías, etc.) y otros de variado tenor.

Los textos pseudoepigráficos fueron surgiendo en fragmentos o como citas dentro de otros escritos. Muchos pudieron ser reconstruidos completamente y sus fuentes rastreadas a pesar de que el *corpus* apócrifo no es parejo. Proceden de distintas épocas, ámbitos, autores y fueron atribuidos a diversos personajes bíblicos. Los que tuvieron más circulación fueron los referidos al ciclo de la Infancia de Jesús y vida de la Virgen María, y son los que mayor influencia han ejercido en el arte cristiano de Oriente y de Occidente.

²⁶ Del griego, “escritos de firma o autoría falsamente atribuida” o “escritura anónima”.

²⁷ Del griego “falso nombre”.

²⁸ Alejandro Díez MACHO, *Introducción General a los Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, Ediciones Cristiandad, Tomos I, 1984, pp. 27-30.

5.3. Significado de “apócrifo”

En griego *apókryphos* significa “oculto, secreto, apartado” y se ha intentado explicar con qué sentido se lo utilizó en los primeros tiempos cristianos para referirse a los “libros espurios”, contrarios al canon.

Una teoría²⁹ sostiene que los cristianos recibieron la influencia judía sinagoga del uso de ciertos libros excluidos de la lectura pública pero permitidos en ámbitos privados. Se los llamaba “*cefarim genuzim*” (“libros que se ubican en un sitio separado”) o sea fuera del canon judío. Se tradujeron como “*apócrypha biblia*”, manteniendo el significado hebreo de “colocar a un lado” y no el griego de “ocultar”. Con este sentido, el cristianismo aplicaría el término a textos considerados de menor autoridad aunque no abiertamente vedados.

Por otro lado, la comunidad gnóstica poseía libros de revelaciones transmisibles sólo a los iniciados. Los denominaban libros ocultos o apócrifos, demasiado preciosos para caer en manos ajenas.³⁰ A esta acepción se refiere la introducción del texto del siglo II, el *Evangelio de Tomás*:

“Éstas son las palabras secretas que pronunció Jesús el Viviente y que Dídimos Judas Tomás consignó por escrito. Y dijo: Quien encuentre el sentido de estas palabras no gustará la muerte”.

5.4. Orígenes y contenidos de los textos apócrifos

Las Iglesias de los primeros siglos conservaron el *corpus* no canónico en diferentes idiomas: griego, siríaco, georgiano, arameo, copto, etíope, eslavo, armenio, árabe, tanto en sus redacciones originales como en traducciones. En Occidente, en muchas ocasiones, las versiones conservadas fueron traducidas al latín a partir de modelos griegos. La mayor parte de estos escritos provienen del ámbito oriental e incluso fueron incorporados por la Iglesia local a su propia liturgia. La extensa producción y difusión de textos apócrifos en este medio fue la razón por la cual se reflejan con mayor frecuencia en el arte bizantino temprano, mientras que en Europa su auge se da principalmente a partir del siglo XI.

Pueden dividirse en tres grupos según sus intencionalidades y época de redacción:

1) Los evangelios apócrifos primitivos que fueron compuestos antes de que se formara el canon neotestamentario. Compiten en los primeros tiempos con los canónicos

²⁹ Th. Zhan, en *Geschichte des neutestamentlichen Kanons*, 1890.

³⁰ Ramón TREVILJANO ETCHEVERRÍA, *La Biblia en el cristianismo antiguo – Pre-nicenos. Gnósticos. Apócrifos*, Verbo Divino, Estella, 2001, p. 379.

pues generalmente representan una tradición paralela a la de los sinópticos. Ejemplos son el *Evangelio de Tomás*, el *Diálogo del Salvador*, el *Evangelio de Pedro*.

2) Evangelios que intentan ofrecer perspectivas teológicas diferentes pues se producen cuando el canon aún no está cerrado y pretenden un reconocimiento que no les es finalmente otorgado. Tal es el caso del *Evangelio de los Ebionitas* y el *Evangelio de los Nazarenos*.

3) Evangelios que fueron compuestos hacia 200, cuando el canon ya estaba prácticamente cerrado. Su objetivo es completar lo que no explican los textos canónicos o ratificar algún dogma cuestionado. Pero más allá de estos propósitos, es innegable que la intencionalidad principal era entretener a los lectores o a la audiencia, incorporando motivos desconocidos o legendarios.

Los apócrifos más verosímiles en cuanto a la autenticidad de su contenido y atribución de autor son los que se produjeron entre mediados del siglo II y el siglo IV. Los posteriores, a medida que se van alejando en el tiempo, se convierten en fantasiosos e inconsecuentes.

6. Textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos

No es fácil ni obvio distinguir si las escenas están inspiradas en los textos apócrifos o en los canónicos ya que ambos tipos de representaciones conviven armónicamente, incluso fusionadas. Para ello, debe tenerse un conocimiento previo de sendas fuentes ya que las historias pseudoepigráficas están muy arraigadas en la cultura cristiana. Esta paradoja persiste hasta la actualidad pues a la vez que la Iglesia repudió los escritos apócrifos, su riqueza iconográfica fue incorporada a las escenas canónicas.

El estudio de las fuentes apócrifas que sigue representa sólo una breve selección dentro de la extensa temática disponible y se centrará en los textos que mayor influencia han tenido en el arte referido a los ciclos de las vidas de María y de Jesús y a su Pasión y Muerte.

En lo que atañe a los programas sobre la vida de María previa a la Encarnación y sobre la Infancia de Jesús, los dos núcleos de los cuales derivan todos los textos conexos, son el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio del Pseudo Mateo*, ambos de la primera mitad del siglo II. El resto de los escritos sobre la materia son combinaciones tardías, fundiciones y añadidos que complementan los temas derivados de estos dos troncos literarios.

6.1 El *Protoevangelio de Santiago* —desconocido en Europa hasta épocas relativamente tardías— proviene de Oriente, donde tuvo una amplia difusión. Se cree que se lo conocía como *Génesis de María* y se deduce que el núcleo original del siglo II puede

haberse escrito en Egipto o, con mayor probabilidad, en Siria ya que en ese país existía una importante comunidad encratista, grupo fuertemente opuesto al matrimonio y a todo tipo de contacto sexual. La forma en que María es entregada al cuidado de José recuerda una institución monástica femenina siria denominada *virgines subintroductae*. Como no existían monasterios femeninos, las doncellas que querían conservar su castidad eran “introducidas en la casa” de un anacoreta, con la promesa de mantener la continencia.³¹ El autor puede haber sido un cristiano o un judío converso con buenos conocimientos del Antiguo Testamento pero no de las costumbres judías. Recurre a los sinópticos y a otras historias y leyendas que ya circulaban en la segunda mitad del siglo I. La autoría se atribuye a Jacobo, el hermano del Señor.

El *Protoevangelio* aporta en primer lugar el ciclo de Joaquín y Ana, que culmina con la Inmaculada Concepción de María en la Puerta Dorada de Jerusalén. La devoción popular se adelantó a la palabra oficial de la Iglesia pues sólo tardíamente³² Pío IX declaró dogma la concepción sin pecado original de la Virgen María. Con anterioridad, ya algunos papas habían manifestado señales para su legitimación. Sixto IX estableció, en el siglo XV, el 8 de diciembre como la fiesta de la Inmaculada Concepción y Gregorio XVI, el antecesor de Pío IX, incluyó este título de la Virgen en el prefacio de la misa.³³

El libro incluye la presentación de María en el templo, las varas de los pretendientes, el desposorio con José, la doble Anunciación, el tejido de la púrpura para el velo del templo, el nacimiento del Niño en una caverna, la imprudencia de Salomé y una breve mención sobre la salvación de San Juan niño de la matanza de Herodes. Es un texto relativamente corto pues no incluye episodios de la vida de Jesús.

6.2. El *Evangelio del Pseudo Mateo*, cuyo nombre original se desconoce, es el otro núcleo que dio origen a los textos sobre la vida de María y a episodios desconocidos de la infancia de Jesús, algunos de los cuales muestran la crueldad de un niño pedante. El escrito tiene su origen en Occidente y se consideraba salido de la pluma hebrea de Mateo. Para darle mayores visos de autenticidad, en la introducción se menciona una supuesta carta a san Jerónimo de los obispos Cromacio y Heliodoro, y la respuesta del santo, así como una declaración de que fue él mismo quien lo tradujo del hebreo. Esto constituye una verdadera ironía pues fue justamente Jerónimo³⁴ quien inició la campaña a favor de la erradicación de

³¹ Antonio PIÑERO (Ed.), 1993, *Fuentes del Cristianismo – Tradiciones primitivas sobre Jesús*, Córdoba, El Almendro, Madrid, Universidad Complutense, 1993, p. 420.

³² 1854.

³³ Javier PAREDES (dir.), *Diccionario de los Papas y Concilios*, Barcelona, Ariel, 1999, 449.

³⁴ ¿347?-420.

los apócrifos, los que rechazaba por extravagantes y “*delirantes*”³⁵. El documento ya estaba cerrado para el siglo XIII y sus historias ~~eran~~ ^{fueron} tomadas por Jacobo de Voragine para la *Leyenda Dorada*, y por Vicent de Beauvais para el *Speculum Historiale*. Iconográficamente, el *Pseudo Mateo* fue el más importante escrito para el arte cristiano. Fue un texto muy manipulado al que se modificaron sus leyendas y se le agregaron nuevas. Incluso otros libros apócrifos con diversos títulos son meras escisiones del mismo.

Repite las mismas historias sobre la vida de la Virgen María del *Protoevangelio* pero la mención de Jacobo, José, Juda y Simeón (más dos hijas mujeres) como hijos de un matrimonio anterior de José, justifica la virginidad de María, afirmada por la devoción popular pero contradicha por los Evangelios canónicos en sus numerosas referencias a los hermanos de Jesús.³⁶ Este tópico, difícil de explicar por la Iglesia, ya había sido defendido por numerosos escritores, entre ellos Ignacio de Antioquía,³⁷ Clemente Alejandrino³⁸ y Gregorio de Nisa.³⁹ Documentos oficiales de Constantinopla de 552 declaran a María “Virgen perpetua”⁴⁰. Finalmente, un decreto papal de Martín I emanado del Sínodo de Letrán de 649 declara dogma la triple virginidad de María (“*Maria fuit Virgo post connubium, virgo post conceptum, Virgo post partum*”)⁴¹. Una vez más, los textos apócrifos son eco de las creencias de los primeros fieles antes de que se expidiera la palabra oficial.

Los temas relacionados con la Infancia son la mención del burro y el buey que dan calor al Niño en una caverna, los tres jóvenes y una muchacha que acompañan a la Sagrada Familia en su huida a Egipto, el relato de la palmera que se inclina para brindar sus dátiles a María y el episodio de la caída de los ídolos, a más de otros relatos que no han sido prácticamente reflejados en el arte.

6.3. Un escrito apócrifo sumamente popular y extenso, con proliferación de detalles, parlamentos y disquisiciones teológicas es el *Evangelio Armenio de la Infancia* probablemente del siglo VI, época en que el movimiento nestoriano intentó establecerse en Armenia.⁴² Un rasgo interesante lo constituye la meticulosidad para detallar fechas, horas, números (“13.060” niños muertos por Herodes). Ciertamente, la sobreabundancia de detalles

³⁵ Emile MALE, *L'Art religieux du XIII siècle en France*, París, Librairie Armand Colin, 1931, p. 212.

³⁶ Mt. 12:46-47 y 13:55; Mc. 3:32; Lc 8:19; Jn. 2:12 y 7:3-5.

³⁷ Muerto c. 107.

³⁸ 150-215.

³⁹ 331-394.

⁴⁰ Sebastian BULLOUGH, *Roman Catholicism*, Suffolk, Penguin, 1963, p. 155.

⁴¹ Virgen antes del matrimonio, después de la concepción y hasta después del parto. Louis RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo 1, vol. 2: Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento, Barcelona, Serbal, 1996, p. 97.

⁴² Aurelio DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, p. 185.

mediante la cual se intenta dar mayores visos de credibilidad conduce a los exégetas (aunque no a quienes disfrutaban del relato religioso) a adoptar una posición crítica en cuanto a su autenticidad.⁴³ Entre los aportes novedosos al arte están la mención del pesebre en la caverna, la transformación de los “magos de Oriente”⁴⁴ en reyes magos con nombres propios (Melkon rey de los persas, Baltasar de los indios y Gaspar de los árabes), y detalles sobre la salvación de Juan Bautista niño.

6.4. Otro tipo de narraciones apócrifas son las referidas a la **Muerte o Asunción de la Virgen María**, llamada también Tránsito, Dormición y Koimesis. Se han conservado sobre el tema más de setenta manuscritos generados entre los siglos IV y VI. Los más conocidos son el *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* y la *Narración del Pseudo José de Arimatea*. Los núcleos originales coinciden cronológicamente con el decreto del emperador Mauricio para celebrar los 15 de agosto la fiesta de la Asunción de la Virgen.⁴⁵

La tradición que sostenía que María había sido llevada al Paraíso por Jesús en cuerpo y alma estaba profundamente arraigada desde temprano entre los fieles, aunque no había palabra oficial al respecto. En 1950 el papa Pío XII mediante una bula decretó el dogma de la Asunción al cielo de la Virgen María,⁴⁶ lo que demuestra una vez más la prudencia de la Iglesia ante las devociones populares.

6.5. El **Evangelio de Nicodemo** pertenece a la serie de textos que trata de la Pasión y Muerte de Jesús. Éste es una recopilación tardía del siglo X que incorpora el Descenso de Cristo a los Infiernos o Catábasis, tema que tuvo amplia repercusión en Bizancio. Leucio y Carino, hijos del anciano Simeón que tuvo en brazos a Jesús,⁴⁷ son encargados de consignar por escrito la bajada de Cristo al Limbo de los Justos (*Inferos*) para encadenar a Satanás y rescatar a Adán y Eva, Abel, Seth, David, Salomón, los Profetas, a Juan Bautista y al Buen Ladrón, entre otros.

6.6. Un *corpus* de textos apócrifos de disímiles géneros literarios (cartas, evangelios, doctrina) explican el origen de los **retratos de Jesús**, *acheiropoieté*.⁴⁸ Son imágenes tomadas directamente del rostro divino y, por lo tanto, verdaderas e iguales al original.

En Oriente es el *mandylion*, pañuelo o lienzo del rey Abgar o Abgaro de Edesa (Turquía). El texto más antiguo conocido que avala la existencia y posterior reproducción en

⁴³ Uta RANKE-HEINEMANN, *Putting away childish things*, San Francisco, Harper, 1995, p. 92.

⁴⁴ Mateo 2:1.

⁴⁵ DE SANTOS OTERO, op. cit., p. 305 y ss.

⁴⁶ PAREDES, op. cit., p. 523.

⁴⁷ Lucas 2:27/ss.

⁴⁸ Del griego *poiein* “hacer” y *kheir* “mano”: “no hechos por la mano del hombre”.

iconos está citado en la *Historia Eclesiástica* (I, 13; II, 1.6-8) de Eusebio⁴⁹ y son dos cartas tituladas *Copia de la carta que el rey Abgaro escribió a Jesús, y que le envió a Jerusalén por medio del correo Ananías* y *Contestación que envió Jesús al rey Abgaro por el correo Ananías*, traducido de un documento siríaco encontrado en los archivos de Edesa. Con posterioridad se descubrieron numerosos papiros griegos del siglo VI o VII que confirman la existencia de una carta del propio Jesús informando a Abgaro que enviará un discípulo (Tadeo) para curarlo de la lepra.⁵⁰

Uno de los relatos cuenta que el rey envió a un pintor para retratar al Señor pero Jesús tomó un lienzo y lo presionó contra su rostro, dejando su imagen impresa.⁵¹ La historia se conoció en prácticamente todas las lenguas de la antigüedad cristiana (latín, copto, árabe, etíope, armenio, georgiano, irlandés, antiguo eslavo). Se cree que es una falsificación del siglo III originada por la minoría cristiana de Edesa para hacer frente al movimiento maniqueo,⁵² aunque no faltan estudiosos que avalan la autenticidad de las cartas y del episodio del retrato.

En Occidente reaparece el tema en leyendas tardomedievales recogidas en el *Evangelio de la Venganza del Salvador* y el *Evangelio de la muerte de Pilatos* que explican la aparición de otro retrato *acheiropoiété*, el paño de la Verónica que vino a sustituir el para entonces perdido *mandylion*.

7. Posición de la Iglesia frente a los apócrifos

Ciertas representaciones en el arte cristiano tuvieron su aval escrito en algunas de las fuentes apócrifas mencionadas. Si bien sus historias eran conocidas y repetidas por los fieles, en general se carecía de la conciencia de que se trataba de narraciones no aprobadas por la Iglesia. Su primera diferenciación del canon comenzó muy tempranamente con san Jerónimo, acérrimo enemigo de aquellos escritos que consideraba espurios o dudosos. Su contemporáneo, el papa Dámaso⁵³ intenta una primera aproximación para separar los textos heréticos. En el siglo V el papa Gelasio⁵⁴ promulga su *Decreto Gelasiano*⁵⁵ en el que reconoce veintisiete obras canónicas para el Nuevo Testamento y declara que “son recibidas por la Iglesia” ciertas declaraciones conciliares, algunos textos de los Padres y otros escritores cristianos, etc. El documento indica:

⁴⁹ 263-339.

⁵⁰ DE SANTOS OTERO, op. cit., pp. 355 y ss.

⁵¹ Jacobus de VORAGINE, *The Golden Legend*, Volumen II, Princeton University Press, 1995, p. 161-2.

⁵² DE SANTOS OTERO, op. cit., p. 357.

⁵³ 366-384.

⁵⁴ 492-496.

⁵⁵ PAREDES, op. cit., p. 53.

“Los demás escritos que fueron compilados o reconocidos por los herejes o cismáticos, la Iglesia Católica Apostólica Romana no recibe de ninguna manera; de éstos consideramos correcto citar a continuación algunos que han pasado de generación en generación y que son rechazados por los católicos”.

Enumera los textos que condena por apócrifos y concluye el documento con estas palabras

“Éstos y otros escritos similares, como los de Simón el Mago, (...) y sus partidarios, y todos los discípulos de la herejía y de los herejes y los cismáticos, cuyos nombres apenas fueron preservados, que enseñaron o escribieron, y no sólo son repudiados por toda la Iglesia Católica Apostólica Romana, sino que deben ser eliminados los autores y sus seguidores, y condenados con el insoluble vínculo del anatema eterno”⁵⁶.

La institución definitiva católica de los textos oficiales del Viejo y del Nuevo Testamento se promulgó en el Concilio de Trento,⁵⁷ que declara a la *Vulgata* latina como “el único texto auténtico para la enseñanza y la predicación” aunque se concede que “al lado de la escritura debía admitirse también la tradición como fuente de la revelación divina”⁵⁸.

8. Análisis de los temas pseudoepigráficos

A continuación, los temas apócrifos son explicados y detallados tal como se reflejan en el arte, en forma general y sin aplicación a ninguna imagen plástica en particular.

8.1. Inmaculada Concepción de la Virgen María:

Debido a su



Fig. 1. VIDA DE LA VIRGEN MARÍA. Cuadro 1: expulsión de Joaquín del Templo y Anuncio de los ángeles; cuadro 2: Encuentro con Ana en la Puerta Dorada de Jerusalén; cuadro 3: Nacimiento de la María; cuadro 4: Presentación de María en el Templo; cuadro 5: Esponsales de María y los pretendientes rompiendo las varas. Taddeo Gaddi, ca. 1328-30. Fresco. Santa Croce, Florencia.

⁵⁶ RANKE-HEINEMANN, op. cit., p. 196.

⁵⁷ 1545-1563

⁵⁸ PAREDES, op. cit., p. 632.

esterilidad, Joaquín fue echado del templo pero recibió la orden de un ángel de que se reuniera con su anciana esposa Ana en la Puerta Dorada de Jerusalén. En ese encuentro, sin contacto sexual, fue concebida la Virgen María. La niña creció bajo el cuidado de su madre y a los tres años fue dedicada al Templo.⁵⁹

8.2. Elección de candidatos y esponsales con José: Cuando María alcanzó la pubertad, los sacerdotes decidieron darla en custodia a un hombre probó. Los candidatos



Fig. 2. DOBLE ANUNCIACIÓN (Junto al pozo de agua y Encarnación) Icono ruso, comienzos de siglo XIX. 45 x 38 cm. Museo Histórico Cultural Kremlin de Moscú.

eligieron varas y al tomar José la suya se posó sobre la misma una paloma blanca, signo de la elección divina. Los textos hacen hincapié en que el anciano era viudo y que tenía varios hijos. Iconográficamente, la vara de José es representada florecida y no con la paloma.⁶⁰

8.3. Anunciación: A María le fue encomendado tejer la púrpura para el velo del templo. Las fuentes relatan que María estaba familiarizada con la aparición de ángeles y de hecho

hubo dos Anunciaciones. La primera ocurrió cuando María fue al pozo con un cántaro y la segunda en sus aposentos, mientras tejía la púrpura.⁶¹

8.4. Natividad: El nacimiento del Niño tiene lugar en una caverna⁶² y Jesús, en un pesebre,⁶³ recibe el calor de un buey y de un asno, adiciones apócrifas que hacen referencia a la profecía de *Isaías* 1:3 “El buey conoce a su dueño y el asno el pesebre de su señor”.

⁵⁹ *Protoevangelio de Santiago, Evangelio del Pseudo Mateo, Evangelio de la Natividad de María, Evangelio Armenio de la Infancia.*

⁶⁰ *Protoevangelio de Santiago, Evangelio del Pseudo Mateo, Evangelio de la Natividad de María, Evangelio Armenio de la Infancia.*

⁶¹ *Protoevangelio de Santiago, Evangelio del Pseudo Mateo, Evangelio Armenio de la Infancia.*

⁶² *Protoevangelio de Santiago y Evangelio Armenio de la Infancia.*

⁶³ *Evangelio del Pseudo Tomás y Evangelio Armenio de la Infancia.*

8.5. **Imprudencia de la partera Salomé:** Los textos narran que a la partera Salomé

se le seca el brazo al intentar comprobar la virginidad de María. Aterrada, reconoce la divinidad del Niño y al tocar o sostener a Jesús recobra la vida de su miembro.⁶⁴ Tras el concilio de Trento, el tema desaparece no sólo del arte sino también de los relatos populares sobre la Natividad.

Algunos escritos apócrifos mencionan que Salomé acompañó a la Sagrada Familia en su huida a Egipto: “Se levantó, me tomó con María, mi madre, en cuyos brazos yo iba recostado, mientras que Salomé nos seguía. Partimos para Egipto”⁶⁵.

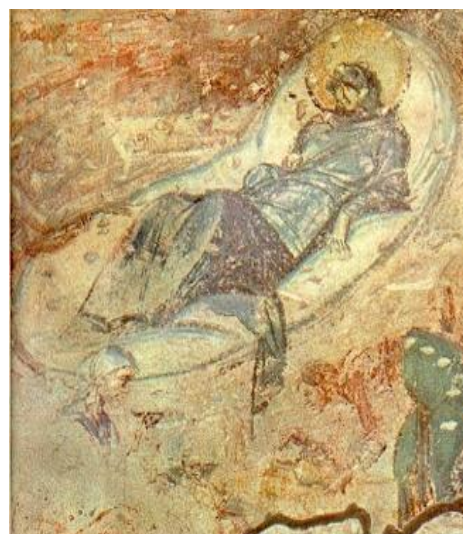


Fig. 3. SALOMÉ Y EL BRAZO SECO (Natividad). Fresco aprox. del siglo VIII. Santa María Foris Portas. Castelseprio.

8.6. Los tres reyes magos: La primitiva iconografía de los “magos venidos de Oriente” los representaba como sacerdotes de Mitra, ataviados con trajes persas. Paulatinamente adquirieron características más precisas e individuales como expresión de los datos que brindaban los escritos pseudoepigráficos.

Su conversión en reyes magos no se debió exclusivamente a los apócrifos pues ya había comenzado con Tertuliano,⁶⁶ quien encontró en el salmo 72:10 la prefiguración veterotestamentaria adecuada: “Los reyes de Tarsis y de las costas traerán presentes; los reyes de Sabá y de Seba⁶⁷ ofrecerán dones”. Las representaciones como sacerdotes persas y como reyes coexistieron largo rato pues el cambio iconográfico no fue inmediato ni tajante.⁶⁸ Adicionalmente, otros datos apócrifos⁶⁹ fueron perfilando la caracterización de estos personajes hasta la fijación definitiva de su iconografía: Melchor, Gaspar y Baltasar simbolizaron las tres edades del hombre y las tres razas del mundo conocido (Europa, Asia y

⁶⁴ *Protoevangelio de Santiago y Evangelio del Pseudo Mateo*.

⁶⁵ *Historia copta de José el Carpintero*, cuyo núcleo griego puede remontarse hasta los siglos IV o V.

⁶⁶ c. 160-230.

⁶⁷ Arabia.

⁶⁸ Patricia GRAU-DIECKMANN, “Una iconografía polémica: los magos de Oriente”, *Mirabilia 2, Revista de História Antiga e Medieval*, (2003), p. 89.

⁶⁹ *Evangelio Armenio de la Infancia*.

África) y las imágenes los muestran con coronas, capas brocateadas y otros atributos de su calidad real.



Fig. 4. CAÍDA DEL ÍDOLO (Huida a Egipto). Horas de Hastings, ca. 1480. Flamenco. British Library, Londres.

8.7. La Huida a Egipto: Si bien los apócrifos abundan en anécdotas y relatos de milagros durante el viaje, la mayoría de los mismos no ha sido recogida por el arte. Las historias que han trascendido más frecuentemente son la de la palmera que se inclina ante María para que ésta pueda tomar sus frutos durante el Descanso en la Huida, la caída de los ídolos en numerosas ciudades egipcias ante el paso del verdadero Dios, el encuentro con el Buen y el Mal Ladrón (Tito y Dumaco o Dismas y Gestas según la *Leyenda Dorada*), la montaña que se abre para salvar a san Juanito de la Masacre de los Inocentes.⁷⁰

8.8. Muerte de la Virgen: Los escritos que dan sustento a la Dormición de la Virgen⁷¹ presentan un conflicto con respecto a la creencia popular de que la Virgen no padeció la muerte.



Fig. 5. KOIMESIS (Dormición de la Virgen). Fresco, 1106. Iglesia de la Panagia Phorbiotissa. Asinou, Chipre.

Gabriel anunció a María su próxima partida y le entregó la *palma mortis* tomada de la

⁷⁰ *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Evangelio Armenio de la Infancia*. Otros detalles similares sobre la Huida a Egipto son brindados por el *Evangelio árabe de la Infancia*, de aproximadamente el siglo VII, que recoge las historias sagradas que María la copta le relatara a su esposo Mahoma, el profeta.

⁷¹ *Libro de San Juan Evangelista* (El Teólogo); *Libro de Juan*, Arzobispo de Tesalónica; *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* y la *Narración del Pseudo José de Arimatea*, entre otros.

palmera que se había inclinado durante el Descanso en la Huida a Egipto. De hecho, es la palma lo que diferencia en el arte esta segunda Anunciación *ante mortem* de la de la Encarnación. La discrepancia es que María, en tanto era un ser humano, estuvo realmente



Fig. 6. ANÁBASIS (Cristo rescata a los Justos del *Inferos*). Biblia de San Luis. 1226/1234. 422 x 300 mm. Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo.

muerta y su alma se separó de su cuerpo para luego regresar.⁷² Su muerte y enterramiento no coincide con la idealización de una Asunción directa.

Los apóstoles llegan de diversas partes para acompañarla en su Tránsito, incluyendo a los que ya habían muerto. La escena se representa generalmente —tanto en Oriente como en Occidente— con la Virgen acostada muerta y rodeada de los apóstoles. Cristo psicóforo se encuentra detrás del cuerpo con el alma de su madre en forma de niñita amortajada. Esta

forma infantil puede considerarse como la representación egipcia del doble o Ka, signo jeroglífico del alma.⁷³

8.9. Descenso a los Infiernos: En verdad es un doble movimiento, el de Catábasis (descenso) y Anábasis (ascenso). Si bien los teólogos afirman que Cristo bajó a los Infiernos antes de resucitar, los artistas debieron necesariamente representarlo con cuerpo y lo mostraron portando la cruz de la Resurrección. Rompe las cadenas del Hades y entra por las fauces de Leviatán. Encadena a Satanás y libera a los Primeros Padres y a otros personajes justos del Antiguo Testamento. En el arte bizantino los rescatados aparecen siempre vestidos pero en Occidente generalmente se los representa desnudos como en el Paraíso antes del pecado original.⁷⁴

⁷² RÉAU, op. cit., p. 627.

⁷³ SEBASTIÁN, op. cit., p. 139.

⁷⁴ El tema está tratado en el *Evangelio de Nicodemo*, que se conoce a partir del siglo X por manuscritos latinos. Este texto pseudoepigráfico es el resultado de la fusión de dos piezas apócrifas distintas: las *Actas de Pilatos* (mayoritariamente consideradas del siglo II) y el *Descendimiento de Cristo a los Infiernos*, cuya idea central ya existía en otros escritos no orientales del siglo II.

8.10. El Mandylion y el Paño de la Verónica: Los papiros de los siglos VI o VII de

Fayum, Göteborg y Nessana, descubiertos con posterioridad al documento eusebiano que cita la correspondencia entre Jesús y Abgar,⁷⁵ no sólo coinciden con este texto sino que al final de la respuesta de Jesús hay un añadido que muy bien puede tratarse de una frase del original omitida deliberadamente por Eusebio: “[y mi discípulo] hará tu ciudad inexpugnable contra los ataques de tus enemigos”⁷⁶. Esto explica

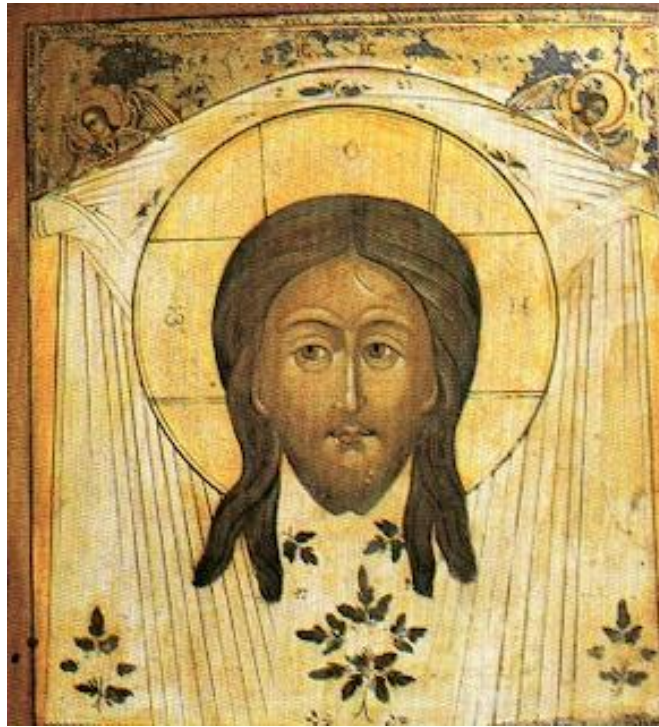


Fig. 7. MANDYLION (Santa Faz). Icono, ca. 1800. 37 x 32 cm.
Origen Rusia. Colección privada en Líbano

las leyendas que sostienen que el *mandylion* fue fijado a la puerta principal de la ciudad de Edesa y que la salvó en 544 de caer bajo los persas. Adicionalmente, ante la eminencia de un peligro, un niño se paraba sobre la muralla y leía la carta de Jesús a Abgar, lo que ponía al enemigo en retirada.⁷⁷

⁷⁵ *Copia de la carta que el rey Abgar escribió a Jesús, y que le envió a Jerusalén por medio del correo Ananías y Contestación que envió Jesús al rey Abgar por el correo Ananías*, en Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica* (I, 13; II, 1.6-8). También existe un testimonio en la *Doctrina de Addai*, texto en siríaco no anterior al siglo VI.

⁷⁶ DE SANTOS OTERO, op. cit., p. 356.

⁷⁷ Herbert L KESSLER, “Il mandylion” en Morello, Giovanni y Wolf, Gerhard (comp), *Il volto di Cristo*, Milán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Electa, 2000, p. 67 y ss.

El *mandylion* permaneció en Edesa hasta que en 944 fue transportado a Constantinopla y en 1204 los cruzados venecianos se apoderaron de la reliquia. En ese

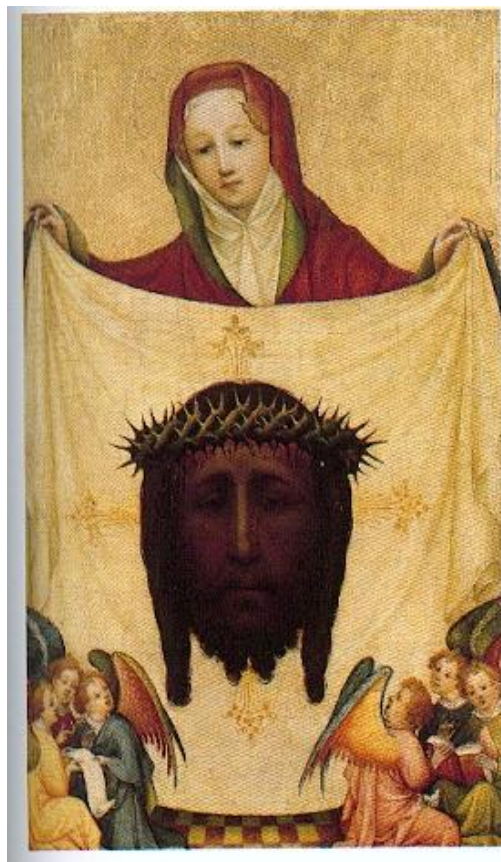


Fig. 8 PAÑO DE LA VERÓNICA. Maestro de Sta Verónica, ca. 1400. Técnica Mixta en tela sobre madera. 78 x 48 cm

momento se pierde el rastro del arquetipo de todas las imágenes de Cristo,⁷⁸ aunque hay quienes aseguran que fue regalado a la iglesia de san Silvestre en Roma. Por la misma época aparecieron en Roma diversas copias de la Santa Faz, como la de Laón enviada al convento de Montreuil les Dames por Jacques de Troyes, el futuro Urbano V.⁷⁹

Mucho más tardíamente, textos apócrifos tardomedievales dan sustento a otro retrato *acheiropoiété* que cura la lepra de Tiberio. Es el lienzo de la Verónica, la *Vera Icona* o *Vericón*, “verdadera imagen” en la jerga bárbara que mezcla latín y griego. El rostro de Cristo quedó impreso cuando la hemorroísa Berenice⁸⁰ secó el sudor del Hijo del Hombre durante su ascenso al

Calvario. Esta imagen sustituye en Occidente la perdida copia del *mandylion* bizantino.⁸¹ La *Verónica* original estuvo alojada en San Pedro de Roma hasta que desapareció durante el saqueo de 1527. Las copias representan al paño sostenido por la propia Verónica, por dos ángeles o por Pedro y Pablo, patrones de Roma.

Existen diferencias entre las representaciones de ambos retratos. En general, en el *mandylion* Cristo es representado como un hombre de mediana edad, con nariz delgada y

⁷⁸ Hans BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, París, Les éditions du Cerf, 1998, p. 277 y ss.

⁷⁹ André GRABAR, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Praga, 1931.

⁸⁰ Existen diferentes historias que explicarían la traspolación del nombre griego Berenice atribuido por algunos a la hemorroísa y el de Verónica. La leyenda tardomedieval *Muerte de Pilato, el que condenó a Jesús* la llama Berenice. Otros textos como *El Evangelio de la Venganza del Salvador* y el *Evangelio de Nicodemo* la denominan Verónica.

⁸¹ Gerhard WOLF, “Or fu si fatta la sembiana vostra?” en Morello, Giovanni y Wolf, Gerhard (comp), *Il volto di Cristo*, Milán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Electa, 2000, p. 103 y ss.

larga, la boca pequeña, ojos penetrantes, cejas muy marcadas, cabellos oscuros, divididos por el medio y que caen largos y ondulados a los costados de su rostro. Presenta unos pocos cabellos cortos en su frente y su barba es bipartita, aunque en las versiones rusa y armenia su barba y sus cabellos terminan en punta. Las diversas copias del lienzo de la Verónica retoman estos rasgos, pero la mayoría de ellos presenta los cabellos y la barba más cortos o mucho más largos. Además se lo representa con el cuello y con la corona de espinas, que no existen en el lienzo de Abgar.

9. Conclusiones

Hasta el día de hoy, ninguna de las Iglesias cristianas ha revertido la condición de apócrifos de aquellos textos erradicados del canon por Gelasio en el siglo V. Pese a ello, no fueron excluidos del arte religioso. Las escenas que tomaron su base de estos relatos no sólo fueron toleradas sino más bien avaladas por las autoridades eclesiásticas y forman parte, tácitamente, del *corpus* iconográfico aceptado.

San Gregorio Magno al defender las imágenes sabía que para los fieles no había distinción entre las historias oficiales y las repetidas de boca en boca y de generación en generación, pues estos relatos limítrofes se amparaban en la necesidad de saber más y comprender los elusivos misterios de una religión que en muchos casos se presentaba ininteligible dogmáticamente. El poder evocativo, anágogico y didáctico que producen las imágenes excede el texto sustentante oficial o apócrifo y justifica el beneplácito con que fueron aceptadas —y continúan siéndolo— dentro del marco ortodoxo.

Este fenómeno paradójico y contradictorio de rechazo y acogimiento de los escritos prohibidos puede ser comprendido bajo la luz de una de las más lúcidas definiciones del canon: “[es] la poesía de Dios donde no se encontrará ningún producto del mito sino que se verán todas las reglas inalterables de la verdad”⁸². En oposición al canon, los apócrifos no muestran las reglas inalterables de la verdad sino que incitan a la imaginativa piedad popular a cobrar vuelo, a remontarse hasta el mito que permitía al fiel reafirmar su religiosidad con elementos fácticos como metáfora de contrapeso al Dios sobrecogedor, inmaterial, eterno e ininteligible.

Las narraciones apócrifas se conocían simultáneamente por la oralidad y por la lectura. Durante siglos, tanto el ámbito culto como el popular manejaban ese saber y el pueblo llano reconocía el significado de las referencias apócrifas no sólo cuando se

⁸² José Severino CROATTO, *Experiencia de los sagrado - Estudio de fenomenología de la religión*, Villatuerta (Navarra), Verbo Divino, 2002, p. 467.

encontraban representadas en obras al alcance de todos (en iglesias, monasterios, en cruces de piedra en campo, etc.) sino que hubiera podido reconocerlas en obras más selectas (Misales, Libros de Horas, relicarios), de haber tenido acceso a éstas.

Los artistas/artesanos que conocían los textos apócrifos por lo menos de oídas asociaban en sus obras las dos presencias, la divina y la humana, en una sola, verdadera y misteriosa. Las asocian tan estrechamente que facilitan la comprensión de la simbología teológica tanto para el docto como para el iletrado. Las obras de arte religiosas son el recordatorio de esa Historia Sagrada que no siempre es comprendida intelectual sino más bien intuitivamente, explicada con las palabras de todos los días y forjada en un lenguaje plástico accesible que proveen gran parte de los textos pseudoepigráficos.