

## Influencia de las historias apócrifas en el Arte Apocryphal Storie's influence on Medieval Art



Patricia Grau-Dieckmann

**Resúmen:** En el arte cristiano hay escenas en los ciclos de las vidas de la Virgen María y de Jesús que, pese a resultar familiares a nuestros ojos, poseen un contenido iconográfico que no responde estrictamente a los relatos evangélicos canónicos. Estas escenas plásticas, aunque gestadas en el seno de la Iglesia, responden sin embargo a leyendas e historias apócrifas y a tradiciones orales. En este contexto, tomando en consideración obras producidas entre los siglos V y XVI, se analizará cómo los relatos de los Evangelios Apócrifos y algunas leyendas orales, condicionaron la iconografía de la Huida a Egipto de la Sagrada Familia.

**Abstract:** Christian art depicts scenes on the life cycles of Virgin Mary and Jesus that, even though they are familiar to our eyes, entail an iconographic content that does not strictly reflect the accounts of the Canonical Gospels. These scenes, although conceived in the Church's own bosom, are based on legends, apocryphal stories and oral traditions. Within this context we will consider works produced from the 5th to the 15th century and will analyze the way in which the Apocryphal Gospels and some orally transmitted traditional legends have conditioned the iconography of the Holy Family's Flight to Egypt.

**Palavras clave:** Arte – Evangelios Apócrifos – Evangelios Canónicos – Huida a Egipto – Iconografía – Leyendas

**Keywords:** Art – Apocryphal Gospels – Canonical Gospels – Flight to Egypt – Iconography - Legends

\*\*\*

## 1. La historia sagrada

En el arte cristiano hay escenas en los ciclos de las vidas de la Virgen María y de Jesús que, pese a resultar familiares a nuestros ojos, poseen un contenido iconográfico que no responde estrictamente a los relatos evangélicos canónicos. Estas escenas aunque gestadas en el seno de la Iglesia, responden sin embargo a leyendas e historias apócrifas y a tradiciones orales.

Una de estas representaciones de contenido iconográfico básicamente apócrifo es la de la *Huida a Egipto de la Sagrada Familia*. Cuando Herodes se entera de que los magos han desobedecido sus órdenes y que han regresado a su tierra sin indicarle dónde estaba el Niño, monta en cólera y manda matar a los niños varones menores de dos años. José, alertado en sueños por un ángel, huye a Egipto con Jesús y con María. Mateo es el único de los evangelistas canónicos que recoge esta historia y su relato es simple y conciso:

...Después que ellos [los magos] hubieron partido, un ángel del Señor se apareció en sueños a José diciéndole: Levántate, toma al niño y a su madre, y huye a Egipto. Y estate allí hasta que yo te avise. Porque Herodes ha de buscar al niño para matarle. Levantóse José y, de noche, tomó al niño y a su madre y se retiró a Egipto. (Mateo, 1:13-15)

Tan escueta narración no permitía que la inspiración artística cobrara vuelo. Pero la imaginación popular creadora superó este inconveniente y recurrió a las fuentes que tradicionalmente han enriquecido y adornado al arte cristiano: los *Evangelios Apócrifos* y las leyendas orales. Estos Evangelios, rechazados por la Iglesia ya en el siglo V (San Jerónimo los describe como “extravagantes y delirantes” - citado por Emil Mâle, 1931: 212) colmaban, sin embargo, las expectativas de los creyentes al completar y ampliar esa parte de la historia que se omitía en los Evangelios canónicos.

Efectivamente, los Evangelios ortodoxos (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), parcos en sus líneas generales, son insuficientes para explicar la fecunda riqueza iconográfica de las imágenes plásticas cristianas. A partir del siglo II comienzan a circular estos *Evangelios Apócrifos* y se ignora si primero se conocieron en forma oral y luego fueron redactados, o viceversa. Proceden de diferentes épocas, de distintos ámbitos geográficos, y son atribuidos a diversos pseudoautores. Su aporte es invaluable para el fiel cristiano ya que explican cronológicamente la historia sagrada, calculan años entre uno y otro episodio, hacen coincidir fechas, ponen nombre a los personajes y así, convierten en creíble y comprensible una historia fragmentada e incompleta, tal como ésta es presentada por los Evangelios ortodoxos.

El episodio de la Huida a Egipto es uno de los que más se ha beneficiado con el aporte — exuberante y fantasioso en ocasiones — de las leyendas apócrifas.

Las fuentes que tratan el tema son el *Protoevangelio de Santiago* (siglo II), el *Evangelio del Pseudo Mateo* (siglo VIII o IX), los *Evangelios árabe y copto de José el carpintero* y los *Evangelios árabe y armenio de la infancia*. Éstos relatan que los acompañaba un hijo de José (era viudo), Jacobo. Este Jacobo será el apóstol Santiago el Menor, primer obispo de Jerusalén, llamado también “hermano de Jesús”. También forma parte del cortejo la comadrona María Salomé, futura madre de Santiago el Mayor y de San Juan Evangelista.

La partera intenta comprobar la virginidad intacta de María y en castigo se le seca la mano. Aterrada, reconoce en el Niño recién nacido al Salvador, lo alza y recupera la vida de su brazo. Otro relato narra que la comitiva, agobiada por el calor, el hambre y la sed, hace un alto en el desierto. Cobijada bajo la sombra de una palmera, María alza la vista y ve los dátiles, demasiado altos para tomarlos. El Niño Jesús ordena al árbol que se incline para que María tome los frutos y hace nacer de sus raíces un arroyo de agua clara y dulce. Como premio a la devoción del árbol, los ángeles plantarán una rama de palmera en el Paraíso para esperar la llegada de los santos.

Tal es el origen del atributo de la palma que iconográficamente identifica a los que han sufrido martirio por la fe. El viaje continúa y al entrar a una ciudad egipcia cuyo templo tenía 365 ídolos, éstos caen y se rompen en pedazos ante la aparición de Jesús. El gobernador se presenta con su ejército para vengar el sacrilegio pero reconoce en Jesús a un dios más poderoso que sus ídolos, y termina adorándolo.

La transmisión de éstos y otros relatos se hacía de boca en boca, sin que ello bastara para que también existieran versiones escritas. Pero existe una historia que se conoce sólo por menciones orales. Gozó de gran popularidad, sobre todo en los últimos siglos de la Edad Media, pero curiosamente no fue recogida por escrito hasta muy pasado este período. Se trata de la leyenda del campo de trigo y cuenta que la Sagrada Familia, huyendo de Herodes, atraviesa un campo de trigo que estaba siendo cosechado. Milagrosamente, los trigos crecieron durante la noche y taparon todo rastro de los fugitivos. Al día siguiente, los soldados preguntan al campesino sobre el paradero de la familia y éste contesta, sin faltar a la verdad, que habían pasado durante la siega del trigo. Los soldados, creyendo que eso había sido el año anterior, desisten de la persecución.

Tras esta breve reseña de los relatos complementarios de la Huida a Egipto, analizaré algunas obras en las que se observa el peso de estos relatos apócrifos cuya influencia pervive hasta muy tardíamente.

## 2. Análisis de las obras

### 2.1. Arte tardorromano

En la iglesia de Santa María Mayor, en Roma, existe una serie de mosaicos de 432 que cubren el arco de acceso al ábside y en los que se relatan escenas de la vida de María y de Jesús con gran atención y detalle. Es éste el primer ejemplo conocido en el que aparece una narración de este tipo en la religión cristiana. El año anterior, el Concilio de Éfeso había proclamado a la Virgen María no sólo Madre de Cristo sino también Madre de Dios. Y en estos mosaicos, es en su calidad de Madre de Dios que María está representada como una emperatriz, enjorada y ataviada con suntuosa vestimenta de corte.

La representación de la Huida a Egipto, en el lado derecho del registro medio del arco, presenta una peculiaridad: no responde a las expectativas tradicionales sobre esta escena, lo que la hace casi irreconocible ante nuestros ojos. La situación que muestra es el encuentro de la Sagrada Familia con el gobernador egipcio, tras la caída de los ídolos (*Evangelio del Pseudo Mateo*, caps. XXII-XXIV).

#### Imagen I



Santa María Mayor, Roma, 432-440, arco triunfal del ábside, Encuentro entre el rey Atradesio y Cristo, mosaico.

La Virgen aparece con la majestad de una emperatriz bizantina, San José semeja un togado funcionario romano, y el Niño Jesús se reviste con todos los atributos de la dignidad real y presenta, como indicación de su divinidad, una forma no común de nimbo crucífero, un halo con una pequeña cruz dorada por encima de su cabeza.

La originalidad de los mosaicos de Santa María Mayor es que reflejan tempranamente una interpretación ajena a los textos ortodoxos a pesar de que es justamente en esa época cuando la Iglesia separa del canon a los Evangelios Apócrifos, por considerarlos que no eran de inspiración divina. A ello se suma una apropiación de la Sagrada Familia como miembros de la nobleza gobernante. Efectivamente, la representación de Jesús y de la Virgen como figuras imperiales del Imperio Romano Occidental será una iconografía que se sustentará a lo largo de toda la Edad Media. Este caso, sin embargo, es uno de los pocos ejemplos de arte tardorromano con influencia popular bizantina.

## 2.2. Arte románico

Ewin Panofsky señala que el siglo XI “estuvo animado, tanto en su forma como en su contenido, más por una visión profética del futuro altomedieval que por un entusiasmo retrospectivo hacia el pasado clásico” (Panofsky, 1993: 99). Coincidentemente, las formas plásticas clásicas grecorromanas que aún podían subsistir en el siglo XI, desaparecen para dar lugar a un estilo típicamente medieval, el románico.

En este marco de estilo típicamente medieval se inscribe una espléndida talla de marfil que pertenece a una serie de placas de excelente factura que se conocen como “marfiles de Salerno”, ya que se producían en Amalfi para la catedral de la ciudad de Salerno. Amalfi era una ciudad impactante y así lo corrobora el testimonio de un mercader de Bagdad que visitó la ciudad en 972: “[es] la ciudad más próspera, la más noble, la mejor ubicada, la más espaciosa y la más rica de Lombardía” (Evans ed., 1997: 491).

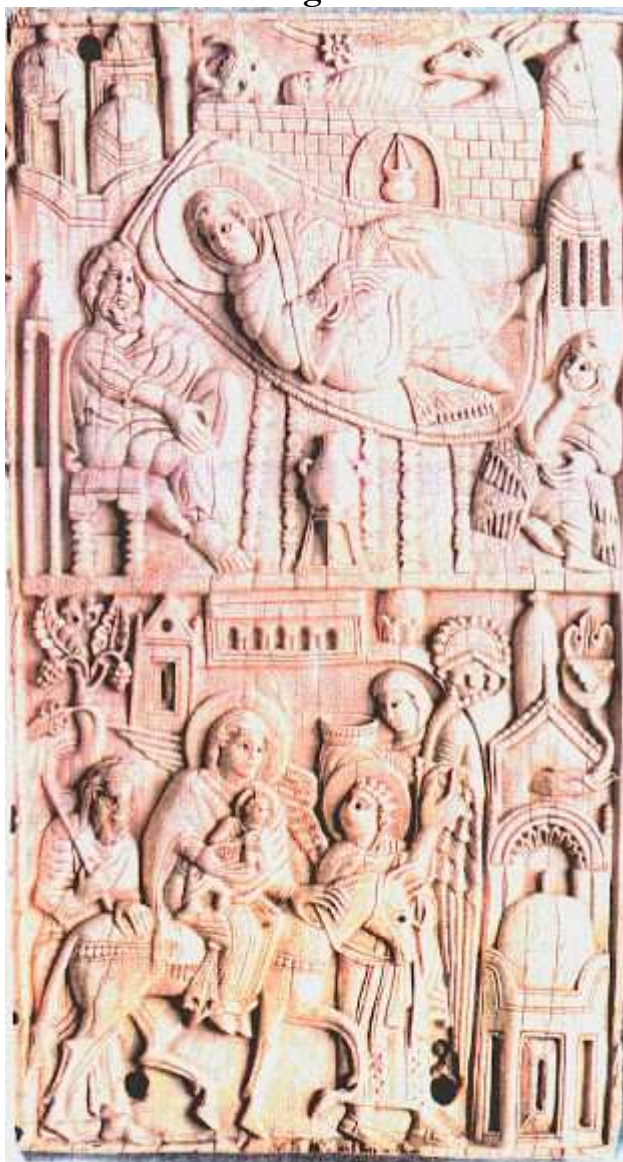
Ya para mediados del siglo siguiente, Amalfi se había convertido en un centro artístico de gran importancia, principalmente en la elaboración de objetos de marfil. En Amalfi coexistían los elementos antiguos, los lombardos y los hábitos ornamentales musulmanes, a los que se agrega un fuerte aporte bizantino.

En la propia catedral de Salerno se exhibe una exquisita placa de marfil de elefante (con incrustaciones de perlas negras en los ojos) datada alrededor de 1084 y que recibe el nombre de paliotto. Su altura es de 24 cm. y tiene cuatro orificios para fijar la placa a su lugar original, como adorno de altar. Está dividida en dos escenas; la superior representa la Natividad y la Virgen reclinada indica la influencia bizantina, ya que era uso en Occidente representar a María, tras el nacimiento del Niño, arrodillada o sentada, mientras que en Bizancio se la representaba recostada. La mujer que se toma la cara con la mano con una marcada actitud de preocupación es Salomé, la comadrona de la que hablan los textos apócrifos, con su brazo desnudo para



indicar su castigo por la falta de fe al querer verificar si María era en realidad virgen después de haber dado a luz a Jesús.

### Imagen II

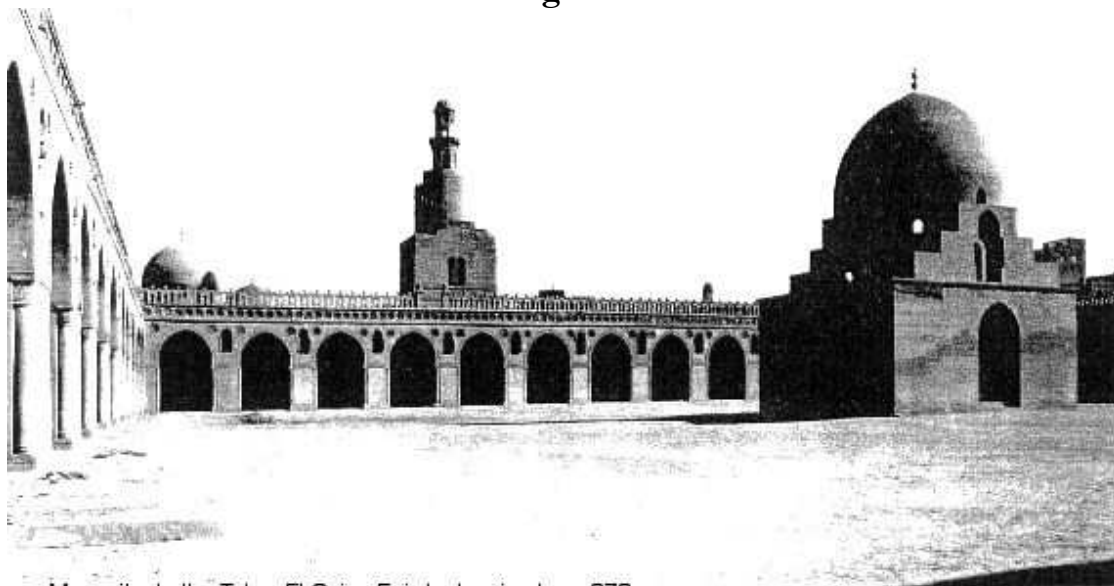


Paliotto de Salerno, Catedral de Salerno, c. 1084.  
Natividad y Huida a Egipto, marfil de elefante, .  
perlas negras, 24 cm,

La parte inferior de la placa ilustra la Huida a Egipto, o más bien, la entrada a la ciudad egipcia de El Cairo, tal como se relata en los Evangelios Apócrifos. El artista ha reproducido con gran fidelidad la mezquita de Ibn Tulun en El Cairo, edificio terminado en 879. María y el Niño están sobre una mula ricamente enjaezada a la manera oriental. San José cierra la marcha y coloca una mano sobre la mula, gesto que repite la Virgen. San Rafael Arcángel,

patrono de los viajeros, les sirve de guía. Sus atributos como protector de los peregrinos son la capa de viaje, las sandalias y el cayado. Rafael significa “Dios ha curado”, por cuanto también se lo asocia con las sanaciones. Rafael es quien, de acuerdo con tradiciones apócrifas, cura a Abraham del dolor que le produce su circuncisión.

### Imagen III



Mezquita de Ibn Tulun, El Cairo, Egipto, terminada en 879.

En tal sentido, otro de sus atributos es el copón con unguento, que en este caso es portado por la figura femenina que se encuentra a sus espaldas y que tiene las manos cubiertas en señal de respeto y recogimiento hacia la divinidad. Curiosamente, el Arcángel Rafael no figura por su nombre en la Biblia, sólo figura así en dos textos apócrifos judíos, el *Libro de Tobías* y el *Libro de Enoch*. El *Apocalipsis de San Juan* habla de la existencia de siete arcángeles, pero no los menciona con nombre.

La figura femenina que porta el copón es Salomé ya que el vaso o redoma es uno de los atributos de María Salomé, una de las tres Marías o “portadoras de mirra” que se dirigen al sepulcro para embalsamar el cuerpo de Cristo. Sugestivamente, su relación con San Rafael, curador de circuncidados, deviene del hecho de que Salomé guardó el prepucio del Niño en un vaso con aceite de nardo y éste fue el perfume con el que treinta y tres años después, María Magdalena ungió al Señor en Betania.

Esta historia se encuentra narrada en el Evangelio árabe de la infancia y se añade que el Niño, milagrosamente, no sufrió dolor alguno al ser circuncidado. Jacobus de Voragine, tres siglos después de la factura de este

paliotto, recoge la historia apócrifa en su *Leyenda Dorada* y agrega que un ángel llevó el prepucio a Carlomagno, quien lo colocó en la iglesia de Santa María en Aquisgrán; luego fue enviado a Charroux y finalmente a la iglesia de San Juan Laterano en Roma. Voragine afirma — recordemos que su obra fue escrita en 1270 — que en San Juan Laterano hay una inscripción que reza: “Aquí está la carne circuncidada de Cristo y sus brillantes sandalias; aquí también está su precioso cordón umbilical” (Voragine, 1995, p. 77).

La sutileza en el manejo de los elementos apócrifos indica que el que planificó la iconografía del paliotto pertenecía a un ámbito letrado ya que sólo un intelectual podía tener conocimiento de la arquitectura islámica cairota, así como de los libros apócrifos cultos de Tobías y de Enoch, este último considerado parte de la literatura mística judía. Por otro lado, la referencia a la circuncisión de Jesús, con la presencia de Salomé portando el copón, refuerza la idea de que los Evangelios Apócrifos más populares condicionaban también los programas iconográficos.

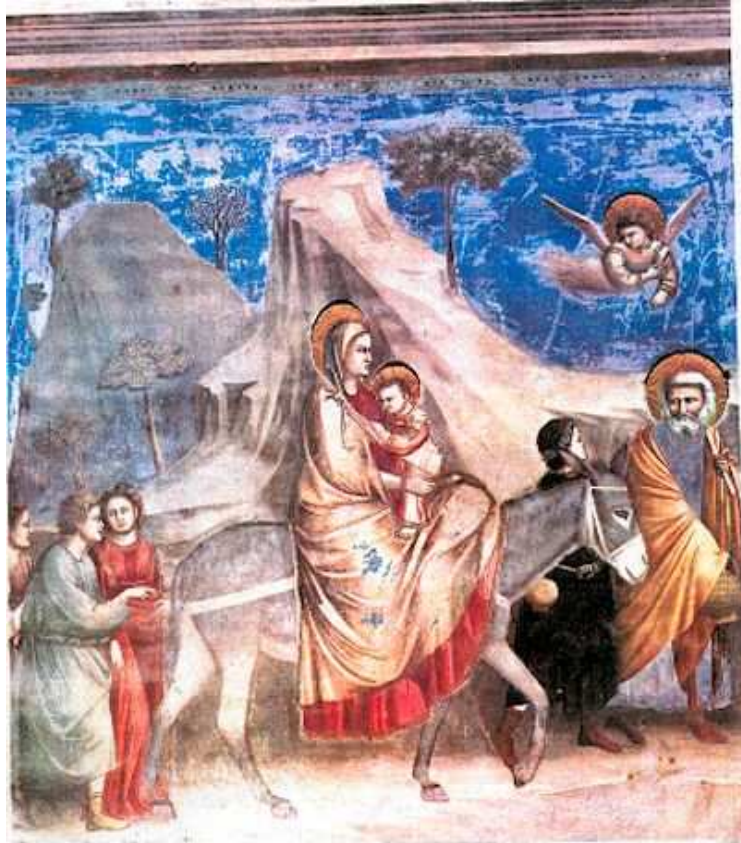
### 2.3. Siglo de innovación

En el siglo XIV sucede una innovación en el ámbito de las artes: el artista deja atrás el anonimato y los creadores plásticos ya tienen nombre; conocemos de ellos su vida, itinerarios artísticos e incluso los textos de los contratos y las remuneraciones por sus obras. Entre 1304 y 1306, Giotto de Bondone pinta en la capilla Scrovegni de Padua — conocida también como Capilla de la Arena porque fue construida en la arena romana de Padua — una serie de treinta y ocho composiciones al fresco, describiendo la vida de la Virgen y la Pasión de Cristo. El culto mariano, ya definitivamente instalado para ese entonces en la piedad popular, favorece las escenas familiares porque permite al hombre laico identificarse con la Sagrada Familia y sus tribulaciones. El artista recurre a diversas fuentes iconológicas, pero para las escenas de la vida de la Virgen, de la cual no cuentan nada los textos ortodoxos, sigue el texto apócrifo del Protoevangelio de Santiago.

El panel que corresponde a la Huida a Egipto es un fresco de aproximadamente 2 metros por 1,85. La Sagrada Familia es acompañada por un numeroso séquito, tal como lo relatan los Apócrifos. Junto a San José camina un jovencito con el que intercambia miradas de preocupación, con cantimplora y corona de hiedra, planta ésta que representa el doble símbolo de fidelidad por un lado, y de muerte y vida eterna por otro.



### Imagen IV



Giotto de Bondone, capilla Scrovegni, Padua, 1303-1306, Huida a Egipto, fresco, 1,85 x 2 m.

Por la confianza que existe entre ambos, y la importancia que el artista le otorga al guiar la marcha y llevar al burro por la brida, se deduce que se trata de su hijo Jacobo, el futuro apóstol Santiago el Menor, primer obispo de Jerusalén. Tres personas más cierran la marcha y caminan conversando. Una de ella, de rojo y con túnica más larga que el resto, es Salomé, la partera. Los dos varones que están en ese grupo son los otros dos hijos de José de un anterior matrimonio. Un ángel vigila desde lo alto, con la mirada atenta sobre el Niño. La Madre lleva a Jesús sujeto en un arnés y en su rostro se lee la tribulación. Tiene la mirada fija hacia el frente y parece perdida en sus propios pensamientos.

La vestimenta es la típica de la gente del pueblo de principios del siglo XIV. Los hombres y las mujeres usaban una misma túnica, larga y suelta, con mangas amplias en su parte superior y levemente angostadas en las muñecas para los primeros. Las mujeres llevaban las mangas ajustadas y, además, ceñían la túnica debajo del busto con un cinto, como el personaje femenino del fresco.

En contraste con la simplicidad de los ropajes del séquito, el ruedo del vestido rojo de la Virgen tiene bordados y el trajecito del Niño está recamado en oro, como indicación de su majestad. María y San José llevan capa: los espera un arduo viaje y deben protegerse del frío. El calzado de los hombres es un tipo de botas llamado “stivali”, suaves y ajustadas, que se usaban principalmente en Italia desde el siglo anterior. San José está nimbado, lo que no es frecuente, y el halo de la Virgen presenta un detalle innovador: está escorzado, en concordancia con la cabeza de perfil de la Madonna, cuya parsimonia recuerda a las matronas romanas.

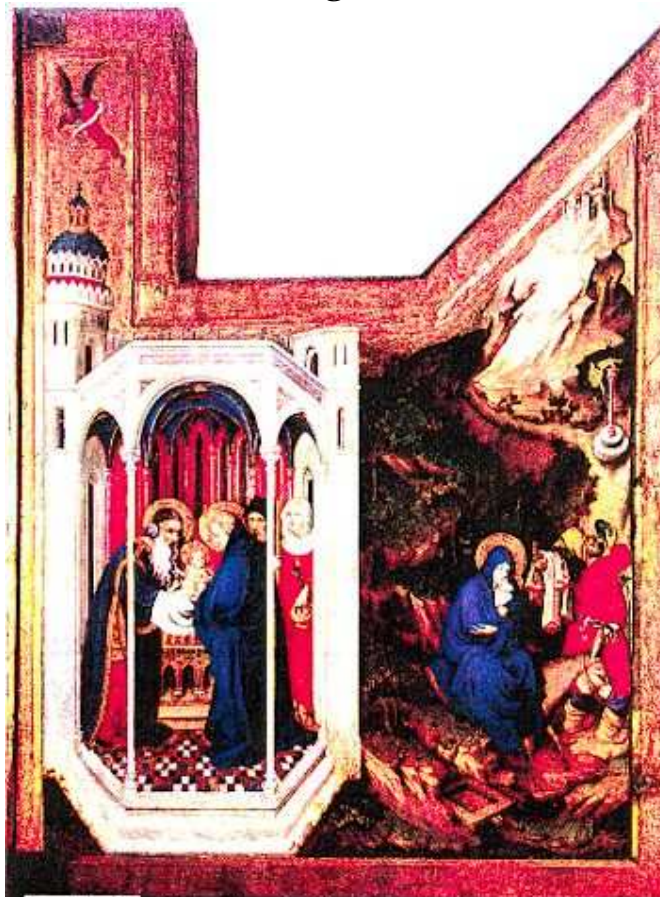
La escena transmite la atmósfera que debe haber imperado en el viaje: expectativa, mutismo, preocupación. Cada personaje reacciona ante la situación de una manera individual y diferente. Giotto, influido por las órdenes mendicantes que contribuyeron para que la religión se transformara en una experiencia personal e íntima, no narra el episodio de la Huida en general sino que representa un momento particular del viaje, como una instantánea. P. J. Vignale describe lo recoleto de la escena: “Todo acontece en estos frescos como en las tragedias antiguas, dentro de una atmósfera de serenidad y de silencio” (Vignale, 1943: 35).

La innovación de Giotto es convertir al espectador en partícipe de una escena humana, testigo de una situación tensa, ominosa, angustiante, en la que una familia y sus allegados deben huir para salvar a un pequeño niño. Hay una necesidad de enfatizar la naturaleza humana de Cristo y de posibilitar la identificación del fiel con la Sagrada Familia, identificación que se refuerza por el uso de ropajes contemporáneos en los personajes. Son justamente los Evangelios Apócrifos los que redundan en el aspecto terreno de Cristo. Por ello, es destacable la persistencia de las fuentes no autorizadas, en especial del Protoevangelio de Santiago, que ha mantenido su vigencia desde sus orígenes en el siglo II.

#### **2.4. El Gótico Internacional**

Alrededor de 1395, Melchor Broederlam pintó para la corte de Borgoña el exquisito díptico de altar que se encuentra en el Museo de Dijon. Es el postigo de un relicario, lo que explica su extraña forma. Esta obra es el ejemplo más temprano existente de pintura en panel del estilo franco-flamenco que, en amalgama con ciertos rasgos itálicos, se fusionó para llegar a convertirse en el Gótico Internacional. El díptico ilustra cuatro escenas, dos en cada compartimento; en uno de los paneles, pintó la Presentación en el Templo y la Huida, que tiene lugar en un escenario que se divide entre una montaña y un bosque al pie de ésta.

### Imagen V



Melchor Broederlam, Diptico de Dijon, Museo de Dijon, Francia, ca. 1395, Presentación en el Templo, Huida a Egipto pintado sobre madera

En la cima del monte rocoso hay un castillo que obedece a una descripción concreta que de él hacen los Apócrifos:

Y partidos de allí, llegaron, cerca de las fronteras de Egipto, a una ciudad que se llama Cairo, y moraron en un gran castillo de la residencia real, edificio cubierto, en un vasto espacio, por palacios y por fortalezas. Era un castillo magnífico, muy elevado, adornado espléndidamente y decorado con gran variedad, que Alejandro de Macedonia había levantado otrora, en los días de su mayor poder. (*Evangelio árabe de la infancia*, cap. XV).

La referencia al castillo de Alejandro de los textos apócrifos es atípica y demuestra que Broederlam no sólo recurre a las alusiones apócrifas arraigadas y conocidas sino que apela a relatos poco comunes del corpus apócrifo que indican que su manejo de estas fuentes procedía no ya de la vía oral tradicional sino de su lectura.

En efecto, el artista recurre, como se verá, a leyendas apócrifas no demasiado obvias y populares, demostrando así un gran conocimiento de las fuentes iconográficas menos célebres o menos divulgadas. Por ejemplo, el pozo de agua simbólicamente alude a la vida espiritual y a la salvación, atributos de la Virgen de la Inmaculada Concepción. Pero también es una referencia a los numerosos surgimientos de agua que el Niño hizo brotar para calmar la sed y otras necesidades de los viajeros, agua que produjo numerosos milagros, aún sin la participación deliberada de Jesús. Agrega el texto: Y en Matarieh, el Señor Jesús hizo brotar una fuente, en que Santa María le lavó su túnica. Y el sudor del Señor Jesús, que ella escurrió en aquel lugar, hizo nacer allí bálsamo. (cap. XXIV)

El Evangelio árabe de la infancia narra historias más singulares o fantasiosas que las otras fuentes apócrifas. Durante el viaje ocurren muchos portentos con sus pañales milagrosos, los que, “previamente lavados” como aclara delicadamente el texto, curan enfermos, locos y expulsan los demonios de los posesos. Abundan los relatos de este tenor, como el caso de la mujer muda que apretó a Jesús contra su pecho y liberó un efluvio del Niño que la curó de su mutismo; o el de la niña que fue limpiada de su lepra con el agua del baño de Jesús.

El más fabuloso cuenta que un hombre, transformado en burro, retoma su forma humana cuando colocan a Jesús sobre su lomo. El agua milagrosa también está presente en el tonel que lleva San José y que fue aprovisionada en el descanso milagroso junto a la palmera. En esta época se incrementan las representaciones realistas de José bebiendo de un tonelillo para reponer fuerzas, que a veces no contiene agua milagrosa sino vino. Esta es una influencia directa de una de las escenas de los Misterios en los que José llevaba de la brida al burro mientras tomaba vino de su cantimplora. (Réau, 1957: 275)

En la cuesta del camino que conduce al castillo, una columna con un ídolo solitario que se derrumba, ilustra el relato del Evangelio armenio de la infancia (cap. XV, 16): Y, en el mismo instante en que habló Jesús, el suelo tembló, y toda la armazón del templo se desplomó de arriba abajo. Y el ídolo de Apolo, los sacerdotes del santuario y los pontífices de los falsos dioses, quedaron sepultados en el interior del edificio, y perecieron.

El culto a Apolo fue introducido en Egipto por Alejandro de Macedonia, a quien se le atribuye la construcción del castillo en El Cairo en el que se alojó la Sagrada Familia. Se corrobora así que el propósito de los Evangelios Apócrifos era entrelazar entre sí las distintas historias que circulaban en torno a Jesús y a María, dándoles la coherencia necesaria para que los relatos tuvieran un aspecto de verosimilitud.

Lo anterior es una prueba de que a fines del siglo XIV, las leyendas apócrifas continúan vigentes y pueden ser interpretadas tanto por el artista como por el contemplador. Lo interesante de la Huida de Broederlam es que éste ha recurrido a pasajes menos conocidos de los Evangelios árabe y armenio de la infancia, lo que le permite una sutil riqueza en su elaboración iconográfica.

## 2.5. Los Libros de Horas

A partir del siglo XIV, se difunde por toda Europa un manual de oraciones destinado a la devoción privada; será un objeto de lujo que formará parte ineludible y valiosa del ajuar de toda dama de cierto abolengo y constituirá pieza del tesoro de los grandes señores. Se trata del *Libro de Horas* que, suntuosamente decorado, es producido en talleres laicos de ilustradores.

Tal es el caso del manuscrito conocido como “el rey de los manuscritos iluminados”: *Las muy ricas horas del duque de Berry*, del Museo Condé de Chantilly. La mayoría de las miniaturas son creación de los hermanos Limburgo, pero el folio 57, que corresponde a la Huida a Egipto, fue iluminado alrededor de 1485/89 por Jean Colombe, quien recibió de Carlos I de Saboya el pago de 25 escudos de oro “por la ilustración y decoración de ciertas Horas Canónicas” (Longnon, 1994).

La escena está dividida en dos: la parte inferior representa la leyenda del campo de trigo, historia apócrifa de transmisión meramente oral hasta fines de la Edad Media, y la superior representa una variante de la Huida que será muy popular a partir del siglo XV, el Descanso en la Huida que muestra a San José que alcanza a la Virgen casi niña, los pequeños frutos del sicómoro. Aunque difieren sobre el tipo de árbol, diversos textos apócrifos o leyendas recogidas por Jacobus de Voragine hablan de un árbol milagroso y con poderes curativos: para unos es una palmera, para otros un sicómoro, un misterioso “persidis”, un durazno, un nogal o un abeto. Esta iconografía del campo de trigo y del árbol milagroso será muy popular para las representaciones futuras de los Descansos, indicando una sorprendente persistencia de elementos apócrifos en fecha tan tardía.



### Imagen VI



Jean Colombe, Las muy ricas horas del Duque de Berry, 1485-1489, Museo Condé, Chantilly, Folio 57, 29 x 21 cm.

### 3. Conclusión

Los Evangelios Apócrifos son ingeniosos, fantasiosos e indudablemente más entretenidos que los evangelios tradicionales, pero es comprensible que la Iglesia intentara que el fiel olvidara estos insólitos y singulares relatos. Lo que la Iglesia hizo fue tolerar permisivamente algunas historias, en especial las que no comprometían la dignidad de Jesús o de la Virgen e intentar mantener los episodios demasiado fabulosos fuera de las imágenes plásticas. Esto explica la predilección por ciertas escenas apócrifas que quedaron incorporadas a los ciclos artísticos cristianos, tales como la representación de la palmera u otro árbol milagroso, la caída de los ídolos, el campo de trigo, o el cortejo numeroso, escenas que, aunque no fomentadas, sí fueron contemporizadas.



**Bibliografía**

- AVRIL, FRANÇOIS y otros. *Le monde Roman, Les temps des croisades*. Colección: L'Univers des formes, Gallimard, París, 1982.
- EVANGELIOS APÓCRIFOS. Colección: Biblioteca Personal de J. L. Borges, Ed. Hyspamérica, Ediciones Argentinas S.A., Buenos Aires, 1985.
- EVANS, Helen C. y Wixom, William D. (ed.). *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*. The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1997.
- La Sagrada Biblia*. Editorial Herder, Barcelona 1970.
- LONGNON, Jean, y Cazelles, Raymond. *Web Museum Network*. París, página referida a una exhibición de 1994 de Las muy ricas horas del duque de Berry, en el Museo Condé de Chantilly, en <http://metalab.unc.edu/wm/rh>
- MÂLE, Emil. *L'Art religieux du XIII siècle en France*, Librairie Armand Colin, París, 1931.
- PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y Renacimientos en el Arte occidental*. Alianza Editorial, Madrid, 1993, primera edición 1975.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art Chrétien, Tome II: Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*. Presses Universitaires de France, París, 1957.
- VIGNALE, Pedro Juan. *Giotto, colección Alba, volumen 7*. Editorial Schapire, Buenos Aires, 1943.
- VORAGINE, Jacobus de. *The Golden Legend*. Volumes I and II. Princeton University Press, 1995.