



Ídolos que se derrumban. El recuerdo del culto a Apolo en la Huida a Egipto de la Sagrada Familia

Ídolos que se derrubam. A memória do culto a Apolo na Fuga da Sagrada Família para o Egito

Idols that collapse. The memory of the cult of Apollo in the Flight into Egypt of the Holy Family

Patricia GRAU-DIECKMANN¹

Resumen: Mediante el análisis iconográfico de dos representaciones de la *Huida a Egipto de la Sagrada Familia*, una del siglo V y otra del siglo XIV, se intentará plantear la posibilidad de la perduración en el arte cristiano de motivos vinculados con la antigua religión greco-romana, sincretizados en el culto a Apolo asentado en Egipto. Se analizarán dos obras emblemáticas de esta iconografía, pero cronológica y geográficamente opuestas. Se trata de la representación musivárica de la *Huida a Egipto* en Santa María Mayor de Roma (432) y del díptico flamenco de Dijon (c. 1390), de Melchor Broederlam (c. 1355-1411). Ambas servirán como imágenes paradigmáticas para sospechar que la presencia de los mitos antiguos no fue totalmente erradicada del imaginario popular, por lo menos durante el período que abarca desde el Temprano Cristianismo hasta la Baja Edad Media. El sustento escrito se encuentra en las narraciones de los Evangelios Apócrifos más tempranos. El tema central es la reiteración plástica de la presencia de los ídolos de los templos del dios Apolo que caen de sus pedestales cuando se hace presente el Niño Dios.

Abstract: Through the iconographic analysis of two representations of the *Flight to Egypt of the Holy Family*, one of the fifth century and another of the fourteenth century, an attempt will be made to consider the possibility of the durability in Christian art of motifs linked to the ancient Greco-Roman religion, syncretized in the cult of Apollo settled in Egypt. Two emblematic works of this iconography will be analyzed, but chronologically and geographically opposed. They are the mosaic representation of the

¹ Profesora del Instituto Superior del Profesorado Dr. J. V. González - Buenos Aires. *Internet*, <http://institutojvgonzalez.buenosaires.edu.ar>. E-mail: pgraud@gmail.com.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2)

Art and spirituality: questions about religious iconography

Arte y espiritualidad: questões sobre iconografia religiosa

Arte e espiritualidade: questões sobre iconografia religiosa

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

Flight to Egypt in Santa Maria Mayor of Rome (432) and the flemish diptych of Dijon (c. 1390), by Melchor Broederlam (c. 1355-1411). Both will serve as paradigmatic images to suspect that the presence of the ancient myths was not totally eradicated from the popular imagination, at least during the period from the Early Christianity to the Late Middle Ages. The written sustenance is found in the narrations of the earliest Apocryphal Gospels. The central theme is the plastic repetition of the presence of the idols of the temples of the god Apollo that fall from their pedestals when the Holy Child is present.

Palabras-clave: Temprano Cristianismo – Baja Edad Media – *Huida a Egipto de la Sagrada Familia* – Apolo.

Keywords: Early Christianity – Late Middle Ages – *Flight to Egypt of the Holy Family* – Apollo.

ENVIADO: 23.07.2017

ACEPTADO: 15.11.2017

I. Apolo y los Evangelios Apócrifos

En el siglo IV surge en el ámbito cristiano una novedosa iconografía, rica y exuberante, que no deriva su inspiración únicamente de los Evangelios Canónicos, parcos y medidos. Estas noveles escenas encuentran su sustento en textos que se constituyeron en fuente invaluable e ineludible para la iconografía cristiana: los Evangelios Apócrifos. A pesar de haber sido tempranamente rechazados por la Iglesia por extravagantes y “delirantes” (al decir de San Jerónimo en el siglo V),² sus historias no sólo no fueron erradicadas de los ámbitos sagrados, sino que, paradójicamente, crecieron al amparo de la ortodoxia.

La representación de sus relatos fue, en muchos casos, encargada y hasta diseñada por las propias autoridades eclesiásticas, quedando fijas en patrones iconográficos que perduraron lo largo de los siglos. En ocasiones, por tradición, se continuaron representando modelos establecidos en el imaginario popular como un persistente envase iconográfico cuyo contenido dogmático o anecdótico se había perdido, por lo menos, para gran parte de la feligresía no culta.

² MÂLE, Émile. *L'Art religieux du XIII siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1931, p. 212.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2)

Art and spirituality: questions about religious iconography

Arte y espiritualidad: questões sobre iconografia religiosa

Arte e espiritualidade: questões sobre iconografia religiosa

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

La religión se acercó al hombre común y éste, a su vez, le incorporó su patrimonio popular. Transformó a los antiguos dioses e inventó sus propios santos, rescató viejos santuarios y desarrolló su propio y sincrético culto. Los Hermes, Dionisos y Demetrios paganos, se transformaron en San Hermes, San Dionisio y San Demetrio. Helios (el Sol) fue convertido por la fe popular en San Elías.³ Curiosamente, uno solo de los dioses greco-romanos, Apolo, fue reiteradamente señalado en los Evangelios Apócrifos como emblema de la resistencia y posterior doblegamiento de la antigua religión ante el Cristianismo. El culto de este dios asentado en Egipto es el que testimoniará la existencia de los llamados dioses paganos que se oponen a la llegada del Mesías Jesús. Sus templos, sus sacerdotes, sus efigies serán destruidos ante el paso del Niño Dios en su peregrinar por Egipto huyendo de la matanza ordenada por Herodes.

Es justamente el relato de la *Huida a Egipto* uno de los que más se han visto enriquecidos por los relatos apócrifos. El único evangelista canónico que la menciona, Mateo, es escuetamente conciso. Un ángel le avisa a José en sueños de las intenciones del rey y “él, despertando, tomó de noche al niño y a su madre, y se fue a Egipto”.⁴

Los textos pseudoepigráficos desarrollan el episodio convirtiéndolo en uno de los de mayor prodigalidad iconográfica dentro de los ciclos de la infancia de Jesús. El *Evangelio del Pseudo Mateo*, cuyo núcleo data de la primera mitad del siglo II, es el que más detalles y anécdotas agrega a la huida de Mateo. Da cuenta de que la familia llega a la ciudad egipcia de Sotina, en Hermópolis, donde había un templo con ídolos. Cuando María y el Niño entran a la ciudad, las estatuas caen al piso rompiéndose en pedazos. El gobernador Afrodisio y su séquito se presentan ante la familia para vengar el sacrilegio pero, una vez frente a Jesús, éste reconoce que se encuentra frente a un dios más poderoso que sus ídolos y termina adorándolo.

En el mismo tenor, pero ya mencionando concretamente a Apolo, el *Evangelio Armenio de la Infancia* – probablemente del siglo VI – da cuenta de unas estatuas guardianas que gritan ante la presencia de enemigos, alertando sobre la presencia del Niño Dios: “¡He aquí que el hijo del gran rey ha entrado en el templo de Apolo!”. El templo del dios y las estatuas se derrumban, y mueren cientos de personas que luego serán resucitadas por Jesús, pero “otros ministros y arciprestes de Apolo, en número de ciento nueve no se levantaron” (XV, 11-21).

³ DE GANDIA, Enrique. *Génesis y Esencia del Arte Medieval*. Buenos Aires: Ediciones de la Revista “Azul”, 1930, p. 9.

⁴ Mateo 1, 13-15.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2)

Art and spirituality: questions about religious iconography

Arte y espiritualidad: questões sobre iconografia religiosa

Arte e espiritualidade: questões sobre iconografia religiosa

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

Las reiteradas menciones en los textos apócrifos al culto de Apolo en Egipto, y la omisión de otras deidades, permiten conjeturar que este dios representa a todos los dioses de la Antigüedad suplantados por el Cristianismo, al mismo tiempo que indica la perduración en el imaginario popular de ciertos mitos lejanos. Voragine en la *Leyenda Dorada* (c. 1260)⁵ afirma que bajo Augusto se construyó un templo de paz y que el mismo Apolo había vaticinado que éste duraría hasta que una virgen diera a luz un niño, por lo que se creyó que sería eterno. Sobre sus puertas colocaron la inscripción *Templum Pacis Aeternum* pero la noche en que nació Jesús se derrumbó el templo y también cayeron estatuas paganas en otros lugares, cumpliéndose así – aclara Voragine – la profecía de Jeremías:

Y pondrá fuego a las casas de los dioses de Egipto; y los quemará y a ellos llevará cautivos (...). Además, quebrará las estatuas de Beth-semes, que es en tierra de Egipto, y las casas de los dioses de Egipto quemará a fuego.⁶

Esta situación se verá reflejada en numerosas obras que representan la fuga a Egipto. Si bien desde muy temprano la presencia de los ídolos de Apolo figuró en las huidas, lo hizo como un elemento secundario dentro de la escena. Cuando en el siglo XV aparezcan los *Descansos en la Huida*, los ídolos (generalmente solitarios, pocas veces de a dos) formarán parte de un lejano paisaje.

En este trabajo se tomarán dos obras paradigmáticas que ilustran esta situación. La primera es de las más tempranas huidas conocidas, creada en la Roma del siglo V, y la segunda proviene del ámbito franco-flamenco, plasmada en el siglo XIV. Pero lo acotado de la selección no indica, de manera alguna, la inexistencia de otros ejemplos ni la desaparición de una temática que continuó representándose por lo menos hasta fines del siglo XVI.

⁵ VORAGINE, Jacobus de. *The Golden Legend*. Volume I. Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 41.

⁶ Jeremías 43, 12-13.

II. La basílica papal de Santa María Mayor

Imagen 1



Arco de triunfo de Santa María Mayor, Roma. Imagen de la autora.

En 432 se erige la iglesia de Santa María Mayor, una de las cuatro basílicas mayores de Roma, en cuyo el arco de acceso al ábside se encuentran mosaicos que representan escenas de la vida de la Virgen. Las imágenes se distribuyen en tres registros horizontales dispuestos a ambos lados del arco con la *Anunciación*, la *Presentación en el Templo*, la *Adoración de los Magos*, el *Rey Afrodisio saluda a Cristo*, la *Masacre de los Inocentes*, los *Magos con Herodes*, entre otras.

El carácter de los mosaicos de Santa María Mayor corresponde al del renacimiento post-constantiniano y es uno de los pocos ejemplos de arte tardo romano con influencia imperial bizantina. Hay un cambio de estilo con respecto a las pinturas de las catacumbas, por lo que los mosaicos constituyen un hito en el desarrollo de las formas plásticas cristianas. El fondo es dorado y las figuras, hieráticas e inmóviles, parecen recortadas contra el mismo. El arte se encuentra aquí muy próximo al arte antiguo: las representaciones de vestimentas, rostros, paisajes y fenómenos atmosféricos recuerdan las imágenes romanas. Se trata de un contenido cristiano bajo una vestimenta arcaica.

Para poner fin a la disputa suscitada por el obispo Nestorio,⁷ que sostenía que había dos personas separadas en Cristo encarnado, y negaba a María como madre de su parte divina, el año anterior a la realización de los mosaicos, el Concilio de Éfeso había declarado que María no sólo era madre de Cristo sino madre de Dios, era la *Theotokos*. La iconografía del ciclo mariano de Santa María Mayor es la reafirmación del dogma, la traslación a Roma de la omnisciente presencia doctrinaria del Concilio de Éfeso. María aparece con todas las galas imperiales bizantinas y con ángeles custodios representados como los funcionarios que escoltaban a los emperadores. Sus vestimentas, joyas, atributos y porte resaltan su maternidad divina.

Imagen 2



Encuentro de la Sagrada Familia con el gobernador Afrodiseo (432), mosaico del arco triunfal de la Basílica de Santa María Mayor, Roma.⁸

⁷ Patriarca de Constantinopla entre 428 y 431.

⁸ Imagen tomada de GRABAR, André. *El primer arte cristiano (200-395)*. Madrid: Aguilar, Colección El Universo de las Formas, 1967, lámina 162.

En el lado derecho del registro medio del arco está representado el encuentro de la Sagrada Familia y su cortejo con el gobernador Afrodísio, tras la caída de los ídolos:

Entraron a una ciudad llamada Sotina y (...) fueron a cobijarse en un templo llamado el Capitolio de Egipto. En él había trescientos sesenta y cinco ídolos, a los que diariamente se tributaban honores sacrílegamente. (...) Al entrar María con el Niño en el templo, todos los ídolos se vinieron a tierra, quedando deshechos y reducidos a pedazos. (...) Afrodísio, gobernador de aquella ciudad, vino al templo con todo su ejército (...) Pero (...) cuando entró al templo y vio que todos los ídolos yacían en el suelo boca abajo, se acercó a María, adoró al Niño (...) y se dirigió a su ejército y a sus amigos en estos términos: ‘Si no fuera este Niño el Dios de nuestros dioses, éstos no hubieran sido derribados ni yacerían en tierra’ (...) (*Pseudo Mateo*, caps. XXII/XXIV).

La originalidad de los mosaicos de Santa María Mayor estriba en que reflejan los relatos apócrifos cuando éstos aún no habían sido separados del canon.⁹ De todo este relato del Pseudo Mateo, el único elemento que perdurará en la iconografía de la huida serán los ídolos que caen de sus pedestales y que, aunque aquí no hayan sido representados, están implícitos en la comparencia de Afrodísio que reacciona ante su derrumbe. El conocimiento de los fieles sobre el episodio hacía innecesaria la imagen de los ídolos: en el siglo V estos relatos eran todavía transmitidos principalmente de boca en boca.

III. *El Díptico de Dijon, de Melchor Broederlam (c. 1355-1411)*

A fines del siglo XIV, en un ámbito totalmente diferente a la imagen anterior, Melchor Broederlam actúa en la corte de Borgoña de Felipe *el Atrevido*. En 1390 pintó dos paneles en la parte posterior de las alas exteriores del frente de altar tallado por Jacques de Baerze para la Cartuja de Champmol, los que podían apreciarse cuando el retablo se cerraba y quedaba a la vista un díptico con la *Anunciación* y la *Visitación* a la izquierda, y la *Presentación en el Templo* y la *Huida a Egipto* a la derecha. El díptico así conformado se exhibe actualmente en el Museo de Bellas Artes de Dijon y es el ejemplo más temprano existente de pintura en estilo franco-flamenca. Este modo, al amalgamarse con ciertos rasgos itálicos, se convertiría en el Gótico Internacional.

Broederlam trabaja el detalle como si se tratara de una miniatura agrandada y no de una pintura a gran escala, plasmada en tablas de 1,50 m de alto por 1,25 m de largo cada una. Las arquitecturas, los mosaicos del piso, la disposición de los pliegues y la

⁹ El papa Gelasio (492-496) en el *Edicto Gelasiano* reconoce veintisiete obras canónicas para el Nuevo Testamento y enumera los textos que considera apócrifos, los que anatematiza.

espacialidad que se logra por las sucesivas diagonales del camino zigzagueante que lleva hacia el castillo coronado con torres almenadas en la cima de un monte rocoso, son algunos de los indicios de la influencia italiana que recibió Broederlam. Los castillos que están representados en ambos paneles no han sido asimilados a arquitectura alguna de existencia real.¹⁰

Imagen 3



© ArtsDot.com - Melchior Broederlam

Díptico de Dijon (Retablo para Felipe el Atrevido, 1390), de Melchior Broederlam. Pintura sobre tabla, 1390, Museo de Bellas Artes de Dijon.¹¹

En cuanto a los temas representados, cabe señalar que en el ala izquierda (Anunciación, Visitación) las escenas son anteriores al nacimiento de Jesús y en el panel derecho, éste ya ha nacido. En este sentido, el mensaje teológico de esperanza que se abre a la humanidad con la llegada del Cristo tiene su correlato visual en el acceso al castillo: vedado en la montaña de la Visitación por la inexistencia de un

¹⁰ Información provista por Mme. Dominique Bardin, Documentalista del Museo de Bellas Artes de Dijon, el 04.11.2009.

¹¹ Imagen tomada de <http://algargosarte.blogspot.com.ar/2017/01/la-escultura-gotica-de-los-retablos.html> el 05.03.2012.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2)

Art and spirituality: questions about religious iconography

Arte y espiritualidad: questões sobre iconografia religiosa

Arte e espiritualidade: questões sobre iconografia religiosa

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

camino, y accesible mediante una senda en el panel derecho que ilustra episodios con el Mesías ya encarnado.

El castillo almenado es una referencia a la pureza de María; y sus torres, una metáfora de la vigilancia de la fuerza espiritual, la firmeza en la fe y la dignidad de la Madre de Dios. *Turris Davidica* es uno de los títulos de María tomados del Cantar de los Cantares: “Como la torre de David tu cuello, edificada como fortaleza”.¹² Otro de los atributos marianos aquí aludidos es la *castidad perpetua* de María, simbolizada por la fuente del primer plano. El agua es una alusión al aliento espiritual, a la salvación y a la vida eterna. A María se la llama “fuente de jardines, manantial de agua viva” y “manantial de la vida”.¹³

Al pie del monte hay un ídolo que se desploma:

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. (*Evangelio Armenio de la Infancia*, XV, 16.)

El culto a Apolo fue introducido en Egipto por Alejandro Magno (356-323 a.C.), a quien se le atribuye la construcción de un castillo que alojó a la Sagrada Familia en El Cairo durante la Huida, de acuerdo el relato del *Evangelio Árabe de la Infancia*, del siglo VII.

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).

Los templos griegos, en especial los dedicados a Apolo, se ubicaban en lo alto de una cima a la que se accedía por medio de un camino zigzagueante que permitía diferentes vistas del santuario a medida que los fieles ascendían. Curiosamente, una similar disposición muestra el castillo de Broederlam, ubicado en lo alto de un abrupto camino serpenteante que asciende por la rocosa y escarpada montaña.

¹² Cantar de los Cantares 4, 4.

¹³ Cantar de los Cantares 4, 15 y Salmos 36,8 respectivamente.

La manera en que la familia es representada por Broederlam en la fuga responde a una nueva forma de religiosidad que se manifiesta principalmente en los Países Bajos en esa época. Huizinga la describe como una “plebeya familiaridad con que se trataba a Dios en la vida diaria” y que se expresaba mediante el incremento de representaciones realistas.¹⁴ De hecho, la sacralidad de Jesús y de su Madre no es explícita y poco se diferenciarían de una familia de aldeanos en viaje, si no fuera por los halos de ambos.

Esta llaneza en el trato con lo sagrado se refleja principalmente en la figura de José, que se presenta como un auténtico campesino flamenco que toma agua o vino de su cantimplora mientras lleva de la brida al burro. Se revela como un bonachón hombre de pueblo preparado para el viaje: lleva una vara de la que pende descuidadamente su capa, un pequeño talego para monedas asegurado al cinturón, el sombrero de peregrino con los bordes doblados hacia arriba, toscas botas de caminante y el tonelillo con líquido. Preocupado por calmar su sed, está ajeno al idilio de miradas que, en intimista escena, sostienen el Niño Dios y su Madre.

Broederlam presenta una iconografía que recurre a los símbolos marianos tradicionales, a los textos apócrifos y a la traducción en imágenes de la tendencia religiosa de su época. Hay una sutileza culta en la elaboración metafórica que combina textos pseudoepigráficos con textos sapienciales veterotestamentarios.

Conclusión

El estudio de dos obras apartadas entre sí por más de nueve siglos muestra la pervivencia de elementos provenientes de los textos apócrifos, que remiten a la presencia de mitos antiguos que no fueron extirpados del recuerdo popular. Es sorprendente que el dios Apolo, el dios de la Belleza y el Equilibrio, de las Artes, protector contra las enfermedades y padre de las Musas, no sólo sea el único dios al que se nombra en los textos apócrifos, sino que su imagen como ídolo que se derrumba perdure en el tiempo como el dios al que el cristianismo derrotó. Los ejemplos analizados son sólo una muestra representativa de su pervivencia en la representación de las *Huidas*.

Tal vez Apolo se convirtió en el símbolo de los dioses que fueron suplantados por otro más poderoso, capaz de destruir sólo con su presencia, templos y santuarios. Apolo y sus estatuas, hasta bien entrada la época tardomedieval, se convirtieron en el

¹⁴ HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1993, p. 219.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2)

Art and spirituality: questions about religious iconography

Arte y espiritualidad: questões sobre iconografia religiosa

Arte e espiritualidade: questões sobre iconografia religiosa

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

último bastión de resistencia frente a una creencia que en apenas unos siglos, impuso a la Europa clásica, una manera nueva de concebir la religión.

Fontes

Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.

DE SANTOS OTERO, Aurelio (ed.). *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

VORAGINE, Jacobus de. *The Golden Legend*. Volume I. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Bibliografía

DE GANDIA, Enrique. *Génesis y Esencia del Arte Medieval*. Buenos Aires: Ediciones de la Revista "Azul", 1930.

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

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

GRAU-DIECKMANN, Patricia. "Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia en el arte de los siglos V-XV". In: *Eikón/Imago*, v. 1, n. 2, Grupo de Investigación CAPIRE, Dep. Historia del Arte I (Medieval), Fac. de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2012. Internet, <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/24/pdf>.

_____. "La iconografía como testimonio", In: *Rupturas, transformações e permanências: sociedade e imaginário*. São Luís: Univ. Estadual do Maranhão (UEMA), 2009.

_____. "Los textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos cristianos". In: *Del cristianismo primitivo al cristianismo medieval: temas, enfoques, problemas, Cuadernos Medievales*, Fac. Humanidades, Univ. Nac. de Mar del Plata; Dep. Humanidades, Univ. Nac. del Sur, Mar del Plata/Bahía Blanca, 2008.

HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1993.

MÂLE, Émile. *L'Art religieux du XIII siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1931.

MANZI, Ofelia, "La influencia de la antigüedad en el arte Cristiano", la 'MAIESTAS'". In: *Temas de Historia del Arte Medieval*, n. 2/2 al 3, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1989.

SCHAPIRO, Meyer. *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 1, vol. 2 – Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

VORAGINE, Jacobus de. *The Golden Legend*. Volume I. Princeton: Princeton University Press, 1995.