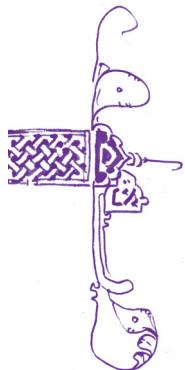


La iluminación de libros hebreos en la Iberia bajomedieval

Hebrew Book Illumination in Late Medieval Iberia

Katrin Kogman-Appel

Universidad Ben-Gurion del Negev, Beer Sheva
Ben-Gurion University of the Negev, Beer Sheva



LOS primeros libros hebreos iluminados empiezan a aparecer en la Península Ibérica a partir de 1230. En esos años el primer libro que se decora es la Biblia. De hecho, las biblias iluminadas son una de las manifestaciones más fascinantes de la cultura judía en la Iberia medieval. Su rica decoración se nutre casi exclusivamente del repertorio artístico islámico y, solo gradualmente (durante el s. XIV) absorbe algunos motivos característicos del arte gótico, estilo que impera a lo largo de los ss. XIII, XIV y XV, en los que se desarrolla el arte judío en Sefarad. En estos libros es especialmente llamativa la casi total ausencia de imágenes narrativas y figurativas. Las imágenes figurativas aparecen profusamente en otro tipo de libro, la Haggadah iluminada, que comienza a producirse a finales del s. XIII. Mientras que el lenguaje anicónico de la decoración de la Biblia hunde sus raíces en la tradición islámica,

ILLUMINATED Hebrew books began to appear in Iberia in the 1230s. At first ornamentation was limited primarily to the Bible, and, in fact, illuminated Bibles are among the most fascinating manifestations of Jewish culture in medieval Iberia. The rich decoration in the earlier years was based almost exclusively on an Islamic artistic repertoire. It was only gradually—during the fourteenth century—that the adornment began to reflect some of the motifs common in Gothic art, which was dominant when the art of Sephardic Jewry developed in the thirteenth, fourteenth, and fifteenth centuries. Particularly striking in these Bibles is the nearly total absence of narrative and figurative images. However, figural imagery does appear frequently in illuminated haggadot, of which several exemplars were produced beginning in the late thirteenth century. Whereas the aniconic idiom of Bible decoration is embedded in

el arte figurativo de las haggadot hace de inmediato pensar en la ilustración de libros góticos, frecuente en la sociedad cristiana de toda Europa.

La iluminación de la Biblia en Castilla durante el s. XIII

La decoración sefardí de la Biblia constituye una muestra de los muchos contactos culturales que se desarrollaron en la cultura ibérica medieval (Kogman-Appel 2004). Tales contactos, en primer lugar con el Islam, se manifiestan en diferentes tipos de ornamentación. La impronta que la presencia secular de los musulmanes en la Península tuvo en la historia cultural de la región, se pone de manifiesto en este arte de muchas formas. Aunque todas las biblias iluminadas se produjeron después de la Reconquista y en áreas que estaban bajo autoridad cristiana, en algunos casos incluso en regiones donde no había presencia musulmana alguna, en su decoración predomina un lenguaje visual tomado de la cultura islámica. Hasta cierto punto, las biblias sefardíes son deudoras de una tradición más antigua desarrollada en Oriente Medio y Norte de África, pero en muchos aspectos mantienen un diálogo fresco e independiente con la cultura islámica y no se limitan a copiar modelos anteriores.

El primer florecimiento de las biblias iluminadas sefardíes tuvo lugar durante el reinado de Fernando III (1217–1252) y de su sucesor Alfonso X el Sabio, rey de Castilla (1252–1284). Algunos investigadores han descrito este periodo como una época de «convivencia», marcada por la intensa interacción entre las tres culturas coexistentes y una fase última de transmisión del conocimiento antiguo y moderno del mundo islámico a la Europa cristiana. La noción

the Islamic tradition, the figural art of haggadot immediately calls to mind Gothic book illustration, which was common in Christian society all over Europe.

Bible Illumination in Castile during the Thirteenth Century

Sephardic Bible decoration is one example of the many cultural encounters that were characteristic of medieval Iberia (Kogman-Appel 2004). Such encounters, primarily with Islam, are reflected in the different types of ornamentation. The imprint of the centuries-long Muslim presence in the Peninsula on the cultural history of the area is evident in this art in manifold ways. Even though all of the illuminated Bibles were produced after the reconquest and in areas that were under Christian rule, and in some cases even in regions that had no Muslim presence whatsoever, their decoration is dominated by a visual language borrowed from Islamic culture. To some degree the illumination in Sephardic Bibles is indebted to an earlier tradition that had developed in the Middle East and northern Africa, but in many ways it reflects a fresh and independent dialogue with Islamic culture and not merely a copying of earlier patterns.

We date the first flourishing of the Sephardic illuminated Bibles to the reign of Fernando III (1217–1252) and his successor Alfonso X the Wise of Castile (1252–1284). This period has been characterized by some scholars as *convivencia*, a time of intense interaction among the three coexisting cultures and a final phase in the transmission of ancient and new knowledge from Islam to Christian Europe. Occasionally criticized as romanticizing the situation of the Jewish

de convivencia (en ocasiones criticada por presentar una idealización romántica de la situación de la minoría judía en relación, por una parte con su entorno cristiano, y por otra con la minoría mudéjar) se ha de entender, al menos en este contexto, solo en términos de vida e intercambio culturales (Glick 1992; Gampel 1998).

Durante el s. XIII floreció en Toledo una importante escuela de decoración aníconica de la Biblia. Lo que todas estas biblias de Toledo tienen en común, aparte de una rica tradición de páginas tapiz y representaciones aisladas del Templo, son anotaciones marginales destinadas a indicar las *parashiyot* (sing. *parashah*, perícopa del ciclo anual) y a menudo también los *sedarim* (sing. *seder*, perícopa del ciclo trienal). Estos últimos son reminiscencia del ciclo trienal de lectura palestino, que seguía siendo común en Toledo en el s. XIII, mientras que en otros lugares lo habitual era el ciclo anual babilónico de lectura de la Torah basada en *parashiyot*. También muestran algunas características codicológicas comunes, como el uso de cuadernos de seis páginas.

Un ejemplo destacado de este grupo es la llamada Biblia de Marsella (Bibliothèque municipale, ms. 1626), escrita en torno a mediados del s. XIII por el escriba Isaac ben Israel y magníficamente iluminada (lám. 10). El diseño único de su página tapiz, con hojas de palmeta y roleos formando medallones (en una combinación de micrografía y pintura en oro y color), está tomado de la decoración arquitectónica que se puede encontrar a lo largo de todo el mundo islámico, incluida la Península Ibérica. Aunque las páginas tapiz son bien conocidas en el arte de la iluminación de libros del Oriente Medio y la técnica empleada por el iluminador de la Biblia de Marsella ya era común en los libros hebreos de esa región, al elegir los motivos el artista se basa más en la ornamentación arquitectónica que en

minority in coping with its Christian environment, on one hand, and the Mudéjar minority, on the other, the notion of *convivencia* is best understood—at least in the present context—solely in terms of cultural life and cultural exchange (Glick 1992; Gampel 1998).

An important school of aniconic Bible decoration flourished in thirteenth-century Toledo. What all these Toledan Bibles have in common, apart from a rich tradition of carpet pages and occasional representations of the Temple, are marginal markers for the *parashiyot* (sing. *parashah*, pericope of the annual cycle) and often for the *sedarim* (sing. *seder*, pericope of the triennial cycle). The latter markers are reminiscent of the Palestinian triannual reading cycle, which was still common in Toledo, whereas elsewhere the Babylonian annual cycle of *parashiyot* predominated. They also share some codicological features, such as six-leaf quires.

One outstanding example is the so-called Marseille Bible (Bibliothèque municipale, MS 1626), written around the middle of the century by the scribe Isaac ben Israel and lavishly illuminated (Fig. 10). Its unique carpet page design of palmetto leaves within scrolls forming medallions—a combination of micrography and painting in gold and color—was borrowed from architectural decoration found all over the Islamic world, including Iberia. Although carpet pages are well known in Middle Eastern book art and the technique that was used by the illuminator of the Marseille Bible was already in common use among the artists that adorned Hebrew books in the Middle East, he relied on architectural sculpture for his motifs, rather than on manuscript models. Specifically a similar motif is found in the architectural sculpture in the Taifa palace in Toledo. Closely related is the so-called



Lám. 10 / Fig. 10.

Biblia de Marsella, página tapiz, Toledo, ca. 1250.

Marseille Bible, carpet page, Toledo, ca. 1250.

BMVR Marseille, MS 1626, Bible vers 1250.

Vol. 2, f. 232v, page tapis.

© BMVR Marseille.

modelos tomados de manuscritos. Concretamente aparece un motivo similar en la ornamentación arquitectónica del palacio taifa de Toledo. Estrechamente relacionada con la anterior está el llamado Keter de Damasco, que hoy se conserva en Jerusalén (The National Library of Israel, ms. 4º790), una Biblia producida en 1260, probablemente también en Toledo. Más tarde, hacia finales del s. XIII, debió custodiarse en Burgos, donde los márgenes del texto fueron nuevamente decorados. Su primera parte presenta un programa decorativo aún más rico que el de la Biblia de Marsella, con una gran variedad de dibujos de entrelazo.

Hayyim ben Israel, familiar de Isaac ben Israel, copió otra Biblia en Toledo en 1277, que actualmente se encuentra en Parma (Biblioteca Palatina, ms. Parm 2668). Este manuscrito presenta

Damascus Keter in Jerusalem (The National Library of Israel, MS 4º790), a Bible produced in 1260, most likely in the same town. Later, toward the end of the thirteenth century, it must have been kept in Burgos, where embellishment was added in the margins of the text. Its earlier adornments exhibit an even richer decoration program than the Marseille Bible and involve a wide variety of interlacing patterns.

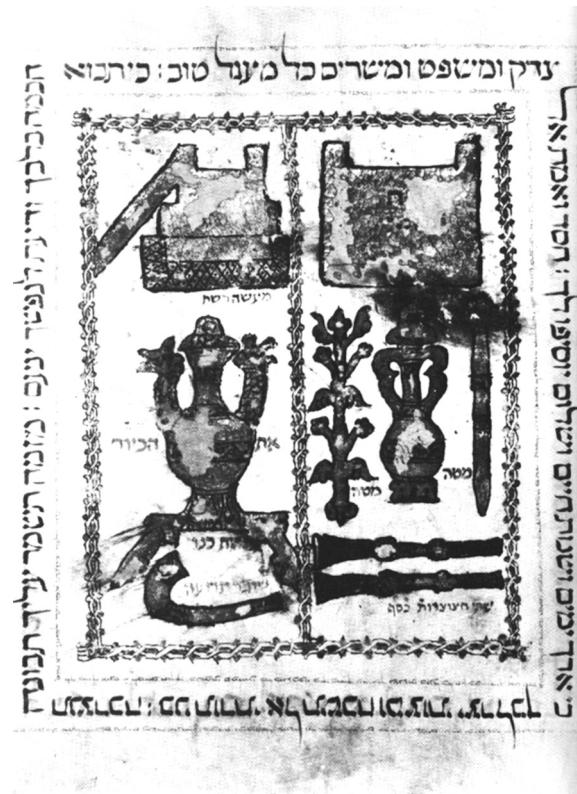
A relative of Isaac ben Israel, Hayyim ben Israel, copied another Bible in Toledo in 1277, now in Parma (Biblioteca Palatina, MS Parm 2668). This manuscript introduced another feature, which in time became one of the dominant characteristics of Sephardic Bible decoration—the representation of the Temple implements. The depiction is totally devoid of

un nuevo rasgo, que con el tiempo se convertiría en la principal característica de la decoración de la Biblia sefardí: las imágenes de utensilios del Templo. Se representan sin indicación de relación espacial alguna, aislados de cualquier entorno físico, suspendidos en la página como siluetas doradas incorpóreas. No parecen ilustrar el capítulo 25 de Éxodo, donde se describe el santuario del desierto, ni el templo de Salomón en el capítulo 6 del primer libro de Reyes, sino, como muchos creen, el futuro templo mesiánico. A partir de una concepción de la Biblia como «templo menor», aparecen al principio del volumen como símbolo de toda la Sagrada Escritura (Nordström 1968; Gutmann 1976; Narkiss, Cohen-Mushlin y Tcherikover 1982, 102–103; Revel-Neher 1998). Es bien sabido que tras la destrucción del Santuario de Jerusalén por los romanos en el año 70, la Escritura empezó a percibirse como un sustituto del Templo.

Vamos a analizar con más detenimiento esta imagen del Templo, la más antigua encontrada en el arte sefardí. Su diseño general anuncia representaciones similares que serán frecuentes en las biblias catalanas del s. XIV. La página de la derecha contiene una representación de una menorah de siete brazos, junto con sus despabiladeras y cazoletas a ambos lados y una grada de piedra de tres peldaños. Arriba a la izquierda están las Tablas de la Ley, la *kapporet* (cubierta del Arca) y dos querubines. Un sencillo marco los cobija haciéndolos parte de una sola cosa, el Arca de la Alianza, aunque desde el punto de vista formal y de percepción espacial la representación no guarda relación alguna con la descripción del Arca que se encuentra en el capítulo 25 de Éxodo. Bajo el Arca hay unos recipientes de incienso, y en el ángulo inferior izquierdo está la mesa de los panes de la proposición con dos hileras de tortas dispuestas verticalmente. En la página izquierda (lám. 11) podemos ver el altar de oro, representado

spatial relationships; the implements are not connected to any physical environment, but hover like bodiless, golden silhouettes on the page. They do not appear as an illustration for Exodus 25, the description of the desert Sanctuary, or for the Solomonic Temple in 1 Kings 6, but—as numerous scholars have asserted—represent the future messianic Temple. The Bible being perceived as a “minor Temple,” these implements appear at the beginning of the volume as a symbol of Holy Scripture in its entirety (Nordström 1968; Gutmann 1976; Narkiss, Cohen-Mushlin, and Tcherikover 1982, 102–103; Revel-Neher 1998). We know that after the Romans destroyed the Jerusalem Sanctuary in 70 CE, Scripture began to be perceived as a substitute for the Temple.

Let us take a closer look at this Temple image, the earliest to be found in Sephardic art. In its general design it foreshadows similar renderings that would become common in fourteenth-century Catalan Bibles. The right-hand page contains a depiction of a seven-branch menorah, together with its wick tongs and ash scoops on either side, and a triple-step stone. To the upper left we see the Tablets of the Law, the *kapporet* (cover of the Ark), and two cherubim. A simple frame turns them all into one unit—the Ark of the Covenant—although from the standpoint of shape and spatial perception, the depiction bears no relation to the description of the Ark in Exodus 25. Incense vessels are under the Ark unit and the table with two vertically arranged stands of showbreads is in the lower left-hand corner. On the left-hand page (Fig. 11) we see the golden altar as a gold square with horns; to its left the stepped sacrificial altar, with the meshwork decorating the lower step and a ramp attached to its left horn, under which we can see the basin, the



Lám. 11 / Fig. 11.

Biblia de Parma, Toledo, 1277.

Parma Bible, Toledo, 1277.

Parma, Biblioteca Palatina, MS Parm 2668, f. 8r.

© Biblioteca Palatina, su concessione del Ministero
per i Beni e le Attività Culturali.

como una base cuadrada con astas y, a su izquierda, el altar de los sacrificios, escalonado, con el enrejado decorando el escalón inferior y una rampa unida a su asta izquierda. Debajo podemos ver el barreño, la peana y el *shofar* (cuerno de carnero); bajo el altar de oro están la jarra de maná, la vara seca, la vara florida, y un par de trompetas.

La representación del manuscrito de Parma no se basa solo en el texto bíblico, sino en todo un conjunto de fuentes posbíblicas y medievales, principalmente la *Mishnah* y el *Libro del servicio del Templo*, incluido en el *Mishneh Torah* [Repetición de la ley] de Maimónides (Moisés ben Maimón, 1135–1204). Esta relación se evidencia al observar más detenidamente la mesa de los panes de la proposición. La mesa propiamente dicha

pedestal, and the *shofar* (ram's horn). The jar of manna, the dry staff, the flowering staff, and a pair of trumpets are seen under the golden altar.

The Parma depiction is not based solely on the biblical text, but on a whole array of post-biblical and medieval sources, most notably the *Mishnah* and the *Book of Temple Service* in Maimonides' *Mishneh Torah* [Repetition of the Law] (Moses ben Maimon, 1135–1204). This relationship can be demonstrated with a closer look at the showbread table. The table itself is not described in detail in the Bible and the text does not specify how the bread was to be arranged. The table is made of acacia wood, coated with gold; it

no está descrita con detalle en la Biblia y el texto no aclara cómo está colocado el pan. La mesa está hecha de madera de acacia, cubierta de oro; tiene una cenefa alrededor, un listel de oro para el borde, y anillos y varales para transportarla (Éx 25,23–27). El texto da detalles de los utensilios que lo acompañan (Éx 25,29–30): «Harás sus fuentes, navetas, copas y tazas, con las cuales se realizarán las libaciones; las harás de oro puro. Y pondrás ante Mí de continuo, sobre la mesa, el pan de la proposición». Le 24,6 menciona que las tortas han de disponerse en la mesa en «dos hileras, a razón de seis por hilera». Tanto Maimónides como Rashi (Salomón ben Isaac, 1040–1105) describen de forma más extensa estas hileras, que han de imaginarse como una especie de estantes. Sus descripciones indican un sistema de cañas huecas divididas a lo largo para separar las tortas entre sí, de manera que no se pongan mohosas, dejando la torta superior descubierta (Rashi ad Ex 25,29; *Mishneh Torah* 8, *Hilkhot Bet ha-Behirah* 3, 13–15). A pesar de su carácter abstracto, la representación que se hace en la Biblia de Parma sugiere que esta es la idea que se nos quiere mostrar de modo que se pueda entender la estructura de los estantes y la disposición de las tortas. A propósito de la forma de las tortas, escribe Maimónides:

Cada torta del pan de la proposición era cuadrada [...] medía diez palmos de larga, cinco palmos de ancha, y siete dedos de alta. La Mesa tenía doce palmos de larga y seis palmos de ancha. Cada una de las tortas estaba dispuesta verticalmente sobre la Mesa, ocupando dos palmos a cada uno de los lados. El extremo final de cada lado estaba dobrado hacia arriba, quedando un espacio en el medio entre los dos extremos (*Mishneh Torah* 8, *Hilkhot Temidin u-Musafin* 5, 9).

has a frame around it, a gold molding for the rim, and rings and poles for transporting it (Exod 25:23–27). The text provides details of the accompanying implements (Exod 25:29–30): “Make its bowls, saucers, cups, and censers from which drink offerings may be poured; make them of pure gold. Put the showbread on the table to be always before me.” Lev 24:6 mentions that the loaves are to be arranged on the table in “two stands, six to a stand.” These stands—to be imagined as shelf-like structures of some kind—are discussed more extensively by both Maimonides and Rashi (Solomon ben Isaac, 1040–1105). Their descriptions indicate a system of hollow canes split lengthwise to separate the loaves from one another, so that they would not become moldy, indicating that the uppermost loaf was uncovered (Rashi on Exod 25:29; *Mishneh Torah* 8, *Hilkhot Bet Ha-Behirah* 3, 13–15). The depiction in the Parma Bible, abstract as it is, suggests that this is the structure that was meant to be displayed for us to understand the precise structure of the shelves and the arrangement of the loaves. Concerning the shape of the loaves, Maimonides’ wrote:

Each loaf of the Showbread was quadrangular in shape...it was ten handbreadths long, five handbreadths wide and seven fingerbreadths high. The Table was twelve handbreadths long and six handbreadths wide. Each loaf was placed lengthwise against the width of the Table, thus extending on either side two handbreadths. The extending end on either side was folded over upward, with a space being left in the middle between the two ends (*Mishneh Torah* 8, *Hilkhot Temidin u-Musafin* 5, 9).

Esta forma queda fielmente reflejada en la representación de las tortas de la Biblia de Parma. Se podrían hacer muchas otras conexiones similares con la forma en la que Maimónides describe el Templo, pero sobrepasarían los límites de este ensayo. Más aún, la Biblia de Parma no se inspiró únicamente en la representación de los utensilios del templo que aparece en el texto de Maimónides, sino en su concepción general del Templo. Maimónides describe el Templo con gran detalle, dedicando al tema todo un libro del *Mishneh Torah*. También escribe extensamente sobre él en su comentario a la *Mishnah*. El manuscrito más antiguo que se conserva de esta última obra, que quizás sea autógrafo y que está actualmente en Oxford (Bodleian Library, ms. Poc. 295), data de finales del s. XII. En él hay un dibujo que representa el plano del Templo, dibujo que, sin embargo, es muy diferente de la representación del Templo que aparece en la Biblia de Parma. El propósito del mismo no es informativo sino decorativo. Establece la posición exacta de cada elemento, pero en absoluto se centra en los detalles de los utensilios. Así, mientras que probablemente el dibujo de Maimónides se presenta como un plano correcto de la planta, la disposición de los utensilios en las páginas del manuscrito de Parma es aparentemente arbitraria, y carece de relación con la posición que les corresponde según el texto. Aun cuando la descripción de todos y cada uno de los utensilios refleja, con mayor o menor fidelidad, lo dicho en el texto, estas ilustraciones no se insertan junto al texto al que hacen referencia, sino que sirven como páginas de apertura para toda la Biblia, enfatizando así su sentido mesiánico.

En consonancia con el carácter global del dibujo de Maimónides, la menorah, por ejemplo, está dibujada con unos escasos trazos, la mesa de los panes de la proposición y el altar de oro son simples cuadrados, y lo mismo se podría decir del

This shape is faithfully reflected in the depiction of the loaves in the Parma Bible. More such links to Maimonides' treatment of the Temple can be observed, but discussing them here would break the framework of this essay. I should note, however, that it was not only Maimonides' text that might have inspired the rendering of the Parma Temple implements, but his overall concept of the Temple, as such. Maimonides discussed the Temple in great detail, and an entire book of the *Mishneh Torah* is devoted to the subject. He also wrote at length about the Temple in his commentary on the *Mishnah*. The earliest extant manuscript of his commentary on the *Mishnah*, perhaps an autograph now in Oxford (Bodleian Library, MS Poc. 295) is dated to the end of the twelfth century. It contains a drawing with a floor plan of the Temple, but that drawing is very different in character and intent than the depiction of the Temple in the Parma Bible, and its purpose is clearly to be informative and not decorative. It maps out the precise position of each element, but does not focus at all on the details of the implements. Whereas it seems as though Maimonides' drawing was meant to serve as an accurate floor plan, the arrangement of the implements on the Parma pages is apparently arbitrary, arrayed without regard to the positions meant for them according to the text. Even though the depiction of every individual implement reflects the text more or less faithfully, it does not accompany that text in the manuscript, but rather serves as a kind of opening page for the entire Bible, which further underscores its messianic meaning.

In correspondence with the overall nature of Maimonides' drawing, the menorah, for example, is drawn using only a few lines, the show-bread table and the golden altar are simple squares, and the same applies to most of the

resto de los utensilios. Solo el altar de los sacrificios está representado de manera más precisa. A diferencia de los otros elementos, que aparecen vistos desde arriba, el altar se muestra desde un lado, con los escalones claramente visibles. La forma escalonada del mismo se basa en el texto de la *Mishnah*, pero estos escalones no se usaban para subir por ellos. A tal efecto, los sacerdotes usaban el *kevesh* (rampa), que también aparece mencionada en la *Mishnah*, y posteriormente en los textos de Maimónides y Rashi (*Middot* 3, 1–3; *Mishneh Torah*, 8, *Hilkhot Bet ha-Behirah* 1, 6; Rashi ad *Exod* 27, 5). En el dibujo la rampa tiene forma de triángulo. En la Biblia de Parma el altar del sacrificio se representa de manera similar y, de hecho, es muy posible que esté inspirado en dibujos del mismo incluidos en las obras de Maimónides. Así, la Biblia de Parma y otros manuscritos toledanos demuestran no solo los estrechos vínculos que existen entre la decoración sefardí de biblias y la ornamentación islámica, sino también el modo en que ese imaginario está enraizado en el conocimiento sefardí de la tradición cultural judeo-islámica.

Otro copista e iluminador cuyo nombre conocemos es Yosef ben Judá ibn Merwas, al que se asocia con un grupo de biblias que se producen en Toledo entre los años 1300 y 1334. Este seguía una más antigua tradición oriental de micrografía, un tipo de decoración que consiste en la ejecución de diseños ornamentales realizados con escritura minúscula.

Las obras de Josué ibn Gaón y Yosef ha-Sarfati en Navarra

Existe otro grupo de biblias en Navarra, procedentes en su mayor parte de Tudela. Allí, en el verano del año 1300, el masoreta Josué bar Abraham ibn Gaón terminó la masora de una de las

other elements. Only the sacrificial altar is depicted more precisely; as opposed to the other elements, which are seen from above, the altar is shown from the side, so that its steps are clearly visible. Its stepped shape is based on the text of the Mishnah, but the priests did not use the steps to approach the altar, but ascended via the *kevesh* (ramp), which is also mentioned in the Mishnah and later in the texts of Maimonides and Rashi (*Middot* 3, 1–3; *Mishneh Torah*, 8, *Hilkhot Bet ha-Behirah* 1, 6; Rashi on *Exod* 27:5). In the drawing the ramp is depicted as triangle. The shape of the sacrificial altar in the Parma Bible is rendered similarly and, in fact, it is quite conceivable that it was influenced by Maimonides' drawings. Hence the Parma Bible and other Toledan manuscripts not only reflect the debt Sephardic Bible decoration owes to Islamic ornamentation, but also demonstrates the high degree to which its imagery is embedded in the Sephardic scholarship of the Jewish-Islamic cultural tradition.

Another scribe and decorator whose name has come down to us is Joseph ben Judah ibn Merwas. Known to have worked on several Bibles produced in Toledo between 1300 and 1334, he followed an earlier, Middle Eastern tradition of micrography, a type of decoration that is formed by means of small script in ornamental patterns.

95 

The Works of Joshua Ibn Gaon and Joseph Ha-Sarfati in Navarre

Another group of Bibles can be associated with Navarre, mostly originating in Tudela. There, in the summer of 1300, the masoretor Joshua bar Abraham ibn Gaon completed the *masorah* in one of the most sumptuous Bibles in the

biblias más suntuosas de toda la historia de los manuscritos iluminados de la Península Ibérica (Lisboa, Biblioteca Nacional, ms. Il. 72). La escritura micrográfica de la masora, basada en diseños geométricos y vegetales, así como en representaciones de animales y dragones, es particularmente bella. El texto bíblico fue escrito, tal como indica el colofón, por Samuel bar Abraham ibn Natán, que indica que escribió esta biblia mientras se recuperaba de una fractura en la pierna que sufrió en Cervera (quizás Cervera del Río Alhama, en el norte de Castilla, próxima a la frontera con Navarra). Comenzó a trabajar en ella el 30 de julio de 1299 y terminó el 19 de mayo de 1300, solo tres semanas antes de que Josué comenzase el trabajo que le correspondía en Tudela.

Otro colofón, bastante inusual, nos dice que el iluminador Yosef ha-Şarfati (el francés) fue responsable de la decoración miniada del libro, aunque no se indica dónde o cuándo llevó a cabo su trabajo: «Yo, Yosef, el francés, iluminé y completé este libro». Yosef era un artista diestro y bien formado, que a diferencia de sus predecesores en Castilla, estaba familiarizado con los motivos y las técnicas comunes en el arte librario gótico. Su repertorio de motivos incluye un amplio abanico de diseños arquitectónicos góticos, motivos florales y animales. De forma aún más sorprendente, rompe con la tradición anicónica castellana de decoración de biblias e incluye en esta varias figuras humanas e incluso una escena narrativa (lám. 12). Josué ibn Gaón y Yosef ha-Şarfati se distinguen de otros iluminadores medievales, por cuanto que conocemos sus nombres; hay además buenas razones para suponer que ambos se conocían.

Lo que hoy sabemos de Josué ibn Gaón, hermano del cabalista Shem Tov ibn Gaón de Soria, procede sobre todo de los textos en micrografía que aparecen en sus libros y que son solo legibles con lupa. En el caso de la Biblia de Cervera,

history of illuminated manuscripts in the Iberian Peninsula (Lisbon, Biblioteca Nacional, MS Il. 72). The micrographic script of the masorah is particularly attractive, featuring various geometric and vegetal patterns and numerous depictions of animals and dragons. The biblical text was written, as a colophon informs us, by Samuel bar Abraham ibn Nathan, who added that he wrote the Bible while recuperating from a broken leg in Cervera, perhaps Cervera del Río Alhama in the north of Castile, close to the border with Navarre. He began his work on July 30, 1299, and finished it on May 19, 1300, only three weeks before Joshua began his part of the work in Tudela.

Another, quite unusual colophon tells us that the illuminator Joseph Ha-Şarfati (the French) was responsible for the painted decoration of the book, although it does not say where and when he did this work: "I, Joseph, the French painted and completed this book." Joseph was a well-trained and skilled artist, who, unlike his Castilian predecessors, was familiar with motifs and techniques common in Gothic book art. His repertoire included a wide range of Gothic architectural designs, floral patterns, and animals. Moreover, what is most striking is that he broke with the Castilian tradition of aniconic decoration and included several human figures and even a narrative scene (Fig. 12). Joshua ibn Gaon and Joseph Ha-Şarfati are rare among medieval illuminators in that they are known by name, and there is good reason to assume that they knew each other.

Our knowledge concerning Joshua ibn Gaon, a brother of the scholar Shem Tov ibn Gaon of Soria, comes primarily from micrographic texts readable in his books only with a magnifying glass. In the case of the Cervera Bible, these texts mention his name, his origin in Soria in Old



Lám. 12 / Fig. 12.

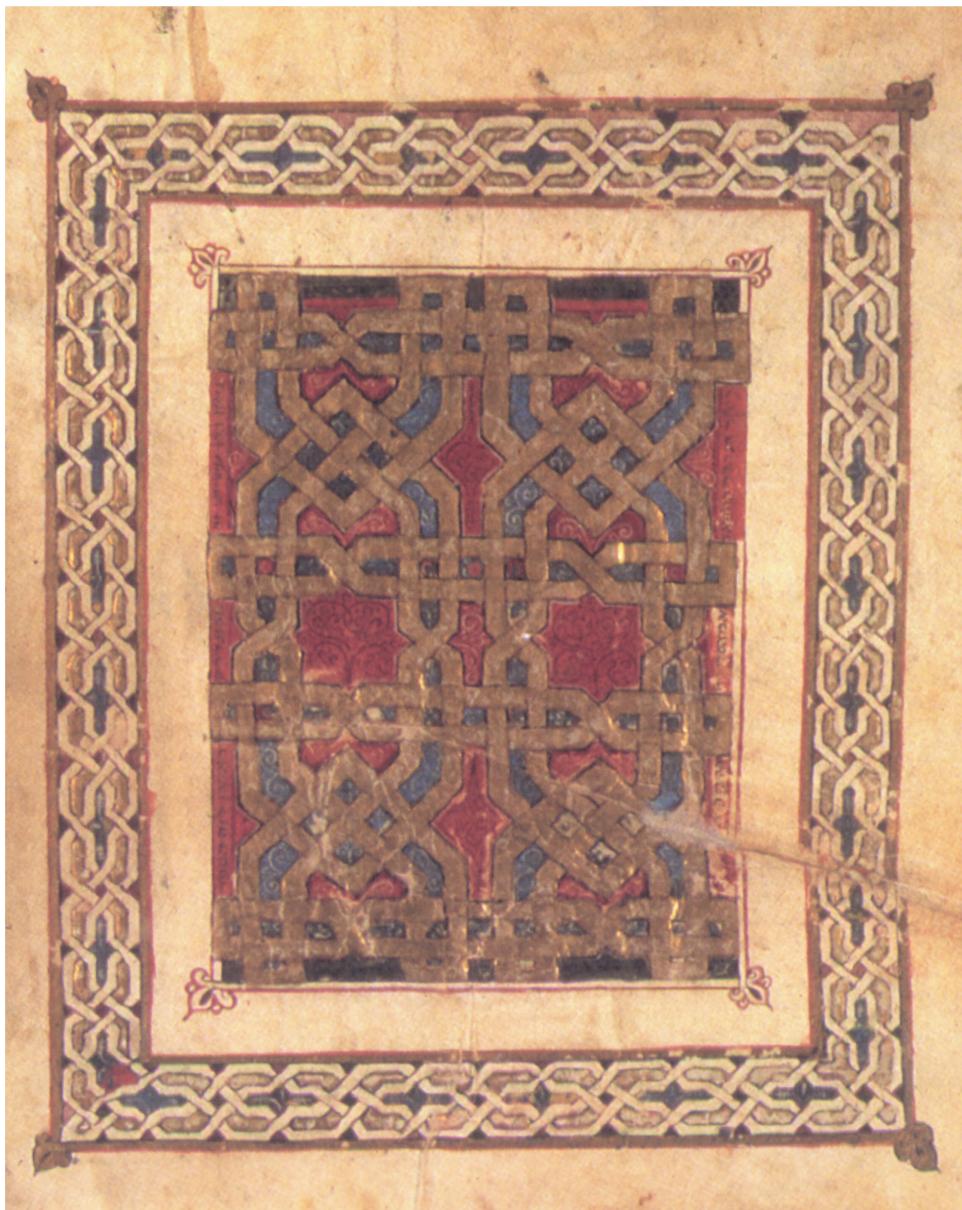
Biblia de Cervera, Cervera y Tudela, 1299–1300. Cervera Bible, Cervera and Tudela, 1299–1300.
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, MS Il. 72, f. 304r.
© Biblioteca Nacional de Portugal.

los textos mencionan su nombre, su origen (Soria), y el hecho de que cuando escribió la masora se encontraba en Tudela, en el reino de Navarra. Su nombre se puede relacionar con un grupo de al menos seis biblias producidas entre los años 1299 y 1310. El prestar mayor atención a los motivos decorativos del trabajo de Josué ibn Gaón y Yosef ha-Şarfati nos puede ayudar a delinear sus raíces y su contexto cultural. Así, mientras que el diseño de los manuscritos de Toledo remite casi exclusivamente a la cultura islámica, en el trabajo de Josué la tradición artística islámica, aunque todavía dominante, queda completamente integrada en la tradición artística occidental. En el trabajo de Yosef, la herencia cultural islámica no es la predominante, dándose un equilibrio entre ambos estilos, que en ocasiones se rompe a favor de lo gótico.

En primer lugar, y ante todo, se puede observar que el trabajo de Josué apenas muestra rastros de la anterior tradición decorativa castellana. El simple uso de páginas tapiz y otros elementos formales (lám. 13) no hace que este arte sea heredero de esa tradición. Su trabajo está repleto de diseños arquitectónicos tomados del repertorio mudéjar, e incluye toda una variedad de diseños de arcos típicamente islámicos que enmarcan distintas porciones de texto. Los arcos de herradura y polilobulados se adornan en las enjutas con motivos tardo-mudéjares. También encontramos una profusión de animales y dragones tanto en las miniaturas como en la micrografía. Estas representaciones le deben mucho a la plástica románica y gótica y parecen ser el resultado del contacto profesional entre Josué y Yosef ha-Şarfati, que bien pudo haberse contado entre los judíos expulsados de Francia. Es probable que, habiéndose establecido en Navarra, Yosef iniciase a sus colegas sefardíes en el estilo gótico de decoración de libros.

Castile, and the fact that at the time the masorah was written, he was in Tudela, Navarre. His name can be linked to a group of at least six Bibles produced between the years 1299 and 1310. A closer look at the decorative motifs in the work of Joshua ibn Gaon and Joseph Ha-Şarfati can help us to delineate their roots and their cultural environments. Whereas the design in the manuscripts from Toledo is almost exclusively borrowed from Islamic culture, in Joshua's work the Islamic artistic tradition, although still dominant, is integrated with the Western artistic tradition in a unique blend. In Joseph's work, the Islamic cultural heritage is much less dominant, and there is a balance between the styles, with the scales tipping in favor of the Gothic.

First and foremost, it can be observed that Joshua's work contains hardly any trace of the Castilian tradition of decoration. The mere fact that he uses carpet pages and other Islamic formal elements (Fig. 13) does not make this art a descendant of the Castilian tradition. His work is replete with architectural design borrowed from Mudejar architectural decoration and includes a wealth of typically Islamic arch designs to frame various portions of text. Horse-shoe and polylobed arches are adorned with spandrels of late Mudejar patterns. We also find a profusion of animals and dragons in both the painted decoration and in the micrography. These depictions owe a great debt to Romanesque and Gothic architectural sculpture and seem to be the result of Joshua's acquaintance with Joseph Ha-Şarfati, who may well have been among the Jews expelled from France. It is likely that having settled in Navarre, Joseph introduced his Sephardic colleagues to Gothic-style book decoration. Among the sources of inspiration for these motifs were



Lám. 13 / Fig. 13.

Biblia escrita y decorada por Josué ibn Gaon, Tudela, 1301-1302.

Bible written and decorated by Joshua ibn Gaon, Tudela, 1301-1302.

Paris, Bibliothèque nationale de France, MS héb. 21, f. 1v.

© Bibliothèque nationale de France.

Entre las fuentes de inspiración de estos motivos están las esculturas de las portadas de las iglesias de Soria y Tudela, que pertenecían al paisaje urbano en el que Josué vivía y con el que ciertamente estaba muy familiarizado. La representación de animales y dragones era común en estas ciudades y sus alrededores, pues tales imágenes aparecen en las fachadas de las iglesias y los capiteles de las columnas. Los dragones de la decoración micrográfica pueden, por ejemplo, compararse con los dragones esculpidos en la puerta de la iglesia de Santa Magdalena de Tudela. Animales similares a los que aparecen en estas biblias de Josué se encuentran, por ejemplo, en la puerta de la iglesia de Santo Domingo de Soria, que era su ciudad natal.

En resumen, el trabajo de Josué refleja una combinación de tres tradiciones artísticas que caracterizan la cultura de la Iberia medieval. Los modelos tomados de la cultura islámica todavía predominan, pero van ya acompañados de los modelos tomados del arte románico y gótico presente en el entorno geográfico.

Por último, las miniaturas de Yosef ha-Şarfati en la Biblia de Cervera son extraordinariamente ricas e intrincadas, y su estilo es mucho más refinado que el de Josué. Existen entre ambos muchos denominadores comunes, pero Yosef era, sin lu-

gar a dudas, un iluminador más hábil que Josué. La decoración del libro incluye muchos motivos figurativos, algunos de ellos de contenido genuinamente narrativo (lám. 12). Estos motivos resultan revolucionarios en el contexto de la decoración de las biblias sefardíes, pero al no haber tenido continuación¹, su importancia para la historia de la iluminación de las biblias sefardíes es limitada. Hay varios tipos de decoración en la Biblia de Cervera que, a su vez,

¹ La única excepción es la llamada Primera Biblia de Kennicott, de 1476, basada directamente en la Biblia de Cervera. Véase *infra*.

the sculptures on the portals of churches in Soria and Tudela, which belonged to the urban landscape that was Joshua's home and with which he was certainly well acquainted. The depiction of animals and dragons in this specific fashion was especially common in and around these two cities and such images appear on façades of churches and on column capitals. The dragons in the micrographic decoration can, for example, be compared with the sculpted dragons at the gate of the Church of Santa Magdalena in Tudela. Animals similar to those in Joshua's Bibles can be found, for example, at the gate of the Church of Santo Domingo in Soria, his hometown.

In short, Joshua's work reflects a combination of the three artistic traditions that characterize the culture of medieval Spain. Patterns borrowed from Islamic culture are still dominant, but they are accompanied by designs borrowed from Romanesque and Gothic art in his nearby environment.

Finally, the painted decoration of the Cervera Bible by Joseph Ha-Şarfati is extremely rich and intricate, and his style is more refined than Joshua's. There are many common denominators, but Joseph was undoubtedly a more skilled illuminator than Joshua. The book's decoration includes many figurative motifs, some with genuine narrative content (Fig. 12). These motifs are revolutionary in the context of Sephardic Bible decoration, but as they were not carried forward,¹ their significance for the history of the illuminated Sephardic Bible is limited. The types of decorations in the Cervera Bible are varied and are different in several ways from the books that were illuminated in other schools.

¹ The only exception is the so-called First Kennicott Bible of 1476, based directly on the Cervera Bible. See below.

difieren en varios sentidos de los libros iluminados pertenecientes a otras escuelas.

En la Biblia de Cervera también aparece una representación de la menorah entre tres olivos. La iconografía de esta página es única. Su conexión con la iconografía de las representaciones del Templo en otras biblias sefardíes, como la Biblia de Parma y las biblias catalanas posteriores es extraordinariamente débil. Este imaginario está basado de forma específica en la visión que se describe en el capítulo 3 de Zacarías, de modo que la página aparece al final de Profetas en lugar de aparecer al comienzo del manuscrito, siendo así que en ese caso no representa la idea de la Biblia como un Templo en miniatura.

Se puede encontrar otra sorprendente desviación respecto a biblias castellanas anteriores y a las de Josué ibn Gaón en el modo en que Yosef trata las páginas tapiz. Las dos páginas tapiz que incluye la Biblia de Cervera muestran un gran diseño de entrelazo en el centro de la página. Sin embargo, solo se llevó a cabo la primera fase de la decoración de las dos páginas, es decir, estas se dibujaron, pero no se añadieron las tintas, aun cuando la aplicación de pintura y color en el resto del manuscrito está completa. Parece, así, que a Yosef no le interesaba demasiado diseñar páginas tapiz. Es posible que fueran diseñadas por el escriba, o quizás incluso por Josué, y que cuando Yosef comenzó con la decoración que iba miniada, simplemente las omitiese.

La decoración de Yosef recuerda en varios sentidos al trabajo de Josué, aunque se basa más claramente en un repertorio de formas góticas, al margen de la tradición islámica. Tanto Josué como Yosef usan el lenguaje artístico de su entorno (el sur de Navarra, especialmente Tudela) pero Josué sigue de forma más directa la tradición islámica, que tan fundamental había sido en el trabajo de los iluminadores toledanos de generaciones anteriores.

The Cervera Bible also features a depiction of the menorah between two olive trees. The iconography of this page is unique. Its connection to the iconography of the Temple depictions in other Sephardic Bibles, such as the Parma Bible and the later Catalan Bibles, is extremely tenuous. Its imagery is specifically based on the vision described in Zechariah 3, so the page appears at the end of Prophets instead of at the beginning of the manuscript; that being the case it does not represent the idea of the Bible as a minor Temple.

Another striking deviation from both earlier Castilian Bibles and those of Joshua ibn Gaon can be found in Joseph's treatment of the carpet pages. The Cervera Bible includes two carpet pages, both of which exhibit a large, centered interlacing pattern. However, only the first stage of the decoration of the two pages was finished, that is, they were drawn in ink, but not painted, even though the rest of the painting and coloring in the manuscript was completed. Thus it seems that Joseph did not have a great interest in designing carpet pages. It is feasible to assume that the pages were designed by the scribe, or perhaps by Joshua, but when Joseph began the painted decoration, he simply skipped them.

Joseph's decoration resembles Joshua's work in several respects, but draws more intensively from a Gothic repertoire of forms, at the expense of the Islamic tradition. Both Joshua and Joseph used the same artistic language prevalent in their environment—southern Navarre and especially Tudela—but Joshua more strongly preserved the Islamic tradition, which was so central for the Toledan illuminators of the previous generations. Joseph, on the other hand, was more rooted in Gothic art. As such, he stands out among the illuminators of the Bibles of

Yosef, por otro lado, estaba más inmerso en el arte gótico. En ese sentido, se distingue del resto de los iluminadores de biblias de Sefarad. Al estar su trabajo mucho menos arraigado en la tradición artística sefardí, apenas usa los tipos de decoración comunes entre sus predecesores castellanos, y así, a pesar del estilo común que le unía a Josué, pertenece a un mundo cultural distinto. Su iconografía del Templo difiere de la de la Biblia de Parma, aunque tal y como ocurre en esta última, también enfatiza el aspecto mesiánico. Por último, usa la iluminación figurativa con relativa libertad, mientras que sus colegas sefardíes evitan esta práctica en la decoración de la Biblia.

Las escuelas catalanas del s. XIV

La primera biblia catalana miniada (París, Bibliothèque nationale de France, ms. hébr. 7) se realizó en 1299 en Perpiñán, en el Rosellón, entonces perteneciente al reino de Mallorca, que más tarde formaría parte de la Corona de Aragón. Contiene una representación del Templo muy similar a la que aparece en la Biblia de Parma (lám. 11). Aun cuando la Biblia de Perpiñán es de un tamaño considerablemente mayor que el de la Biblia de Parma, las representaciones del Templo que aparecen en ambas son muy similares. Está claro que, o bien la primera se copia a partir de la segunda, o que ambas derivan de un tercer manuscrito que no nos ha llegado. Como ocurría en la Biblia de Parma, los utensilios de la Biblia de Perpiñán aparecen representados como siluetas doradas sobre el pergamino, aunque la aplicación del color es aquí más refinada. Además de la representación del Templo, la Biblia de Perpiñán contiene tres páginas tapiz en micrografía, numerosas indicaciones de *parashah* ornamentadas, y arcos apuntados decorando las columnas entre las que se copian las

Spain. Less deeply entrenched in the Sephardic artistic tradition, he hardly ever used the types of decoration that had been common among his Castilian predecessors, and in spite of the style he shared with Joshua he belonged to a different cultural world. His iconography of the Temple theme is different from that of the Parma Bible, and yet, as in the latter, he too emphasized the messianic aspect. Finally, he used figurative illumination with relative freedom, whereas his Sephardic colleagues avoided this practice as long as they worked in Bible illumination.

The Fourteenth-Century Schools of Catalonia

The earliest known painted Bible from Catalonia (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS héb. 7) was produced in 1299 in Perpignan, Roussillon, which belonged to the kingdom of Mallorca, and hence would be a part of the Crown of Aragon. It contains a depiction of the Temple that is very similar to its counterpart in the Parma Bible (Fig. 11). Even though the Perpignan Bible is considerably larger than the Parma Bible, the depictions of the Temple are very similar; clearly either the former was copied from the latter or both are indebted on the same, no longer extant, manuscript. As in the Parma Bible, the implements in the Perpignan Bible are shown as gold silhouettes against the parchment background, although the coloring technique is more refined. In addition to the Temple depiction, the Perpignan Bible contains three micrographic carpet pages, numerous decorated *parashah* signs, and Gothic-style arches as decoration for the columns listing the differences between the masoretic versions of

listas de variantes entre las versiones masoréticas de Ben Asher y Ben Naftali². El libro también incluye masora magna decorada, cuyo carácter y repertorio de formas muestra muy pocas similitudes, o ninguna, con los paralelos de Castilla y Navarra.

² Lista que aparece con mucha frecuencia en las biblia sefardíes, que contiene las diferencias de vocalización de algunas palabras entre las dos escuelas masoréticas de mayor prestigio, la de Ben Asher y la de Ben Naftalí.

Dos años más tarde, en 1301, se copió otra biblia (Copenhague, Royal Library, ms. Hebr. 2), quizás también en Perpiñán. Esta presenta una serie de características similares a las que aparecen en la de Perpiñán: una representación de los utensilios del Templo que se parece en casi todos los detalles a la de la biblia de 1299, y páginas tapiz en micrografía que son casi idénticas a las de la Biblia de Perpiñán y que quizás fueron copiadas a partir de esta. En conjunto, sin embargo, el códice de Copenhague revela una mayor influencia gótica que el manuscrito de Perpiñán. Los arcos que decoran las columnas entre las que se copia la lista de variantes entre las versiones masoréticas de Ben Asher y Ben Naftali tienen un carácter gótico distintivo, no solo por las arquitecturas, sino también por el diseño y la técnica pictórica desplegada en la ornamentación de columnas y enjutas. El fondo de la imagen del Templo está diapreado en azul y rojo, que sustituye al pergamo visto, una característica típica de la decoración de manuscritos góticos que complementa la decoración de las listas masoréticas.

A pesar de la presencia de estos elementos góticos (la forma de los arcos en ambos libros y el fondo diapreado de la Biblia de Copenhague), el enfoque artístico es completamente diferente del que se adopta en los manuscritos cristianos de la época. Como en las representaciones de época anterior, los utensilios del Templo están colocados de forma que se evita crear efecto

Ben Asher and Ben Naftali.² The book also includes decorations of the *masora magna*, whose character and repertoire of forms bear little, if any, resemblance to parallels from Castile and Navarre.

² A list of the differences in the vocalization of specific words between the two most prestigious masoretic schools —Ben Asher and Ben Naftali— appears often in Sephardic Bibles.

Two years later, in 1301, another Bible (Copenhagen, Royal Library, MS Hebr. 2) was produced, perhaps also in Perpignan. This Bible has characteristics similar to the Perpignan Bible: a depiction of the Temple implements, which resembles its 1299 predecessor in most of its details, and micrographic carpet pages that are almost identical to those of the Perpignan Bible and may have been copied from there. Overall, however, the Copenhagen Codex evidences a great deal of Gothic influence not found in the Perpignan manuscript. The arches for the decoration of the columns listing the differences between the masoretic versions of Ben Asher and Ben Naftali have a distinctly Gothic character here, not only in their architectural shape, but also in the design and painting technique of the ornamentation of the columns and the spandrels. The background of the Temple image contains a diapered pattern in red and blue instead of the color of the parchment—a feature that is typical of the decoration of Gothic manuscripts, and complements the Gothic decoration of the masoretic tables.

Despite these Gothic elements—the shape of the arches in both books and the diapered background in the Bible in Copenhagen—the artistic approach is utterly different from that common in Christian manuscripts of the period. As in the earlier depictions, the Temple implements are spread out flatly on the pages with

tridimensional alguno, primando así la función estrictamente ornamental de la imagen. Las páginas tapiz, la abundante decoración abstracta, y la total ausencia de ilustraciones figurativas son también típicas de este enfoque.

Tomadas en conjunto, estas y otras características presentes tanto en biblias castellanas como navarras, a lo largo del s. XIV se convertirán, aunque con diferencias de detalle, en los elementos más característicos de varias escuelas de la Corona de Aragón, especialmente en la zona de Cataluña y el Rosellón. Sin embargo, la tradición de las biblias decoradas en Castilla llega prácticamente a su término a comienzos del s. XIV.

La representación del Templo es un elemento central en los programas decorativos de las biblias catalanas a lo largo del s. XIV. Entre ellas se encuentran la Biblia catalana de Parma (Biblioteca Palatina, ms. Parm 2810), la Biblia de Harley (Londres, British Library, ms. Harley 1528), y el Pentateuco sefardí del Duque de Sussex (Londres, British Library, ms. Add. 15250). Como en el modelo castellano que hemos visto antes, que también se conserva en Parma, la iconografía de estas representaciones se deriva en gran medida de la descripción del Templo que hace Maimónides. Una pequeña imagen del Monte de los Olivos, que indica el lugar donde el Mesías vendrá en el futuro, enfatiza aún más el sentido mesiánico que tienen estas ilustraciones. Alguno de estos manuscritos también contiene páginas tapiz y otros elementos decorativos que pertenecen al lenguaje artístico islámico. Estos se combinan con diversos detalles tomados del arte librario gótico-cristiano, pero en este grupo el elemento islamizante sigue siendo central y no aparecen en él motivos figurativos. La decoración micrográfica sigue desempeñando un papel importante, aun cuando sus motivos y formas difieren ampliamente de los que eran habituales en decoraciones del s. XIII.

no attempt whatsoever to create a three-dimensional effect, and the decorative element plays the main role in the design. The carpet pages, abundant abstract decoration, and the total absence of figurative illustrations are also typical of this approach.

In the course of the fourteenth century, these features and others that are similar to parallels in the Bibles from Castile and Navarre in their general appearance—though not in their details—became characteristic of various schools in the Crown of Aragon, especially in Catalonia and Roussillon. In early-fourteenth-century Castile, however, the tradition of decorated Bibles nearly ended.

The depiction of the Temple is a major element in the decoration programs of Bibles produced in Catalonia throughout the fourteenth century. Among these Bibles are the Catalan Parma Bible (Biblioteca Palatina, MS Parm 2810), the Harley Bible (London, British Library, MS Harley 1528), and the Sephardic Duke of Sussex Pentateuch (London, British Library, MS Add. 15250). As in their Castilian predecessor in Parma, the iconography of these depictions depends heavily on Maimonides' treatment of the Temple. A small image of the Mount of Olives, indicative of the place from where the future Messiah will come, adds further stress on the messianic meaning of these illustrations. A few of these manuscripts also contain carpet pages and other decorative elements that belong to the Islamic artistic language. These features are combined with various details borrowed from Gothic Christian book art, but in this group, too, the Islamicizing element often remains central, and there are no figurative motifs. Micrographic decoration still plays an important role, even though its motifs and forms differ widely from those

Un hito especialmente interesante en la historia de las biblias catalanas decoradas lo constituye la Biblia Farhi (Sassoon Collection, ms. 368), que reintroduce la página tapiz en el repertorio de biblias catalanas hasta un extremo que no tiene paralelo en ningún otro ejemplo de la zona. Un colofón muy detallado que aparece en la misma indica que fue realizada por Elisha ben Abraham ben Benvenisti Cresques para uso propio, entre 1366 y 1383. Las páginas tapiz están especialmente elaboradas, con gran variedad de diseños; la mayor parte están ornamentadas con una decoración de entrelazo muy densa situada en el centro de la página. Otras están diseñadas como composiciones continuas. La caligrafía es parte integral de estas páginas tapiz. Los diseños de tapiz se pueden relacionar con el arte del libro islámico que se estaba produciendo en aquellos años en el Norte de África y en Granada. Como el resto de las biblias catalanas que he mencionado, la Biblia Farhi incluye una representación del Templo. Mientras que este motivo ocupa dos páginas en otras biblias, en la Biblia Farhi ocupa cuatro. La iconografía no solo se basa en la descripción del Templo de Maimónides, sino que además aparecen citadas secciones del texto de Maimónides en *tituli* insertos en las imágenes, a modo de etiquetas de los distintos utensilios. En una época en la que las biblias catalanas habían ido progresivamente conectando con la tradición gótica y en la que el imaginario del Templo se había vuelto formulista y convencional, la Biblia Farhi restablece los antiguos vínculos con la cultura judeo-islámica que había caracterizado la decoración de las primeras biblias de Castilla.

La Haggadah ilustrada

A diferencia de la Biblia, que se utilizaba con frecuencia durante la oración comunitaria, y que en

of the decorations common in the thirteenth century.

An especially interesting milestone in the history of decorated Bibles in Catalonia is the Farhi Bible (Sassoon Collection, MS 368), which reintroduced the carpet page into the repertoire of Catalan Bibles to an extent not found in any other example from that region. From a detailed colophon we learn that the Farhi Bible was produced between 1366 and 1383 by Elisha ben Abraham ben Benvenisti Cresques for his personal use. The carpet pages are especially elaborate, with a great variety of designs; most of them are decorated with dense interlacing patterns in centered arrangements. Others are designed as continuous compositions. Calligraphy is an integral part of all of the carpet pages. These carpet designs can be linked to contemporary Islamic book art in the Maghreb and Granada. Like the other Catalan Bibles that I have mentioned, the Farhi Bible contains a Temple depiction; whereas its parallels cover about two pages, the Farhi rendering of the Temple extends over four. Not only is the iconography based on Maimonides' description of the Temple, but portions of his text are quoted in legends inserted into the images as captions for the different implements. At a time when the Catalan Bibles had been linked increasingly with the Gothic tradition and their Temple imagery had become formulaic and conventional, the Farhi Bible re-established the old links with Jewish-Islamic culture that had characterized the decoration of early Bibles in Castile.

105 

The Illustrated Haggadah

In contrast to the Bible often used during congregational prayer, which thus served and rep-

ese sentido servía y representaba a la comunidad, la Haggadah de Pascua es de naturaleza privada. Diseñada normalmente en pequeño formato, contenía el texto que se leía durante la comida familiar celebrada la víspera de la Pascua. Si bien durante siglos había permanecido unida al libro de oraciones, en algún momento del s. XIII se convirtió en un volumen independiente. Muy poco tiempo después se erigió en el tipo de libro ideal para ser iluminado, motivo por el cual nos ha llegado una gran cantidad de haggadot decoradas en la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna. El carácter narrativo, ceremonial y didáctico de este libro ha dado lugar a una gran variedad de tipos de ilustración hasta nuestros días, y así, cada primavera antes de Pascua, aparecen en todas las librerías del mundo judío tanto nuevas versiones de la misma, como facsímiles de haggadot de la Edad Media y comienzos de la Moderna.

Dos de las haggadot ibéricas que han sobrevivido son de Castilla, donde probablemente fueron realizadas a finales del s. XIII. La Haggadah de Parma (Biblioteca Palatina, ms. Parm 2411) nos ha llegado en un estado relativamente malo, pero el segundo manuscrito, hoy en Londres (British Library, ms. Or. 2737), está completo y bien conservado. Ambos contienen un ciclo de ilustraciones bíblicas; el segundo incluye representaciones del ritual y de los preparativos de la fiesta.

Las haggadot más fastuosas, sin embargo, proceden de varias áreas localizadas en la Corona de Aragón. La Haggadah Dorada (Londres, British Library, ms. Add. 27210), realizada en torno a 1320, probablemente en Barcelona, pertenece a un grupo de unos diez manuscritos del norte de la Península Ibérica, todos ellos de carácter similar, en los que el texto de la Haggadah va precedido de ciclos de ilustraciones continuas, de carácter narrativo y sin aparente

resented a community, the Passover Haggadah is of a considerably more private nature. Normally designed as a small book, it contains the text to be read at the ceremonial family meal on the eve of the Passover holiday. For centuries attached to the general prayer book, it became an independent volume at an unknown date during the thirteenth century. Soon thereafter it emerged as the most suitable book type for illumination, and a wide range of decorated haggadot survives from the Middle Ages and the early modern period. To this day the narrative, ceremonial, and didactic character of the book stimulates a variety of illustration types, and every spring before Passover new versions together with facsimile editions of medieval and early modern haggadot appear in bookstores all over the Jewish world.

Two of the surviving Iberian haggadot originated in Castile, where they were probably produced at the end of the thirteenth century. The Parma Haggadah (Biblioteca Palatina, MS Parm 2411) came down to us in a relatively poor state, but the other manuscript, now in London (British Library, MS Or. 2737), is complete and well preserved. Both contain a cycle of biblical illustrations; the latter is also rich in ritual representations and shows various phases of the preparations toward the holiday.

The most lavish haggadot, however, originated from various areas of the Crown of Aragon. The Golden Haggadah (London, British Library, MS Add. 27210), for example, produced around 1320, most probably in Barcelona, belongs to a group of ten such manuscripts from northern Iberia, all of similar character, which display continuous biblical picture cycles preceding the Haggadah text without any apparent connection to that

conexión con el texto³. Una estructura similar se encuentra con frecuencia en salterios latinos de los ss. XII a XIV, procedentes de Francia e Inglaterra. Algunos de estos ciclos pictóricos, como el de la Haggadah de Sarajevo (National Museum of Bosnia and Herzegovina) comienzan con representaciones de la creación; otros, como la Haggadah Rylands, que hoy se encuentra en Manchester (John Rylands University Library, ms. heb. 6) son más limitados y se centran en el relato del Éxodo, como cabría esperar, pues el texto de la Haggadah conmemora los acontecimientos que condujeron a la salida de los israelitas de Egipto. Al mirar hoy los ciclos, se ve en ellos un testimonio de aculturación y diálogo, polémica con el cristianismo, y tensiones culturales dentro de la propia comunidad judía sefardí en un contexto histórico concreto.

El hecho de que la historia bíblica fuese vista e interpretada de forma diferente por los distintos círculos judíos en la Iberia del s. XIV es un factor importantísimo a la hora de delinejar los perfiles culturales de aquellos inmersos en el diseño de tales ciclos. Los modelos y motivos usados eran cristianos, y tuvieron que ser adaptados para un público judío. Sufrieron, así, un proceso de «traducción» en el que la exégesis judía contemporánea de midrasim que databan de la antigüedad tardía y de textos polémicos anti-cristianos fue utilizada para conformar lo que se podría denominar un «imaginario judío».

A partir de la primera publicación de la Haggadah de Sarajevo (Schlosser y Müller 1898), los especialistas han prestado mucha atención a la presencia de iconografía midrásica en las haggadot sefardíes. Aunque con frecuencia se hace referencia a ella como manifestación de antiguos prototipos judíos, tales imágenes materializaban

text.³ A similar structure is often found in twelfth- to fourteenth-century Latin Psalters from France and England. Some of these pictorial cycles, such as the one in the Sarajevo Haggadah (National Museum of Bosnia and Herzegovina), open with depictions of Creation; others, as the Rylands Haggadah held in Manchester (John Rylands University Library, MS heb. 6)

have a more limited range and focus on the narrative of Exodus, as might be expected, since the text of the Haggadah commemorates the events leading to the departure of the Israelites from Egypt. As we look at the cycles today, they attest to acculturation and dialogue, polemics with Christianity, and cultural struggles within Sephardic Jewry in a particular historical setting. The fact that biblical history was viewed and interpreted differently by diverse circles of Jews in fourteenth-century Iberia is an important factor in any attempt to delineate the cultural profiles of those involved in the design of the cycles. The models and motifs used were Christian, and they had to be adapted for the Jewish audience. They underwent a “translation” process in which contemporary Jewish exegeses involving late antique midrashim and anti-Christian polemical texts were employed to shape what can thus be labeled “Jewish imagery.”

Ever since the first publication of the Sarajevo Haggadah (Von Schlosser and Müller 1898), the presence of midrashic iconography in the Sephardic haggadot and other Jewish works of art has received a great deal of scholarly attention. Often referred to as manifestations of late antique Jewish prototypes, such images stood for the Jewish identity of art works produced by and for Jews. Midrash is a late antique

³ En Kogman-Appel 2006 se ofrece una discusión detallada de este tema, con referencias a estudios anteriores.

³ For a detailed discussion with references to earlier literature, see Kogman-Appel 2006.

la identidad judía de un arte producido por y para judíos. El Midrás es un fenómeno que se remonta a la Antigüedad tardía. Es un método exegético típico del periodo post-bíblico, que floreció especialmente durante los primeros siglos de la era cristiana. Su contexto inmediato era el de la sinagoga tardo-antigua. Sus autores fueron los rabinos de las sinagogas palestinas y de las academias babilónicas. Considerando las circunstancias en las que surge el método midrásico en la Antigüedad y el lugar que ocupó, sobre todo a raíz de la destrucción del Segundo Templo en el año 70, es natural pensar que los midrasim y los sermones rabínicos adquirieran un papel fundamental en el surgimiento del arte narrativo judío durante la Antigüedad tardía.

Las haggadot sefardíes nos dicen otra cosa. La narración del sueño de la escala de Jacob (lám. 14) según el Targum arameo tardo-antiguo es un ejemplo típico de exégesis midrásica:

Tuvo un sueño, y he aquí que en él aparecía una escala, fijada en el suelo, cuyo extremo superior llegaba a los cielos. Y he aquí que los dos ángeles que habían ido a Sodoma, y que habían sido expulsados de su morada por haber revelado los secretos del Señor del mundo, estuvieron vagando hasta el tiempo en que Jacob salió de casa de su padre. Entonces, y como un acto de misericordia, le acompañaron a Betel, y aquel día subieron a los cielos y dijeron: «Venid y contemplad al piadoso Jacob cuya imagen está fijada en el Trono de la Gloria, y a quien habéis deseado ver». Entonces el resto de los ángeles santos de Dios bajaron para mirarle (*Targum Pseudojonatán*, Gé 28,11).

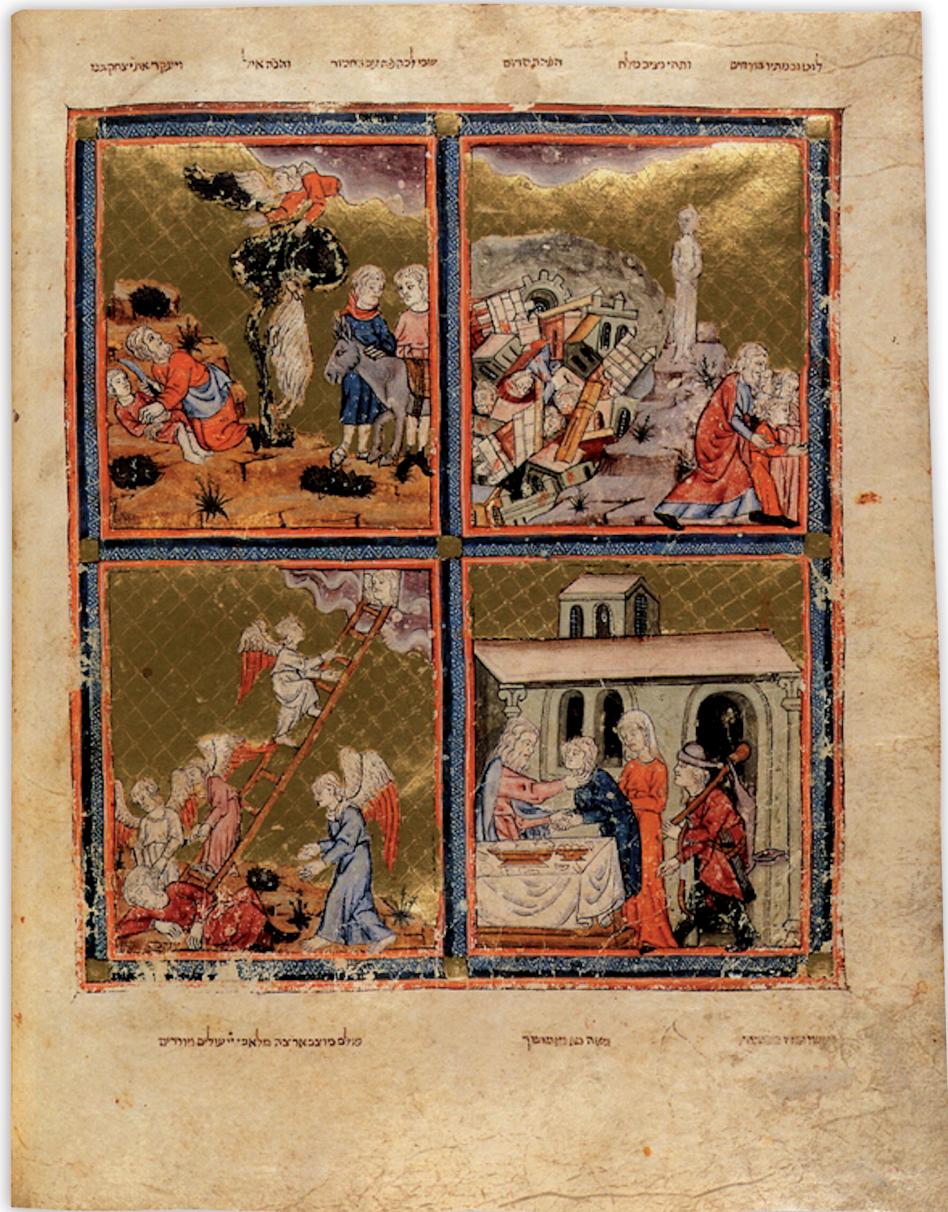
Aunque el Midrás era parte integral de la vida religiosa judía tardo antigua, el papel que desempeñó en las obras de los racionalistas

phenomenon. A method of biblical commentary typical of the post-biblical period, it flourished especially during the first centuries of the Common Era. Its immediate context was the late antique synagogue. The authors of the midrashim were the Rabbis in the synagogues in the Land of Israel and in the academies in Babylon. Considering the circumstances in which the midrashic method evolved in Antiquity and the place it occupied particularly after the destruction of the Second Temple in 70 CE, the assumption that midrashim and rabbinic sermons played a crucial part in the emergence of Jewish narrative art during Late Antiquity is a natural one.

The Sephardic haggadot tell a different story. The narrative of Jacob's dream of the ladder (Fig. 14) according to the late antique Aramaic Targum is a typical example of midrashic exegesis:

He had a dream, and behold, a ladder was fixed in the earth with its top reaching toward the heavens. And behold, the two angels who had gone to Sodom and who had been banished from their apartment because they had revealed the secrets of the Lord of the world went about when they were banished until the time that Jacob went forth from his father's house. Then, as an act of kindness, they accompanied him to Bethel, and on that day they ascended to the heavens on high, and said, "Come and see Jacob the pious whose image is fixed in the Throne of Glory and whom you have desired to see." Then the rest of the holy angels of the Lord came down to look at him (*Targum Pseudojonathan*, Gen 28:11).

Although it was an integral part of late antique Jewish religious life, Midrash was sig-



109

Lám. 14 / Fig. 14.

Haggadah Dorada, el sueño de Jacob, Cataluña, ca. 1320–30.

Golden Haggadah, Jacob's dream, Catalonia, ca. 1320–30.

London, British Library, MS Add. 27210, f. 4v.

© The British Library Board.

medievales de Sefarad fue mucho menos destacado. La simbiosis cultural judeo-islámica que se produjo en Oriente Medio, el Norte de África, y en al-Andalus produjo generaciones de intelectuales cuya formación difería en gran medida de la propia del judaísmo talmúdico antiguo. Estos interpretaban la Biblia de acuerdo con la gramática, el pensamiento racionalista y la exégesis alegórica. En respuesta a la toma de conciencia del peligro en el que tales corrientes, así como la filosofía griega, extranjera, podían suponer para la autoridad talmúdica de los rabinos de época tardo-antigua, se produjo un renacimiento del Midrás en los comentarios bíblicos de época alto y bajo-medieval. A lo largo de los ss. XIII y XIV se desarrolló así en la Península Ibérica una nueva escuela de exégesis bíblica. El ambiente en el que ésta vio la luz no era ya el de la simbiosis cultural judeo-islámica que sustentaba la producción racionalista. El motor de tal revitalización fue más bien la exégesis bíblica de los exégetas askenazíes de Alemania y el norte de Francia, que no tenía ya que competir con otros tipos de interpretación vigentes bajo la influencia racionalista islámica. Entre los askenazíes destacaba sin duda Rashi, autor que escribió un comentario a toda la Biblia utilizando el *peshat* (sentido literal del texto), aunque con frecuentes añadidos usando el *derash* (material midrásico) a modo de aclaración. Ciertos círculos de intelectuales sefardíes, y de manera especial la escuela de Nahmánides (Moisés ben Nahmán, 1194–1270), y sus discípulos, se mostraron receptivos a estas influencias que les llegaban del Norte.

La influencia askenazí se tradujo en un creciente interés en el Midrás en la Península Ibérica, particularmente en círculos anti-racionalistas. Así, se empezaron a recoger, compilar, reescribir y reutilizar midrasim tardo-antiguos para ser incorporados a los comentarios bíblicos. Un grupo

nificantly less prominent in the scholarship of the medieval Sephardic rationalists. The Jewish-Islamic cultural symbiosis of the Middle East, northern Africa, and early medieval Iberia brought forth generations of scholars whose cultural background differed significantly from that of late antique talmudic Judaism. They interpreted the Bible in terms of philology and grammar, rationalist philosophy, and allegoric commentary. The reaction to an awareness that the authority of the late antique talmudic Rabbis might be endangered and challenged by such trends and by Greek, alien, philosophy led to a revival of Midrash in high and late medieval Bible commentaries. A new school of biblical exegesis evolved in the Iberian Peninsula during the thirteenth and fourteenth centuries. The cultural background of this activity was no longer the Jewish-Islamic cultural symbiosis that stood behind rationalist scholarship. Rather, the impetus of this revival of Midrash was biblical exegesis as practiced among Ashkenazi scholars in the German lands and northern France. Midrash was held in high esteem in Ashkenaz, where it did not have to compete with other types of interpretation under Islamic, rationalist influence. The most outstanding figure of Ashkenazi scholarship was Rashi, who wrote a commentary to the Bible in which he often sought for the *peshat* (literal sense), but frequently added *derash* (midrashic material) for elucidation. Certain circles of Sephardic scholarship, most notably the school of Nahmanides (Moses ben Nahman, 1194–1270) and his disciples, now opened up to influences coming from the North.

This Ashkenazi influence led to an increasing interest in Midrash in Iberia as well, particularly in anti-rationalist circles. Late antique midrashim were collected, compiled,

completo de tales colecciones, formado tanto por comentarios, como por las así llamadas «biblias reescritas», producidos en la alta y baja Edad Media, ha llegado hasta nosotros. Muchos eran de procedencia askenazí, y comenzaron a conocerse en la Península Ibérica en el s. XIV, momento en el que se estaba produciendo un creciente interés por el Midrás. Otros se escribieron en la Península Ibérica o en el sur de Francia. Una figura central en ese renacimiento del Midrás fue el exégeta judío de finales del s. XIII Bahya ben Asher, que escribió un comentario al Pentateuco entre los años 1291 y 1292. Bahya, que predicó en Zaragoza y estudió con Salomón bar Abraham Adret (m. ca. 1310) de Barcelona, uno de los más destacados alumnos de Nahmanides, tenía mucho interés en la narrativa midrásica relacionada con la Biblia. Otro tipo de texto era la antología de materiales midrásicos. Un ejemplo de este género, de procedencia askenazí, es el así llamado *Yalqut Shim'oni* [Compilación de Shimón]. Puede afirmarse que se conocía en la Península Ibérica porque Don Isaac Abravanel lo usó como fuente en sus comentarios bíblicos. Jacob ben Hananel Sikili, conocido por sus sermones, y que acaba estableciéndose en Córdoba después de haber viajado durante años, adoptó el género de la antología a principios del s. XIV. Parece ser que en esa ciudad compiló la primera parte de la antología *Talmud Torah* [Enseñanza de la Torah], que terminó después de 1324, al trasladarse a Oriente y asentarse en Damasco. Escribió también una colección de sermones modelo, basada en gran medida en su colección midrásica.

Esto nos remite de nuevo a la cuestión de la escala de Jacob. La Haggadah Dorada exhibe una representación particularmente interesante del sueño del patriarca (Gé 28; lám. 14). Su iconografía básica se deriva del imaginario cristiano. A diferencia de este último, sin embargo, la Haggadah Dorada muestra dos ángeles, que han bajado

re-written, and re-used for newly composed biblical commentaries. An entire group of such collections, commentaries and so-called “re-written Bibles” from the high and late Middle Ages has come down to us. Many of them were of Ashkenazi provenance but began to be known in Iberia in the fourteenth century, at which time there was an increasing interest in Midrash. Others were written in Iberia or southern France. A key figure in the midrashic revival was the late thirteenth-century commentator Bahya ben Asher, whose Pentateuch commentary was written in 1291–1292. Bahya had a broad interest in midrashic narratives related to the Bible. A preacher in Saragossa, he was a student of Nahmanides’ most outstanding disciple, Solomon bar Abraham Adret of Barcelona. Another type of text was the anthology of midrashic material. An example of one such from an Ashkenazi background is the so-called *Yalqut Shim'oni* [Compilation of Shimón]. We can assume that it was known in Iberia because Don Isaac Abravanel used it as a source for his fifteenth-century biblical commentary. The anthological approach was adopted in Iberia during the early fourteenth century by Jacob ben Hananel Sikili, a preacher who settled in Cordoba after extensive travel. There he apparently compiled the first part of his anthology *Talmud Torah* [Learning of Torah], which he finally completed sometime after 1324 when he moved to the East and settled in Damascus. He also left a collection of model sermons largely based on his midrashic collection.

This all brings us back to Jacob’s Ladder. The Golden Haggadah shows a particularly interesting depiction of the patriarch’s dream (Gen 28; Fig. 14). Its basic iconography draws from Christian imagery. Unlike the latter, however,



de la escala y miran fijamente a Jacob. Otro ángel sube en dirección a un agujero que forma una especie de ventana en el cielo, donde podemos distinguir la cara de un ángel. Hemos visto que el Targum arameo tardío-antiguo explica estas circunstancias y habla de ángeles que bajan de la escalera y contemplan a Jacob. Fuentes más tardías incorporan el motivo de contemplar a Jacob cuya «cara está grabada en un trono celestial» (Bahya ben Asher, *ad Gé 28:17*), pero lo separan de la historia de los ángeles exiliados. Estas fuentes únicamente denotan un activo movimiento de ángeles que ascienden y descienden, y que comparan la imagen grabada con el patriarca que duerme. Las miniaturas muestran los ángeles que contemplan a Jacob en el suelo.

La versión de Jacob Sikili es la que más cerca está de las imágenes sefardíes y muestra más que cualquier otro texto el énfasis en estos ángeles:

Suben y bajan [por la escala] desde el día en que el Santo, bendito sea, creó el mundo. Los ángeles solían alabar a Dios diciendo: «Bendito sea Dios, Señor de Israel», y lo hacían sin saber quién era Israel. Cuando Jacob llegó a Betel, los ángeles, que le habían acompañado, subieron a los cielos y le dijeron a los ángeles del cielo: ¿Queréis ver al hombre al que alabamos ante el Santo, bendito sea? Venid y ved al hombre. Los ángeles bajaron y observaron su aspecto y dijeron: Ved que éste es el [hombre] justo cuyo aspecto está grabado en el trono de la gloria. Y todos los otros contestaron diciendo: Bendito sea Dios, Señor de Israel.⁴

La ventana del cielo con la cara de un ángel trae a la memoria descripciones cristianas de esta escena alto y bajomedievales, donde el busto

⁴ Este texto ha sobrevivido únicamente en el siguiente manuscrito: Nueva York, Jewish Theological Seminary, ms. 8313, f. 81r.

the Golden Haggadah shows two angels, who have stepped down from the ladder and are gazing at Jacob. Another angel moves up to a window-like hole in the sky, in which we can discern the face of an angel. We have seen that the late antique Aramaic Targum explains the circumstances and speaks of angels stepping off the ladder and contemplating Jacob. Later sources incorporate the motif of contemplating Jacob, whose “face is engraved in the heavenly throne” (Bahya ben Asher, on Gen 28:17), but separate it from the story of the exiled angels. These sources simply imply a lively movement of descending and ascending angels, who compare the engraved image with the sleeping patriarch. The miniatures show the contemplating angels on the ground.

Jacob Sikili’s version, in particular, is close to the Sephardic images and shows more of a stress on the contemplating angels than any other text:

They ascend and descend [on the ladder] since the day the Holy One, blessed be He, created the world. The angels used to praise before God and say: “Blessed be God, the Lord of Israel,” and they did so without knowing who Israel was. When Jacob came to Bethel the angels, who had accompanied him, ascended to the heavens and told the angels of heaven: “Do you wish to see the man whom we praise before the Holy One, blessed be He? Come and see this man.” The angels descended and looked at his appearance and said: “See this is the righteous [man] whose appearance is engraved in the throne of holiness.” And all the others answered and said: “Blessed be God, the Lord of Israel.”⁴

⁴ Sikili’s text survived only in manuscript: New York, Jewish Theological Seminary, MS 8313, f. 81r.

de Dios aparece por una abertura similar. Este modelo fue transformado para reflejar una tradición específicamente judía, que enfatiza la historia de los ángeles que llaman a sus compañeros para contemplar y alabar al patriarca.

La exégesis bíblica que empleaba métodos tradicionales podía también contraponerse a la producción racionalista de una manera más directa. Una de las cuestiones que se debatían en las controversias sefardíes era la interpretación alegórica de las narraciones bíblicas que hacían los racionalistas. Este debate fue particularmente agrio por lo que respecta a la narrativa de la creación, que (interpretada desde un punto de vista racionalista) podía implicar que el mundo era eterno. Frente a ello, la escuela de Nahmánides y sus discípulos insistía en la creación *ex nihilo*. Se pueden discernir ecos de esta controversia y de las opiniones de Nahmánides sobre la creación en la descripción que de esta se hace en la Haggadah de Sarajevo.

El enriquecer la iconografía de la Biblia hebrea con motivos exegéticos rabínicos representa solo una entre las varias formas posibles de tratar las fuentes pictóricas cristianas. Efectivamente, se tomó en préstamo un repertorio de motivos cristiano, pero esto no se hizo de forma simplista o acrítica. Las personas encargadas de la concepción de los ciclos de ilustraciones eran perfectamente conscientes del mensaje subliminal de esos motivos, pero trataron de forma consciente y crítica la mayor parte de los aspectos cristológicos del contenido pictórico con el que trabajaban. Durante la baja Edad Media la exégesis bíblica tomó en ocasiones un claro giro polémico. Varios comentarios polémicos a la Biblia cuestionaron las interpretaciones cristianas del Antiguo Testamento que anuncianaban la venida de Jesús.

The “window” in the sky with the face of an angel recalls Christian depictions of this scene from the high and late Middle Ages, where the bust of an anthropomorphic figure of the Lord appears in a similar opening. This model was transformed to reflect the specifically Jewish tradition, emphasizing the story of the angels calling their fellows to contemplate and praise the patriarch.

Biblical exegesis employing traditional methods could also confront rational scholarship in a more direct manner. One of the issues at stake in the Sephardic controversies was the rationalists' approach to biblical narratives as allegories. This debate was particularly acrimonious regarding understanding of the Creation narrative, which—from a rationalistic point of view—might imply that the world is eternal. In contrast, the school of Nahmanides and his disciples insisted on the *creatio ex nihilo*. Echoes of this controversy and Nahmanides' views on Creation can be discerned in the depiction of Creation in the Sarajevo Haggadah.

The enrichment of Hebrew Bible iconography with rabbinic exegetical motifs was just one way to deal with Christian pictorial sources. A Christian repertoire of motifs was indeed borrowed, but it was not used naively or uncritically. The people who authored the visual messages of the cycles were fully aware of the power inherent in such messages. They not only used them as instruments to deliver their own view on biblical history, but they grasped most of the Christological aspects of the pictorial content they worked with and dealt with them consciously and critically. During the later Middle Ages biblical exegesis could, at times, take a clearly polemical turn. Several polemical commentaries on the Bible

Algunas imágenes presentes en los ciclos de las haggadot ibéricas abordan esta cuestión.

Un ejemplo de una imagen de entre muchas otras posibles es la descripción de Jacob bendiciendo a los hijos de José en la Haggadah Dorada (lám. 15). Según la narrativa bíblica, Jacob tenía los brazos cruzados mientras bendecía a los muchachos (Gé 48,13–14): «José tomó a los dos y los llevó cerca de Israel: Efraím a su derecha, es decir, a la izquierda de Israel; y Manasés a su izquierda, es decir, a la derecha de Israel. Israel le estiró su mano derecha y la puso sobre la cabeza de Efraím, que era el más joven, y puso su mano izquierda sobre la cabeza de Manasés, guiando sus manos a sabiendas, pues Manasés era su primogénito». Con frecuencia, la teología cristiana asociaba este gesto con la cruz (Isidoro de Sevilla 1815–1875), y la iconografía cristiana solía representar a Jacob sentado de frente en una silla, en lugar de en su cama, como dice explícitamente la Biblia (Gé 48,2). En esta posición sedente, al artista le resultaba más fácil poner énfasis en los brazos cruzados de Jacob.

Aunque la posición frontal del patriarca sedente era, por lo tanto, conocida y muy común, la versión judía, como se ha visto por ejemplo en la Haggadah Dorada, sigue el texto bíblico de una manera más fiel. Jacob aparece sentado en una cama; se le muestra desde un lado. Aunque tiene los brazos cruzados, no se crea una asociación visual con la cruz, evitando así el énfasis que los paralelos cristianos ponen en los brazos cruzados. El *Sefer niṣahon yashan* [Libro de la antigua polémica], un tratado de polémica contemporáneo, explica claramente el contexto:

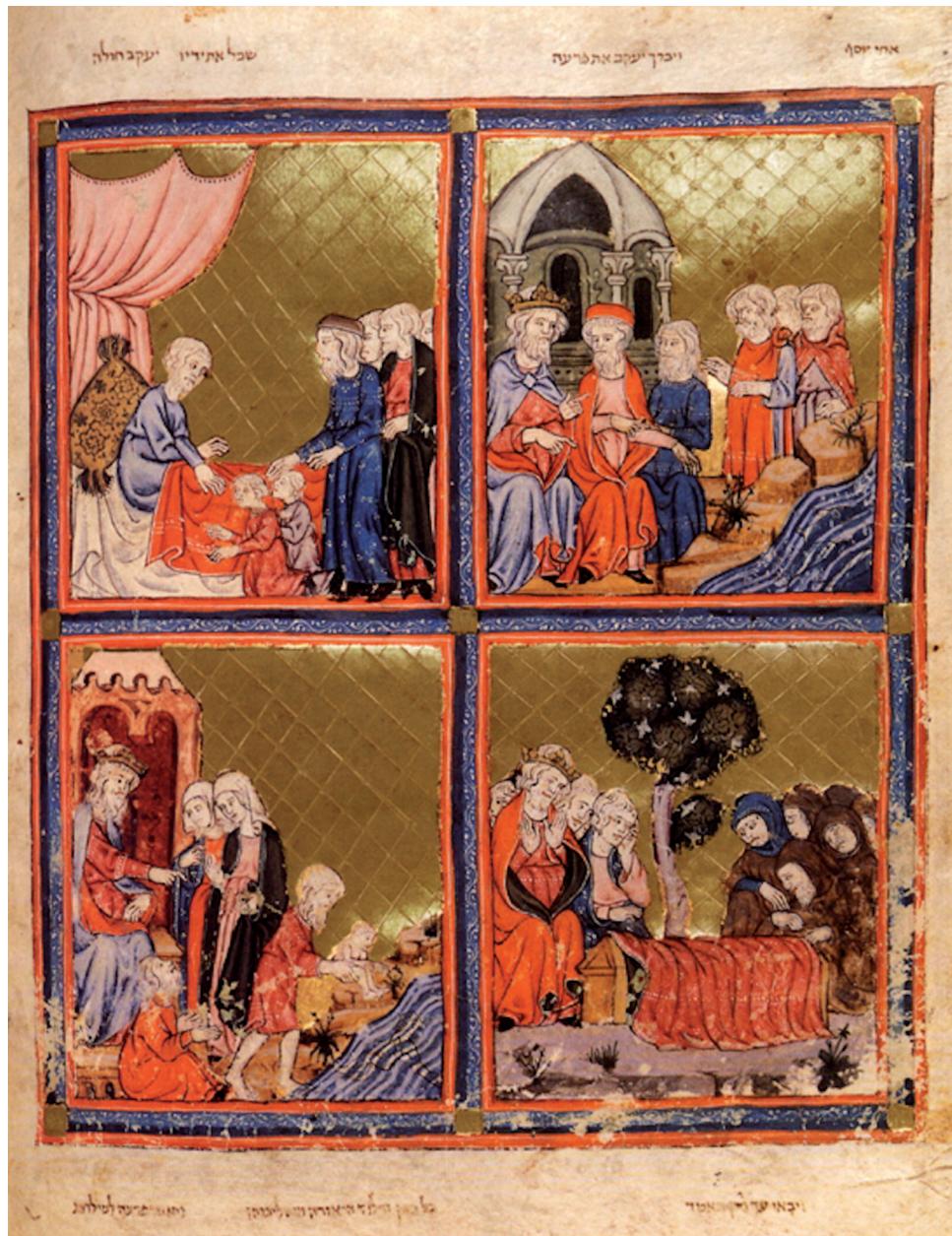
«Cruzó los brazos, pues Manasés era el primogénito» (Gé 48,14). Los herejes dicen que

challenged Christian interpretations of the Old Testament as foreshadowing the coming of Jesus. Some images in the Iberian Haggadah cycles address this issue.

One example of such an image out of many is the depiction of Jacob blessing Joseph's sons in the Golden Haggadah (Fig. 15). According to the biblical narrative Jacob crossed his arms while blessing the boys (Gen 48:13–14): “And Joseph took the two of them and brought them close to Israel: Ephraim on his right, that is, Israel’s left; and Manasseh on the left, that is, Israel’s right hand. Israel stretched out his right hand, and laid it on Ephraim’s head, who was the younger, and laid his left hand on Manasseh’s head, guiding his hands wittingly, for Manasseh was the firstborn.” Christian theology frequently associated this gesture with the cross (Isidoro de Sevilla 1815–1875), and Christian iconography usually depicts Jacob seated frontally on a chair, instead of in his bed, as the Bible has it (explicitly in Gen 48:2). In this seated position, it was easier for the artist to emphasize Jacob’s crossed arms.

Although the frontal position of the seated patriarch was thus known and very common, the Jewish version as seen, for example, in the Golden Haggadah follows the biblical text more faithfully. Jacob is seated in bed; he is shown from the side. Although his arms are crossed, their position does not create a visual association with a right-angled cross, and the focus on the crossed arms, which characterizes the Christian parallels, is avoided. The *Sefer niṣahon yashan* [The Old Book of Polemic], one of the polemical commentaries of this period, explains the context quite clearly:

“He crossed his hands, for Manasseh was the firstborn” (Gen 48:14). The heretics say that



Lám. 15 / Fig. 15.
Haggadah Dorada, Cataluña, ca. 1320–30. Golden Haggadah, Catalonia, ca. 1320–30.
London, British Library, MS Add. 27210, f. 8v.
© The British Library Board.

hizo una especie de cruz con los dos brazos poniendo uno sobre el otro, y así lo bendijo. Respóndoles: Ahora bien, «le pareció mal a José y dijo: “Así no, padre mío”» (Gé 48,17–18), no se puede hacer eso. Y Jacob le contestó: «Lo sé, hijo mío, sé» (Gé 48,19) que está mal hacer eso, pero me vi obligado a cruzar las manos porque el hermano más joven será el mayor, y por eso he de poner mi mano derecha sobre su cabeza, aunque él esté a mi izquierda. No lo he hecho, por lo tanto, con la intención de hacer una cruz (Berger 1979, 59–60).

Los ciclos pictóricos transmiten, de ese modo, mensajes de contenido ideológico y cultural en el contexto de las juderías establecidas en la Península Ibérica y el sur de Francia en el s. XIV. Contrastan de forma clara con los esquemas decorativos de las biblias contemporáneas, cuya naturaleza puramente anicónica indica cierto grado de aculturación respecto a la cultura islámica. El estímulo que favoreció el desarrollo del arte narrativo venía de otro contexto, estaba al servicio de otro tipo de mecenazgo, e iba dirigido a un público distinto. Más que surgir de la interacción simbiótica con la cultura mayoritaria, los ciclos pictóricos son el producto de una relación crítica, y en ocasiones polémica, con el cristianismo, la interpretación que los cristianos hacían del Antiguo Testamento, y el arte que producían. En la política cultural de las juderías sefardíes del s. XIV, los mensajes de estos ciclos pictóricos, repletos de motivos midrásicos tradicionales, eran muy del gusto de cuantos se oponían al racionalismo extremo que interpretaba la narrativa bíblica de forma alegórica. Los oponentes del racionalismo reintrodujeron el comentario midrásico en el

he made a kind of cross with his two arms by placing one on the other, and thus he blessed him. Answer them: Therefore, “Joseph thought it wrong and said, ‘Not so, father’” (Gen 48:17–18), it is wrong to do this. And Jacob answered him, “I know, my son, I know” (Gen 48:19) that it is wrong to do this, but I was forced to cross my hands because the younger brother will be the greater and I must therefore put my right hand on his head even though he is standing to my left. I did not, therefore, do it with the intention of making a cross (Berger 1979, 59–60).

The pictorial cycles thus convey messages of particular ideological and cultural significance in the ambience of fourteenth-century Iberian and southern French Jewry. They appear in strong contrast to the decoration schemes in Bibles produced around the same time with their purely aniconic nature, indicating a particularly high degree of acculturation to Islamic culture. The impulse to develop narrative art came from a different direction, served another patronage, and was addressed to another audience. Rather than emerging from symbiotic interaction with the host culture, the pictorial cycles were the outcome of dealing critically, and even polemically, with Christianity, its interpretation of the Old Testament, and its art. In the cultural politics of fourteenth-century Sephardic Jewry the messages of these picture cycles, packed with traditional midrashic motifs, pervaded the minds of those who opposed the extreme rationalist scholarship that approached biblical narratives allegorically. These scholars re-introduced midrashic commentary to the exegetic repertoire of Sephardic scholarship. What can be understood from an examination

repertorio exegético de la producción intelectual sefardí. De ello se desprende que quienes diseñaron los ciclos pictóricos no solo eran personas instruidas, sino ardientes partidarios de revitalizar la exégesis midrásica y criticar el alegorismo extremo. Ambos temas, de candente actualidad, indican una tendencia prevalente entre ciertos círculos judíos sefardíes a abrir su producción intelectual a las corrientes procedentes de las escuelas rabínicas de Ashkenaz y el norte de Francia.

Por último, se ha de subrayar que el programa decorativo de las haggadot, que hasta aquí se ha presentado, no era el único común en la Península Ibérica. Otro grupo, del que nos han llegado dos manuscritos, contiene una muy rica decoración figurativo-narrativa en los márgenes, que no consiste en ciclos bíblicos. Se trata de un manuscrito que hoy se conserva en Londres (British Library, ms. Add. 14761) y otro, conocido como la Haggadah sefardí Sassoon, que se custodia en el Museo de Israel, en Jerusalén (ms. 180/41; antes en la colección Sassoon, ms. 514). Otras haggadot, como la denominada Haggadah Mocatta, que en la actualidad se encuentra en Londres (University College, ms. 1) solo tienen decoración ornamental.

Ferrer Bassa y la producción de manuscritos hebreos iluminados en Barcelona

El taller de Ferrer Bassa y de su hijo Arnau en Barcelona se suele asociar con la producción de manuscritos hebreos. Ambos artistas aparecen mencionados varias veces en documentos de archivo. Tenían un taller en Barcelona en los años inmediatamente anteriores a la peste de 1348–1349, periodo durante el que

of the subject matter is that the designers of the cycles were not only well educated, but that they were scholars promoting some of the burning religious issues of the day: the revival of midrashic exegesis and a critique against extreme allegorism. Both of these issues were indicative of a tendency among certain intellectual circles among Sephardic Jews to open their thinking to the scholarship of the Ashkenazi and northern French rabbinic schools.

It should also be noted, finally, that the decoration program in the haggadot discussed above was not the only one common in the Iberian Peninsula. Another group, of which two manuscripts have come down to us, contains rich figurative and narrative marginal decoration, but no biblical cycles. One of the two is preserved in London (British Library, MS Add. 14761) and the other, known as the Sephardic Sassoon Haggadah, is now kept in the Israel Museum in Jerusalem (MS 180/41; formerly in the Sassoon collection, MS 514). Other haggadot, such as the so-called Mocatta Haggadah held in London (University College, MS 1) have only ornamental decoration.

117 

Ferrer Bassa and the Production of Hebrew Illuminated Manuscripts in Barcelona

The workshop of Ferrer Bassa and his son Arnau in Barcelona has frequently been associated with the production of Hebrew manuscripts. The two artists are mentioned several times in documentary evidence. They ran a workshop in Barcelona during the years before the plague of 1348–1349, in which they most likely died. The work of the Bassas marks the beginning of an Italian influence on Catalan painting and it is apparent that Ferrer

probablemente murieron. El trabajo de los Bassa marca el comienzo de la influencia italiana sobre la pintura catalana y parece evidente que Ferrer Bassa estuvo en Italia. Además, varios frescos y manuscritos iluminados se han asociado con la escuela de Bassa.

Varios manuscritos hebreos muestran elementos que los relacionan estrechamente con este taller. Uno de ellos es una copia de la *Guía de Perplejos* de Maimónides que se conserva en Copenhague (Royal Library, ms. Heb. 37), e incluye varios paneles iniciales figurativos lujosamente decorados que reflejan el estilo de los Bassa. Se ha apuntado, sin embargo, que es posible que los motivos marginales que aparecen en este manuscrito, y que incluyen elementos simbólicos con un interés específicamente judío, puedan haber sido obra de un colaborador judío del taller (Alcoy i Pedrós 1992). El hecho de que varios otros manuscritos que contienen obras de Maimónides tengan un tipo de iluminación ornamental similar y puedan pertenecer a la misma escuela viene a apoyar tal conclusión. Recientemente, en un trabajo sobre el denominado Mahzor catalán (Jerusalén, The National Library of Israel, ms. 8°6526), un libro de oraciones del s. XIV decorado exclusivamente con micrografía, D. R. Halperin ha aportado nuevas pruebas a favor de esta tesis. Utilizando fotografía digital de alta resolución Halperin ha sido capaz de distinguir un boceto inacabado con un motivo figurativo hecho en un estilo que indica una relación con el taller de Bassa. Dando por hecho que con Bassa pudieron haber colaborado artistas judíos, Halperin sugiere que el artista del Mahzor catalán que, como autor de las micrografías, había de ser judío, estaba conectado de un modo u otro con ese taller (Halperin 2007).

Bassa visited Italy. Several wall paintings and illuminated manuscripts have been associated with the Bassa school.

A number of decorated Hebrew manuscripts bear elements that link them strongly with the Bassa atelier. One is a copy of Maimonides' *Guide for the Perplexed* held in Copenhagen (Royal Library, MS Heb. 37), which includes several lavish initial panels with figural decorations that reflect Bassa's style. It has been shown, however, that it is possible that the decorative scroll-work in this manuscript, which includes symbolic elements of specific Jewish interest, may have been the work of a Jewish collaborator in the workshop (Alcoy i Pedrós 1992). This conclusion can be supported by the observation that a number of manuscripts of Maimonides' texts bear ornamental illumination of a similar type and they may well belong to the same school. Further support has been provided recently by D. R. Halperin in her work on the so-called Catalan Mahzor (Jerusalem, The National Library of Israel, MS 8°6526), a fourteenth-century prayer book decorated exclusively with micrography. With the aid of high-resolution digital photography Halperin was able to discern an unfinished underdrawing of a figural motif done in a style that indicated an association with the Bassa workshop. Under the assumption that Jewish artists may have collaborated with Bassa, she suggests that the artist of the Catalan Mahzor, who, as a micrographer, must have been a Jew was connected, in one way or another with that atelier (Halperin 2007).

Concluding Remarks

Hebrew book art flourished in the late thirteenth and fourteenth centuries in various parts

Conclusiones

El arte del libro hebreo floreció a finales del s. XIII y durante el s. XIV en varias zonas de Castilla, Navarra y la Corona de Aragón. Tal y como se ha demostrado en las páginas anteriores, este arte refleja los procesos culturales que estaban teniendo lugar en aquel momento en la Península Ibérica y los conflictos culturales que se producían en el seno de la propia comunidad sefardí. Los programas decorativos de las biblia hebreas iluminadas reflejan, así, valores culturales enraizados en la simbiosis de las culturas judía e islámica, mientras que el imaginario de las haggadot sefardíes se establece por relación a la cultura cristiana. Hacia finales del s. XIV, el arte libresco judío empezó a declinar, a causa, parece ser, del deterioro de la situación política y económica de los judíos, las persecuciones que siguieron a la peste de 1348–1349, y las revueltas anti-judías de 1391. La vida diaria cambió, y el estatus y el poder económico de la élite, cuyos miembros eran mecenas de manuscritos de lujo, se resintieron.

A excepción de unos pocos manuscritos, las decoraciones que aparecen en los libros sefardíes del s. XV son modestas y simples. Los manuscritos bíblicos no son una excepción. Las representaciones del Templo desaparecen prácticamente del repertorio, y las páginas tapiz pintadas son muy raras en ese periodo. La decoración micrográfica, en cuanto que característica distintiva y exclusiva del libro hebreo, no solo continuó desempeñando un papel muy importante, sino que se convirtió en el elemento dominante en muchos manuscritos. Otros libros se adornaban con todo un variado repertorio de motivos vegetales góticos. Como en siglos anteriores, las biblia sefardíes del

of Castile, Navarre, and the Crown of Aragon. As the observations in the previous pages show, this art reflects the cultural processes that took place in Iberia at the time and the cultural struggle within the Sephardic community. The decoration programs in illuminated Hebrew Bibles mirror cultural values rooted in the symbiosis of Jewish and Islamic culture, whereas the imagery in Sephardic haggadot confronts Christian culture. Toward the end of the fourteenth century Jewish book art began to decline, apparently owing to the Jews' deteriorating political and economic situation, the persecution following the plague of 1348–1349, and the anti-Jewish riots of 1391. Daily life changed, and the social status and economic strength of the elite, whose members were the patrons of the sumptuous manuscripts, declined.

Apart from a few manuscripts, Sephardic books of the fifteenth century contain only modest and simple decorations. Biblical manuscripts were no exception. Depictions of the Temple almost disappeared from the repertoire, and painted carpet pages from that period are very rare. Micrographic decoration as a distinct and exclusive feature of the Hebrew book not only continued to play an important role, but became a dominant element in many manuscripts. Other books are embellished by a variety of painted Gothic foliate designs. As in the previous centuries, Sephardic Bibles of the fifteenth century contain very little figurative or narrative illustration. The combination of micrography and Gothic foliate decoration developed into a unique style in an important school in Portugal; other centers developed in Toledo, Cordoba, and Seville.

The most lavishly illuminated fifteenth-century Sephardic manuscript is the First

s. xv contienen muy poca ilustración de tipo figurativo o narrativo. La combinación de micrografía con ornamentación vegetal a la manera gótica habría de convertirse en el estilo característico de una importantísima escuela que se desarrolla en Portugal. Toledo, Córdoba y Sevilla son otros centros de producción de manuscritos hebreos en este siglo.

El manuscrito sefardí más espléndidamente iluminado del s. xv es la Primera Biblia de Kennicott, actualmente en Oxford (Bodleian Library, ms. Kenn. 1). Su opulenta decoración hace que se distinga de cualquier otro libro hebreo de este periodo. Según un primer colofón, Moisés ibn Zabara (o Zabarra) la copió en La Coruña en 1476 para Isaac ben Salomón de Braga. El segundo colofón indica que la iluminó Yosef ibn Hayyim. La decoración se basa en varios modelos anteriores, entre ellos la Biblia de Cervera, que en sí misma constituye un ejemplar único. La Biblia de Cervera contiene una inscripción de 1375, donde se nos dice que quien entonces era su poseedor, Don David Mordechai, vivía en La Coruña. Es muy probable que Yosef ben Hayyim usase también una biblia catalana y otras fuentes pictóricas de origen centroeuropeo. El principal denominador común de la Biblia de Cervera y de la Primera Biblia de Kennicott (aparte de los elementos formales, iconográficos y codicológicos) es la inclusión de ilustraciones narrativas, e incluso figurativas. Ambos iluminadores, Yosef ha-Sarfati y Yosef ibn Hayyim, rompieron con la tradición antifigurativa característica de todas las demás biblias sefardíes.

A lo largo de la Edad Media, los judíos desempeñaron un papel importantísimo en el intercambio cultural que se produjo en la Península Ibérica. La cultura judía en su conjunto refleja este intercambio de formas distintas y las biblias y haggadot decoradas, bien por iluminadores

Kennicott Bible, now in Oxford (Bodleian Library, MS Kenn. 1). With its opulent decoration, it clearly stands out among other Hebrew books of that period. According to the colophon it was written in La Coruña in 1476 by Moses ibn Zabara (or Zabarra) for Isaac ben Solomon di Braga, and a second colophon notes that the illuminator was Joseph ibn Ḥayyim. The decoration relies on a variety of models from the past, among them the Cervera Bible, itself a strikingly unique work. The Cervera Bible contains an inscription from 1375 informing us that its owner at the time, Don David Mordechai, lived in La Coruña. Joseph ibn Ḥayyim probably also used a Catalan Bible and other pictorial sources from Central Europe. The principal common denominator in the Cervera and the First Kennicott Bibles—apart from formal, iconographic, and codicological elements—is the inclusion of narrative and even figurative illustrations. Both illuminators—Joseph Ha-Šarfati and Joseph ibn Ḥayyim—broke with the antifigurative tradition characteristic of all of the other Sephardic Bibles.

Throughout the Middle Ages, the Jews of Iberia played an important role in cultural exchange in the Iberian Peninsula. Jewish culture as a whole reflects this exchange in various ways and the Bibles and haggadot decorated either by Jewish illuminators or by Christian artists for a Jewish patronage reflect one aspect of this phenomenon. In these manuscripts, we can see a variety of influences from the two cultures that surrounded the Jews of Iberia in the Middle Ages—Islam and Christianity. We have seen that even though all of the surviving Bibles were produced in a Gothic-Christian cultural environment, their artistic language is closely connected to the Islamic

judíos, o por artistas cristianos que trabajaban para mecenas judíos, reflejan un aspecto de este fenómeno. En estos manuscritos pueden verse toda una variedad de influencias procedentes de las dos culturas mayoritarias en cuyo seno vivieron los judíos en la Península Ibérica a lo largo de la Edad Media: Islam y cristianismo. Hemos visto que aunque todas las biblia que han sobrevivido se produjeron en un contexto cultural gótico-cristiano, su lenguaje artístico está estrechamente relacionado con la cultura islámica. De forma gradual, y sólo hasta cierto límite, la tradición artística gótica se incorporó también a ese lenguaje. La característica visual más sobresaliente del lenguaje de estas biblia es la ausencia de figuras humanas y descripciones narrativas, a pesar del fuerte carácter narrativo del texto bíblico.

Por su parte, el lenguaje de las haggadot de Pascua, que en su mayoría son un producto de la Cataluña del s. XIV, es completamente distinto del de las biblia. Sus ilustraciones derivan del arte gótico y, a la vez, su iconografía está fuertemente influida por la exégesis rabínica. Su iluminación contrasta claramente con el enfoque anicónico de las biblia, lo que hace que la conexión entre estas últimas y el arte islámico sea aún más notable.

La existencia simultánea de dos lenguajes tan distintos cobra sentido en el contexto de la transición cultural que tuvo lugar en la Península Ibérica, unida esta a la disensión que siguió a la primera aparición de las obras de Maimónides en el s. XIII y a los consiguientes conflictos culturales y sociales que esta trajo consigo. Las biblia iluminadas reflejan el mundo cultural de la élite sefardí, que luchó para conservar la simbiosis cultural judeo-islámica y, en su mayor parte, adoptó posturas racionalistas. El hecho de que la decoración de las

culture. The Gothic artistic tradition gradually made its way into this language, but only to a small degree. The most striking feature of the visual language of these Bibles is the absence of human figures and narrative depictions, in spite of the vividly narrative character of the biblical text.

Passover haggadot produced mainly in Catalonia in the fourteenth century speak a language that is completely different from the idiom used in the Bibles. Their illustrations derive from Gothic art and, at the same time, their iconography is strongly influenced by rabbinic exegesis. Their illumination is in sharp contrast to the aniconic approach in the Bibles, which makes the Bibles' connection to Islamic art even more remarkable.

The existence of two such different idioms side by side can be explained within the context of the cultural transition that occurred in the Iberian Peninsula, together with the dissension that followed the first appearance of Maimonides' writings in the thirteenth century and the ensuing cultural and social processes. The illuminated Bibles reflect the cultural world of the Sephardic elite, who strove to preserve the symbiosis between Judaism and Islam and, for the most part, embraced a rationalistic approach. The affinity for Islamic culture as an expression of the cultural identity of the patrons of the Bible manuscripts beyond simple nostalgia for the Jewish-Islamic past is underscored by the fact that it was contemporary Islamic art—not that art of the past—that provided much of the inspiration for the decoration of the Bibles. The illustrations in the Passover haggadot, on the other hand, reflect the cultural world of the Jews of Ashkenaz and those who identified with them in Iberia, that is,

biblias se inspiraba en el arte islámico contemporáneo (y no en el de épocas pasadas) refuerza la idea de que la afinidad por la cultura islámica era una expresión de la identidad cultural de quienes patrocinaban la producción de los manuscritos bíblicos, y no una simple muestra de nostalgia por el pasado judeo-islámico.

the opponents of the rationalistic approach. They conduct a lively, although tense dialogue with Christian art. Their artists modeled them after Christian Old Testament iconography and translated these models into a Jewish idiom by means of the Midrash, which had enjoyed a revival in certain

122



Por otro lado, las ilustraciones de las haggadot de Pascua reflejan el mundo cultural de los judíos askenazies, y el de cuantos se identificaban con ellos en la Península Ibérica, es decir, aquellos que se oponían al racionalismo. Mantienen un diálogo fluido, aunque tenso, con el arte cristiano. Los artistas las modelaron a partir de la iconografía cristiana del Antiguo Testamento, traduciendo esos modelos cristianos a un idioma judío por medio del Midrás, que estaba entonces experimentando una revitalización en el seno de ciertos círculos intelectuales judíos. A la vez, y en consonancia con la literatura polémica judía de la época, se oponían de forma crítica al contenido teológico de esos modelos cristianos. Aunque estas haggadot polemizan con el cristianismo, resulta evidente que sus mecenas compartían los gustos de sus vecinos cristianos y que daban la espalda a la cultura de la élite sefardí de siglos anteriores.

Sephardic scholarly circles. At the same time they critically confront the theological stances expressed in the Christian models by consulting the polemical literature of the day. Although these haggadot challenge Christianity polemically, it is clear that their patrons shared the tastes of their Christian neighbors and had turned their backs away from the culture of the early medieval Sephardic elite.

