

LA BIBLIA DE COIMBRA Y LA “ESCUELA ANDALUZA” DE ILUMINACIÓN HEBRAICA

LUÍS URBANO AFONSO

TIAGO MOITA

Universidade de Lisboa

DÉBORA MATOS

Universidade de Londres

En la Baja Andalucía, entre 1468 y 1482, fueron producidos varios manuscritos hebraicos que presentan decoración semejante, marcada, esencialmente por un aniconismo acentuado, por la ausencia del color, y por el uso de patrones decorativos en forma de micrografía de carácter “islámico” o “mudéjar”, en una clara recuperación de esquemas decorativos de los manuscritos hebraicos del siglo XIII copiados en Toledo. Partiendo del estudio concreto de uno de esos manuscritos, la Biblia hebraica conocida como Biblia de Abravanel, conservada en la Universidad de Coimbra, se analiza la idiosincrasia decorativa de la “Escuela Andaluza” como una señal de resistencia sefardita, sea en relación al mundo cristiano (que dictará la expulsión de los judíos de Sevilla y Córdoba en 1483), sea en relación al crecimiento de las tendencias asquenazíes y cabalísticas en la Península.

Palabras clave: Miniatura Judaica; Cultura Sefardí; Escuela Andaluza; Biblia de Abravanel; Biblia de Coimbra.

THE COIMBRA BIBLE AND THE “ANDALUSIAN SCHOOL” OF HEBREW MANUSCRIPT ILLUMINATION

Several Hebrew manuscripts produced in Lower Andalusia between 1468 and 1482 share the same type of decoration characterised by marked aniconism, absence of colour, and the use of micrographic patterns of Islamic or Mudéjar influence, in a clear attempt to recuperate the decorative schemes of 13th-century Toledan Hebrew manuscripts. In this study one of these manuscripts, the Hebrew Bible known as the Abravanel Bible preserved at the University of Coimbra in Portugal, serves as a starting point for the discussion of the idiosyncrasies in the decorative programme of this ‘Andalusian School’, which symbolises the Sephardic resistance to the Christian world (that would eventually dictate the expulsion of the Jews from Seville and Cordoba in 1483), and to the growing Ashkenazi and cabalistic influences in the Iberian Peninsula.

Key words: Jewish Illumination; Sephardic Culture; Andalusian School; Abravanel Bible; Coimbra Bible.

Estado de la cuestión

La Biblia hebrea que se encuentra en la *Biblioteca Geral* de la Universidad de Coimbra, con la signatura Cofre 1, erróneamente conocida como Biblia de Abravanel, es uno de los raros ejemplares de manuscritos judaicos decorados existentes en Portugal¹. El primero y más completo estudio de esta Biblia fue realizado por Joaquim Mendes dos Remédios (1867-1932)². Apoyándose en el testimonio de Immanuel Aboab (c.1555-1628), que afirma la posesión de una elegante Biblia por parte de José Abravanel (1471-1560), en Venecia, manuscrito copiado en Lisboa y heredado de su padre, el conocido Isaac Abravanel³, (c.1437-1508), Mendes dos Remédios sugiere, sin ningún apoyo documental, una identificación de ese mismo manuscrito con la Biblia de Coimbra. El autor conjetura, además, con la fecha de la copia en 1440, cronología que corrige, posteriormente, avanzando el descubrimiento del número 5189 (1429), sin mencionar su específica localización⁴.

Thérèse Metzger, en un artículo sobre la masora figurativa y caligráfica de las Biblias sefarditas medievales, subrayó las semejanzas de la decoración micrográfica con la de otra Biblia sefardita, BNF 1314-1315⁵, ni fechada ni localizada. Por esta razón, localiza su origen en España⁶, en la segunda mitad del siglo XV, situación confirmada, recientemente, por Katrin Kogman-Appel⁷, que destaca, también, las proximidades con otras Biblias⁸. Estos dos manuscritos, sin embargo, pertenecen al grupo que Bezalel Narkiss designó de "hispano-portugueses"⁹, una clasificación objeto de controversia y descartada, con argumentos creíbles, por Kogman-Appel¹⁰. Por esta razón, parece urgente, el análisis de la Biblia de Coimbra en contraste con los manuscritos arriba identificados, y otros del mismo género.

Historia del manuscrito

De acuerdo con las informaciones recogidas por Florêncio Mago Barreto-Feio, el manuscrito hebraico de Coimbra fue adquirido en Holanda, a través del Doctor Manuel Pedro de Mello (1765-1833), decano de la entonces Facultad de Matemáticas, para la Biblioteca de la Universidad de aquella ciudad. El manuscrito fue confiado a una comisión de teólogos presidida por Frei Domingos de

¹ El presente estudio se encuadra en el ámbito del proyecto de investigación titulado *A Iluminura Hebraica Portuguesa durante o Século XV*, financiado por la Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/EAT-HAT/119488/2010), institución que apoya también la investigación de doctorado de dos autores (SFRH/BD/78936/2011; SFRH/BD/93734/2013). Los autores agradecen a los colegas anónimos que examinaron este artículo y que contribuirán muchísimo para lo mejorar, y también al Prof. Javier del Barco por su erudito y generoso apoyo.

² Mendes dos Remédios, 1903.

³ Aboab, 1629: cap. XIX, 220: "Tambien vide en Venecia, en poder de don Iofeph Abrauanel, outra efcrita en Lifboa, puede auer ciento y ochenta años, de efcremada perficion".

⁴ Mendes dos Remédios, 1928: 326-337.

⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France: Hébreu 1314-1315.

⁶ Metzger, 1974: 106-108; 1977: 7. En el catálogo de los manuscritos hebreos iluminados de las biblioteca de Francia, las autoras de la entrada referente a este manuscrito identifican la presencia de un diploma de época distinta, en el caso de una ilustración catalana de c. 1360-80, con la representación del Templo y de sus Utensilios (fls. 1v-2r), y fechan el manuscrito, acertadamente, de 1470-1480. Sin embargo, colocan el lugar de producción del manuscrito en el norte de España, lo que nos parece manifiestamente errado: Sed-Rajna y Fellous, 1994: 89

⁷ Kogman-Appel, 2004: 207.

⁸ Concretamente dos manuscritos: Dublin, Trinity College Library, MS 13; y Oxford, Bodleian Library, Poc. 347.

⁹ Narkiss, Cohen-Mushlin y Tcherikover, 1982: 152-180.

¹⁰ Kogman-Appel, 2004: 206, 208, 211.

Carvalho, decano de Teología. En 1857, el códice ingresó en la Biblioteca de la Universidad, después de un largo periodo olvidado en los estantes de la secretaría de aquella institución¹¹.

En sus primeros dos folios la Biblia posee breves apuntes biográficos, registrando algunos nacimientos (en las fechas de 5178/1418 y 5256/1496) y la circuncisión de Abraham (5263/1503), en el folio 1r, en letra semicursiva sefardita, y las muertes de Samuel Costa y de Simha (Alegría), ambas en el mismo año (5317/1557), en el folio 2r, con escritura cursiva sefardita. La identificación de estos tres personajes permanece todavía oscura, no correspondiendo, en Portugal, en la centuria indicada, a ningún individuo conocido. La escritura, sobre todo, y la pigmentación de la tinta de estas pequeñas notas, variable entre el castaño oscuro y castaño claro, nos revelan su pertenencia a tres manos distintas: el primer registro (con la fecha de 1418) proviene de una mano distinta de la que registran la segunda y tercera inscripciones (con las referencias a 1496 y 1503), que son, a su vez, diferentes de las dos últimas indicaciones (en el año 1557).

Partiendo de aquellos nombres –aparentemente portugueses– y apoyado en el mencionado testimonio de Immanuel Aboab, Mendes dos Remédios avanza la posibilidad de que la Biblia de Coimbra correspondiese a la que entonces poseía José Abravanel, en Venecia, herencia de su padre, Isaac, que la mandaría copiar en Lisboa en la primera mitad del siglo XV, en fecha, posteriormente indicada, de 1429. Esta conclusión no tiene, aparentemente, en cuenta, las informaciones biográficas que se encuentran en el manuscrito –con la fecha del nacimiento de un hijo innominado en 1418–, pero, particularmente, las del propio Isaac Abravanel, (que nace cerca de 1437), y las de sus tres hijos –Judá (1465), José (1471) y Samuel (1473)¹²–, por lo tanto, con fechas natalicias que no corresponden, en absoluto, a las indicadas en aquellos apuntes. Aunque no podemos negar la importancia de los Abravanel en el mecenazgo de manuscritos hebreos portugueses, como testimonio Immanuel Aboab o el *Pentateuco de Abravanel*, Oxford 4^o26¹³, nada nos permite concluir en que la Biblia de Coimbra constituye uno de esos manuscritos.

Por otro lado, aunque la primera inscripción del propietario nos remita a la fecha de 1418, es posible que la misma haya sido añadida en un momento posterior. Thérèse Metzger apunta algunos aspectos –como la copia de las últimas partes de los libros bíblicos o de las partes textuales destacadas por la tradición a línea tirada y no en columnas, y la específica ordenación de los libros bíblicos patente– que sugieren una datación posterior, en la segunda mitad del siglo XV, particularmente, en el tercer o último cuarto¹⁴.

De esta forma, todas las inscripciones se encuadran perfectamente en esta datación, con excepción de la primera, que permanece una cuestión abierta. El análisis de la encuadernación actual puede indicarnos, también, algunos elementos para la reconstitución de la historia de este manuscrito: la identificación de las marcas de agua, que se encuentran en las hojas de guarda, en el final del volumen, permiten concluir que este manuscrito viajó a Holanda en fecha desconocida, recibiéndolo ahí, entre el final del siglo XVII o en el transcurso del siglo XVIII, la encuadernación actual, y allí permaneciendo hasta su adquisición por la Universidad de Coimbra.

¹¹ Barreto-Feio, 1857: 76-79.

¹² Marques de Almeida, 2009: 40-47.

¹³ Oxford, Bodleian Library: Opp. Add. 4^o 26. De acuerdo con el colofón de este manuscrito (fl. 239v), el texto fue escrito por Moisés ben Jacob ben Moisés Khalef, en 1480 (5240). En el mismo folio, la micrografía en torno al colofón nos informa de que la masora fue realizada por Samuel ben Joshua ben R. José. Por encima del colofón podemos leer una inscripción, que según Narkiss podría pertenecer a su primer propietario, Don Samuel Abravanel (1473-1547). Por debajo del colofón se lee: “Este Pentateuco, e outra Biblia, escrita pelo escriba R. Samuel ben Isaac de Medina, o sefardita, que foi escrita em pergaminho em 5251 (1491), em Lisboa, são o que resta em minha posse, Elisha Finzi, como penhor da soma de... 523 escudos, que me deviam... desde Janeiro 5344 (1584)”. En relación a la fecha de 1480, patente en el colofón, Narkiss identificó una discrepancia entre el día de la semana, Martes, y la fecha indicada, pues el día 20 de Elul de 5240 fue un Sábado: Narkiss, Cohen-Mushlin y Tcherikover, 1982: 171-172; y Kogman-Appel, 2004: 210.

¹⁴ Metzger, 1974: 106.

Descripción Codicológica

La Biblia de Coimbra es un volumen de 385 folios de pergamino vitela de excelente calidad, que mide 266 mm de altura por 210 mm de ancho, en un perfecto estado de conservación. Se encuentra organizada en 49 cuadernos de cuatro bifolios¹⁵, abriendo cada cuaderno del lado del pelo, como es común en los manuscritos sefarditas. Los cuadernos se presentan ordenados a través de dos sistemas distintos: la signatura (visible en los cuadernos 2 a 11, con las letras del alfabeto hebraico, en escritura cuadrada sefardita, que aquí asumen valor numérico)¹⁶ y el reclamo (al final de los cuadernos 11, 38-39, 41-42, 44-45, 47, en semicursiva sefardita). Los folios se encuentran numerados, con tinta negra, en el margen superior izquierdo, con guarismos árabes, modernos. El texto bíblico, en letra hebraica cuadrada, de tipo sefardita, vocalizado, en tinta castaño-oscura, se encuentra dispuesto en tres columnas (170 mm x 35 a 50 mm), con 32 líneas, a excepción de los folios correspondientes a los libros de los *Salmos*, *Proverbios* y *Job*, que siguen la tradición de la escritura en dos columnas.

La tinta utilizada a lo largo de la copia presenta una pigmentación castaño-oscura. A un segundo escriba le pertenece, eventualmente, la redacción de la masora, así como las listas masoréticas adicionales (inicio y fin del texto bíblico). Se revela, así, la posibilidad de que el escriba de estas listas sea el autor de la micrografía a lo largo del manuscrito.

En el proceso de paginación, el trazado del pautado destinado al espejo de la escritura está hecho con una punta seca, pudiéndose documentar, aunque de forma muy rara, la existencia de perforaciones (en el margen externo de los folios), posiblemente desaparecidas, en su mayoría, con el corte de los folios. Tenemos apenas los trazos en la piel que son más o menos visibles tanto en el recto como en el verso del folio, pero sin marcas de desgaste en el pergamino, ocasionado por la delineación.

En su composición, el manuscrito contiene 24 libros, dispuestos en tres bloques: *Pentateuco* (fls. 7v a 108r); *Profetas* (fls. 109r a 281r); y *Hagiógrafos* (fls. 281v a 380v). La ordenación de los libros, idéntica a la que observamos, por ejemplo, en la Biblia BNF 1314-1315, se aproxima en su secuencia a la tradición sefardita, con una variante (*Proverbios* antes de *Job*) y otra todavía más rara (*Daniel*, seguido de las cinco *Megillot*). La *masora magna*, en el margen superior (con 36 mm de alto y texto en dos líneas) e inferior (con 60 mm y texto en tres líneas), está profusamente ornamentada en el inicio y fin de cada cuaderno; la *masora parva* ocupa, por su parte, los márgenes laterales (exterior: 47mm; interior: 25 mm) y los intercolumnios (que miden 10 mm). En el final del *Pentateuco* (fl. 108v) y en el término de algunos libros bíblicos encontramos la *masora finalis*, en escritura micrográfica, dispuesta, en general, en pequeños paneles ornamentales. Los libros de los *Profetas Menores* y los *Hagiógrafos* se encuentran separados, en cambio, por pequeños intervalos de una a cuatro líneas blancas. Las señales de perícopa se sitúan en los márgenes laterales o en los intercolumnios, sin decoración.

El manuscrito se encuentra encuadernado con tapas de madera, midiendo de altura 277 mm por 216 mm de ancho, cubiertos con cuero oscuro grabado a oro con temas florales y dos cerraduras de bronce –de los cuales resta, íntegro, solo uno– con la forma de una columna salomónica, con base y capitel simple. Para Saúl Gomes estamos ante una “encadernação primitiva”¹⁷; Mendes dos Remédios, por el contrario, afirma que el encuadernado actual resulta de la intervención del siglo XVIII o incluso XVII¹⁸, lo que, en realidad, se puede confirmar cuando analizamos las marcas de agua en

¹⁵ Con excepción, de los cuadernos 1, con seis folios, y 49 con cinco folios, pero teniendo originalmente ocho folios, como se comprueba por las pestañas sobrevivientes, y del cuaderno 8, con seis folios.

¹⁶ Las signaturas se encuentran colocadas en el margen superior, en la esquina derecha, y en el margen inferior, en la esquina izquierda, del primer y último folio de cada cuaderno, respectivamente.

¹⁷ Gomes, 2009: 59.

¹⁸ Mendes dos Remédios, 1903: 6.

dos de las tres hojas de guarda situadas al final del manuscrito. Las filigranas, que se encuentran documentadas desde 1694, en papel holandés, representan las armas de la ciudad de Ámsterdam, consistiendo en tres cruces de S. Andrés, dispuestas, en la vertical, en el interior de un blasón, soportado por un león en cada lado, y encimado por la corona imperial, en una variante que introduce dos cenefas, una en cada lado, pendientes de la corona¹⁹. En este sentido, conforme la intuición de Mendes dos Remédios, la actual encuadernación no es original, siendo realizada, muy probablemente, en Holanda, al final del siglo XVII o durante el siglo XVIII, geografía donde permanece hasta su compra, al principio del siglo XIX, por la Biblioteca de la Universidad de Coimbra.

La Decoración

La masora, en sentido estricto, se refiere al aparato con instrucciones para la escritura y lectura del texto bíblico, garantizando, así, la correcta transmisión del texto. La decoración de la Biblia de Coimbra, tal como la Biblia BNF 1314-1315, se concentra, mayoritariamente, en torno a este aparato, escrito en caracteres pequeños (micrografía), precediendo, siguiendo y sucediendo el texto bíblico, o intercalándose incluso entre sus diferentes partes (*Pentateuco*, *Profetas* y *Hagiógrafos*).

Los seis folios iniciales (fls. 2v-6r) y los últimos cinco (fls. 381r-385r) son los más suntuosos de la Biblia de Coimbra, presentando una serie de paneles en micrografía con unos diseños que se asemejan, en gran medida, a los que presenta la Biblia parisiense. Thérèse Metzger identifica en estos folios iniciales cuatro tipologías decorativas, a continuación designadas, y descritas, por TIPO A, B, C y D²⁰. Sin embargo, teniendo en consideración que importa integrar el mayor número de elementos posible para el cotejo con otros manuscritos, alargamos la sistematización de las tipologías a los elementos presentados en la totalidad del manuscrito. Así, sumamos una tipología al modelo de Metzger, por lo que las sintetizamos aquí en cinco grupos:

Tipo A: consiste en una página tapiz dominada por un motivo central compuesto por líneas entrelazadas de escritura en micrografía que dibujan una estrella (o roseta). Este motivo está encuadrado por un panel rectangular con elementos vegetales encima y debajo y por una orla, también de entrelazados. El motivo central está marcado, en ciertos casos, por una pequeña estrella pintada en oro y el fondo es sugerido por la presencia del color azul. Esta tipología se aprecia en los folios 2v-3r y 384v-385r, sin embargo, en estos últimos, el fondo no está pintado, manteniéndose el motivo estelar en oro (fig. 1).

Tipo B: consiste en una página tapiz, o una zona del folio, constituida de forma uniforme a base de intrincados entrelazados de tipo “cestería” o “acordonamientos” (fls. 3v-4r, 108v) (fig. 2).

Tipo C: consiste en una orla relativamente simple de entrelazados en torno a las listas masoréticas, copiado en dos columnas, encimado por arcos de herradura (fls. 4v-6r y 381r-383r). Esta tipología surge en mayor número de páginas, cerca de 9, en un grupo de 4, al inicio, y de 5, en el final (fig. 3).

Tipo D: consiste en una página tapiz formada por complejos entrelazamientos vegetalistas muy estilizados (fls. 383v y 384r), recordando a los motivos decorativos de paneles islámicos o mudéjares²¹ realizados en estuco, habitualmente designados como ataurique (esto es, bajorrelieves en estuco donde motivos vegetalistas se entrelazan en una red de múltiples planos) (fig. 4).

Tipo E: además de las tipologías anteriores, propuestas por Metzger, y que corresponden a las páginas tapiz (excepto el TIPO C), destacamos también un tipo adicional de decoración mi-

¹⁹ Labarre, 1956: 37-42, PL 28/152.

²⁰ Metzger, 1974: 107.

²¹ Por mudéjar nos referimos al arte de tipo islámico producido en territorios gobernados por cristianos.

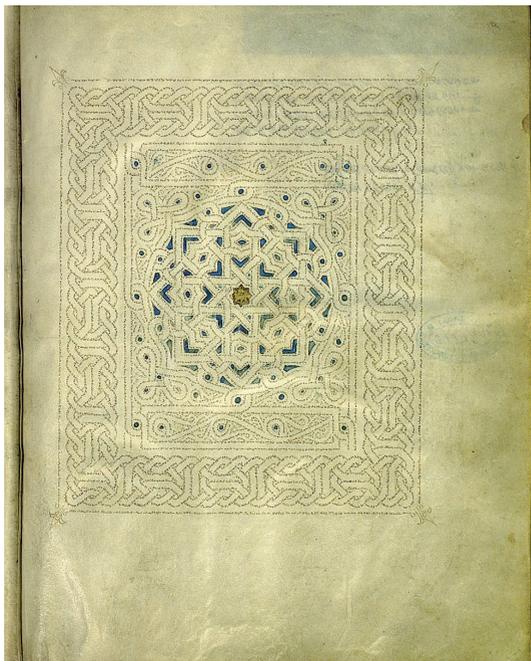


Fig. 1. Biblia de Coimbra. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), Cofre 1, fol. 2v.

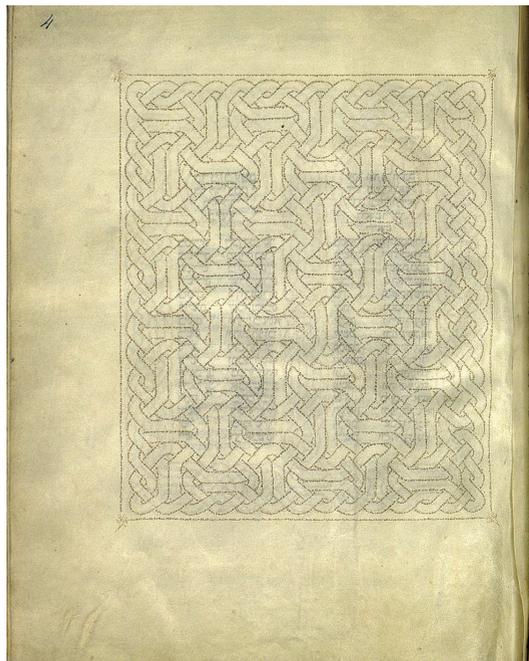


Fig. 2. Biblia de Coimbra. BGUC, Cofre 1, fol. 4r.



Fig. 3. Biblia de Coimbra. BGUC, Cofre 1, fol. 5r.

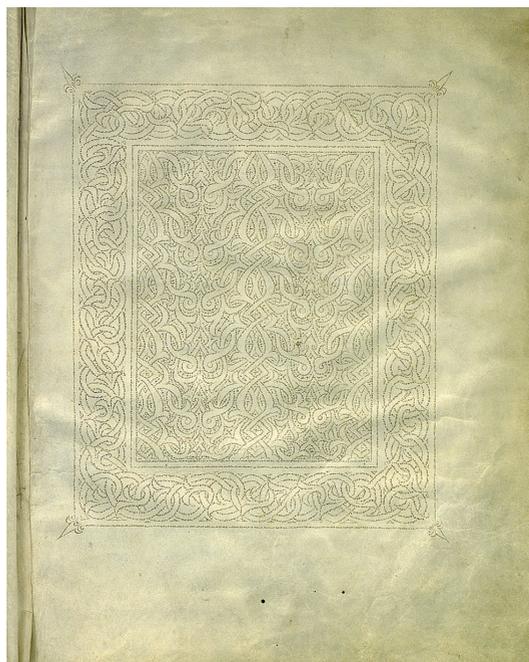


Fig. 4. Biblia de Coimbra. BGUC, Cofre 1, fol. 383v.

crográfica. Consiste en un enmarcado relativamente estrecho encuadrando el texto que está presentado en una o dos columnas. El interior de este marco está formado por motivos geométricos de entrelazados con estampados diversificados y por motivos vegetalistas estilizados. Este tipo de decoración se encuentra distribuida, de forma abundante, a lo largo de todo el manuscrito (fls. 39r-40r, 104v-106v, 107v-108r, 124v, 162v-163v, 195v-196v, 280r-281r, 380r-380v) (fig. 5)²².

Filiación artística

Aunque las Biblias sefarditas del siglo XV hayan recibido mucha menos atención que las de los siglos XIII y XIV, existen cada vez más estudios que prueban como está errada la interpretación dominante al respecto de la supuesta “decadencia” de esta producción en el período en cuestión²³. Por el contrario, se hace cada vez más evidente la complejidad de estas obras, creadas en ambientes de interacción cultural, conforme pretendemos demostrar en este estudio.

La decoración presente en la Biblia de Coimbra permite encuadrarla, sin ningún margen de duda, en una de las dos grandes “familias” artísticas, o “escuelas”, en que se dividen los manuscritos hebraicos decorados de la Península Ibérica producidos durante la segunda mitad del siglo XV: la “Escuela de Lisboa”²⁴ y la “Escuela Andaluza”²⁵. Los manuscritos integrables en estas dos “familias”, o “escuelas”, son definidos por compartir características decorativas comunes, por la concentración geográfica de su producción, por las opciones tomadas en términos de técnicas pictóricas, y por su datación cercana.



Fig. 5. Biblia de Coimbra. BGUC, Cofre 1, fol. 380v.

²² Este tipo de solución ornamental no era exclusiva de los manuscritos. El mismo tipo de enmarcación, a veces rodeada de inscripciones en latín, árabe o hebraico (o pseudo-inscripciones), se encuentra aplicado, en estuco y pintura, en diversas iglesias del centro y del sur de la península, como sucede en el claustro de la catedral de Tarragona: Jordano Barbudo, 2012: 354-355; o en la iglesia de San Román de Toledo, renovada a inicios del siglo XIII: Dodds, Menocal y Krasner Balbale, 2008: 166-170.

²³ Suscribimos las palabras de Andreina Contessa y de David Stern a este respecto (Contessa, 2012: 61; Stern, 2012: 84).

²⁴ Designada como “Atelier de Lisbonne” y “École de Lisbonne” por SED-RAJNA, 1970: 106-108, como “production lisbonnne” por Metzger, 1977, y como “Portuguese School” tanto por Narkiss, Cohen-Mushlin y Tcherikover, 1982: 137-151, como por Kogman-Appel, 2004: 203-205.

²⁵ Designada como “Hispano-Portuguese School” por Narkiss, Cohen-Mushlin y Tcherikover, 1982: 152, 169-176, y como “New Castille School” por Kogman-Appel, 2004: 204-211. Tanto Sed-Rajna: 1970, como Metzger, 1977, clasifican estos manuscritos apenas como “españoles”.

La “Escuela Andaluza” integra una parte de la producción de Biblias copiadas y decoradas en Castilla la Nueva, especialmente en las principales ciudades de la Baja Andalucía, o Andalucía Occidental, como Sevilla o Córdoba (Tabla 1). Esta corriente estuvo activa entre c.1468 y 1482, con particular incidencia en la década de 1470. Del punto de vista artístico sus tres primeras características son: 1) el empleo abundante de micrografía para crear formas decorativas de base geométrica o fitomórfica de inspiración islámica; 2) la ausencia, o empleo esporádico, de la pintura con pincel; 3) y además la implementación de un marcado aniconismo.

Echando de parte casos de manuscritos híbridos que combinan distintos lenguajes artísticos, o manuscritos hechos por escribas e iluminadores itinerantes, esta escuela es representada por ocho manuscritos, entre los cuales la Biblia de Coimbra e el BNF 1314-1315 (fig. 6). Algunos de estos manuscritos presentan colofón. Tres de ellos con indicación de localidad y de fecha en que fueron terminados: Sevilla 1468, Sevilla 1472, Córdoba 1479. Otros tres presentan la fecha de producción: 1470, 1473, 1480. Esta escuela revela una gran homogeneidad en los esquemas de composición, en la técnica pictórica y en los modelos decorativos utilizados. En gran medida, los manuscritos de esta escuela se caracterizan por tener la masora decorada solo con micrografía, en algunos casos ocupando la totalidad del espacio compositivo con páginas tapiz hechas de entrelazados de tipo islámico²⁶.

Ciudad	Biblioteca	Signatura	Fecha	Producción	A	B	C	D	E
Coimbra	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	Cofre 1			X	X	X	X	X
Módena	Biblioteca Estense	0.5.9	1470	(Escriba: Moisés de Torrutiel)		X			
Nueva York	Hispanic Society of America	HC 371/169	1472	Sevilla (Escriba: ibn Khalef)	X	X	X	X	
Nueva York	Jewish Theological Seminary Library	L5	1479	Córdoba		X			X
Orlando	Van Kampen Collection	Ex-Sassoon MS 487	1468	Sevilla (Escriba: Moisés de Torrutiel)	X	X	X	X	
Oxford	Bodleian Library	Opp. Add. 4º26	1480	(Escriba: ibn Khalef)		X			X
París	Bibliothèque Nationale de France	Hebr. 1314-1315			X	X	X	X	
Parma	Biblioteca Palatina	MS Parm 2809	1473	(Escriba: ibn Khalef)		X		X	X

Tabla 1. Manuscritos de la “Escuela Andaluza” con indicación de las tipologías decorativas definidas en este estudio.

²⁶ Naturalmente, esta homogeneidad no significa que todos los manuscritos producidos en la Baja Andalucía obedecían al lenguaje artístico que aquí caracterizamos como “Escuela Andaluza”. Sin embargo, este núcleo de manuscritos con una decoración semejante constituye una manifestación clara de una idiosincrasia artística y cultural que no puede ser ignorada.

En estos manuscritos se recurre a soluciones decorativas dominadas por los escribas, y no tanto por los iluminadores, sobre todo por el recurso a la micrografía. La mayor parte de estos manuscritos casi excluye el recurso de la pintura a pincel, recurriéndose principalmente al trabajo de micrografía hecho en pluma, lo que proporciona un trabajo artístico mayoritariamente monocromático, de tonos acastañados.

En términos de esquemas de composición de las páginas, se destacan las páginas tapiz (cf. supra TIPOS A, B y D), las páginas con orlas micrografiadas rodeando el texto dispuesto en una o dos columnas (TIPO E), e incluso las páginas constituidas por dos columnas de texto dentro de enmarcaciones rematadas por arcos en herradura (TIPO C).

Respecto a los patrones decorativos predominan los motivos geométricos y fitomórficos. Los primeros están asociados a modelos de lazo típicos del arte islámico y mudéjar, comunes en la iluminación, azulejería, estucos, guadamecés, encuadernaciones de libros y ebanistería. Los segundos corresponden a motivos vegetales empleados, sobre todo, en paneles mudéjares de atauriques. Igualmente relevante, por el contraste con la “Escuela Catalana” del siglo XIV²⁷, es el hecho de que estos manuscritos andaluces no recurran a la representación del Templo y de sus Utensilios, que marca, indeleblemente, la producción de los manuscritos catalanes y del Rosellón.

Algunas de las soluciones decorativas de los manuscritos de la “Escuela Andaluza”, tanto a nivel de composición como a nivel de modelos decorativos, están inspiradas en las Biblias hebraicas copiadas en Toledo en el siglo XIII²⁸. Esta solución revivalista parece asumir el peso simbólico de la recuperación de la tradición de la cultura judaica sefardita, tal vez en señal de resistencia y ortodoxia, en una época de creciente centralización política, administrativa, cultural y confesional. La recuperación de estos modelos y el hecho de que estemos también frente a algunos manuscritos asociados a la producción toledana, debido a sus dimensiones peculiares, en concreto el tamaño reducido y el formato extendido, llevaron a varios autores a considerar plausible su ejecución en Toledo²⁹. No obstante, los únicos colofones con indicación de local, tres en ocho,



Fig. 6. Biblia. París, Bibliothèque Nationale de France (BNF), Hebr. 1314, fol. 14r.

²⁷ Las Biblias catalanas se caracterizan también por principios anicónicos. Aquello que mejor las caracteriza, y diferencia, es la presencia de la representación del Templo y sus Utensilios, al inicio de esos libros, bien como el recurso puntual a ornatos mudéjares o islámicos, y el hecho de que la micrografía forma motivos vegetales o zoomórficos idénticos a los del arte gótico cristiano: KOGMAN-APPEL, 2004: 131-170.

²⁸ Kogman-Appel, 2004: 205.

²⁹ Narkiss, Cohen-Mushlin y Tcherikover, 1982: 167-168; e Kogman-Appel, 2004: 205.

apuntan únicamente para localidades más meridionales, situadas en el corazón de Andalucía (Tabla 1). Además, dos manuscritos de los cinco que no indican local de producción fueran copiados en 1473 y 1480 por lo mismo escriba que ha hecho en Sevilla, en 1472, uno de los tres manuscritos con ubicación de local. Con efecto, la cohesión de este grupo es reforzada por el hecho de que Moisés ben Jacob ben Moisés ibn Khalef es el escriba de tres manuscritos. Por último, un tercero manuscrito de los cinco sin local de producción ha sido copiado en 1470 por Moisés bar José de Torrutiel, lo mismo escriba de la Biblia copiada en Sevilla en 1468. Por todo esto, nos parece más adecuado, hasta que se pruebe lo contrario, clasificar este grupo como “Escuela Andaluza” y situarlo, sobre todo, en Sevilla.

El significado cultural de la “Escuela Andaluza”

Desde el punto de vista artístico las diferencias entre la “Escuela Andaluza” y la “Escuela de Lisboa” son significativas. En este último caso se destaca la relevancia de la policromía y del trabajo de iluminación, concretamente en las orlas llenas de follajes de acanto y motivos zoomórficos, realizados en un lenguaje de inclinación tardo-gótica y, en algunos casos, renacentista. Tales diferencias suscitan un análisis cultural de la idiosincrasia artística de cada una, desde luego en el modo como interpretaron la aplicación del principio del aniconismo en los manuscritos bíblicos. Este aspecto es muy significativo una vez que ambas se distinguen en el panorama de los manuscritos peninsulares de la segunda mitad del siglo XV, menos susceptibles de ser agregados en “escuelas” debido a una mayor heterogeneidad artística y dispersión geográfica.

En la “Escuela Andaluza” es bien notoria, e intencional, la ausencia casi total de elementos figurativos además del escaso recurso a elementos fitomórficos. Aquí se optó por la preeminencia de patrones abstractos de índole geométrica, hechos de cruzamientos de líneas, recurriendo lo mínimo posible a la estilización de tipo vegetal. Este aniconismo está acentuado por la ausencia de color, ya que todos los ornatos, incluso en las páginas tapiz, están inscritos en el tono de la propia escritura y apenas en situaciones puntuales se recurre a algunas pinceladas monocromáticas, normalmente azules, destinadas a facilitar una diferenciación de planos.

Comparativamente, los manuscritos de la “Escuela de Lisboa” adoptan un aniconismo mucho más suave, alimentando opciones decorativas, en especial en las orlas, que recurren a una exuberante figuración vegetalista y animal, aunque no utilicen ninguna figuración antropomórfica (fig. 7)³⁰.

El contraste entre los manuscritos de estas dos escuelas es todavía más evidente en el tratamiento del color, dado que casi no existe en los manuscritos andaluces, en oposición a la fuerte intensidad, y variedad, de los manuscritos lisboetas. En éstos el color se encuentra tanto en las orlas, donde están presentes los dichos motivos zoomórficos y fitomórficos, como en la abundancia de la filigrana, inscrita en color violeta, negra o verde, dentro de enmarcaciones bordadas con inscripciones en crisografía.

Nos parece que la profundísima severidad cromática que marca la “Escuela Andaluza” apunta a la valorización de la limpidez y despojamiento del discurso bíblico. La ausencia de color torna la presencia de los laberínticos entrelazados, de origen islámico, mucho más indescifrable para la mirada, pues el grafismo intrincado de estos patrones gana más fuerza en la ausencia del color. De hecho, se torna difícil diferenciar entre imagen y fondo, saber dónde está el inicio y el fin de una forma, saber cual está más próxima y cual está más distante. En este tipo de solución tanto el texto

³⁰ Con la excepción de una u outra criatura híbrida, y alguna representación simplificada de rostros humanos en el interior de enrollamientos filigranados.

como la caligrafía se tornan más relevantes, tanto en su sentido estético, específicamente caligráfico o “decorativo”, como en su dimensión semántica, dando pistas para transformar esos patrones abstractos en ejercicios de meditación.

La raíz de estos patrones decorativos se encuentra, claramente, en el lenguaje ornamental del arte islámico y mudéjar peninsular. La adopción de este lenguaje debe ser entendida como una manifestación de independencia cultural, e de identidad, de cara a los idiomas artísticos cristianos dominantes en la mayor parte de la Península Ibérica³¹. Para el periodo en cuestión, segunda mitad del siglo XV, y en el caso del territorio andaluz, integrado en el reino de Castilla y Aragón, juzgamos que esta opción por el mudéjarismo estaría hecha dentro de la asunción que tal lenguaje artístico pertenecía también a los judíos andaluces. Dicho de otro modo, la opción por el mudéjarismo no resulta de un proceso de copia en relación a una cultura artística asociada a un poder político y confesional ajeno. Resulta, sí, de la consciencia de que tal idioma era el lenguaje artístico del ambiente cultural en el que se integraban, históricamente, los judíos sefarditas del sur peninsular, específicamente los judíos andaluces.

Los modelos decorativos de los que hablamos, tal como la preeminencia y el gusto por el arte de la caligrafía, se encuentran bien ilustrados en manuscritos hebraicos castellanos desde mediados del siglo XIII hasta el final del siglo XIV³², por lo tanto realizados c.200 a 100 años antes de los manuscritos que estudiamos aquí. Son modelos que se encuentran también en el ataurique desarrollado en paneles de estuco en edificios cristianos, judaicos y musulmanes, construidos a mediados y en la segunda mitad del siglo XIV en la frontera castellano-granadina, en obras de Pedro I de Castilla (r. 1350-69) o de Mohamed V (r. 1354-59; 1362-91) y de Mohamed VII (r.1392-1408) de Granada. Son obras producidas en una época en la que el dominio político, social y cultural del centro de la Península había transitado del islamismo al cristianismo³³.

Este intervalo de tiempo es suficiente para que al final del siglo XV, en un ejercicio retrospectivo, tales modelos sean asumidos como creaciones idiosincráticas y auténticas de la comunidad



Fig. 7. Biblia. París, BNF, Hebr. 15, fol. 374v.

³¹ A este respecto subscribimos la lectura que David Stern y Eva Frojmovic presentan respecto a las razones de la afinidad entre este arte judaico y el arte mudéjar peninsular (Stern, 2012: 64-68; Frojmovic, 2010: 233).

³² Nos referimos a varios manuscritos de la segunda mitad del siglo XIII e inicios del siglo siguiente que fueron creados, a su vez, con el propósito de materializar una “tradición” (inventada) independiente de la influencia cristiana (Frojmovic, 2010: 236-237).

³³ Ruiz Souza, 2004.

sefardita andaluza, asociados (o no) a los fenómenos de interacción cultural de la época anterior. De hecho, este tipo de pautas no parecen derivar de creaciones nuevas, producidas en la segunda mitad del siglo XV por mudéjares o granadinos nazaríes, sea en libros sea en otro tipo de soportes. Es, pues, como si estuviésemos ante un revivalismo cultural muy localizado y centrado en los modelos ideales del pasado.

Las principales sinagogas del centro y sur de la Península estaban decoradas con ataurique muy semejante a las soluciones ornamentales que encontramos en los manuscritos de la "Escuela Andaluza". Esta situación es visible en cuatro sinagogas construidas, o renovadas, a inicios y mediados del siglo XIV³⁴, como la Sinagoga de Córdoba, de Isaac Mehab, dedicada en 1314/15³⁵, y la Sinagoga del "Tránsito" en Toledo, de Samuel ha-Leví Abulafia³⁶, construida entre 1357 y 1363, funcionando casi como una "capilla palatina"³⁷ de este almojarife del rey D. Pedro I³⁸. Estudios arqueológicos probaron que el mismo tipo de decoración existía también en las destruidas sinagogas de Cuenca³⁹ y de Molina de Aragón, en la frontera con Aragón⁴⁰.

Siendo así, en la segunda mitad del siglo XV, el recurso a un lenguaje decorativo que actualmente clasificamos como mudéjar sería considerado por muchos judíos como una expresión artística suya, particularmente por los judíos andaluces más arabizados (o pseudo-arabizados). Jugando con las palabras, sería como si en esta época el mudejarismo fuese el lenguaje artístico sefardita por excelencia, en aquello que él representa en términos de diferencia y antagonismo de cara al tardo-gótico cristiano, por cuanto que representa en cuanto un exitoso lenguaje "aljamiado", al mismo tiempo interconfesional e intercultural⁴¹.

Las obras de arte que permanecen nos muestran que los judíos del centro y del sur de la Península manifestaron una acentuada preferencia por el aniconismo, por las guías decorativas de matriz islámica y por el arte de la caligrafía, tanto en los manuscritos como en la decoración interior de sinagogas. Esta situación deriva de la afinidad con el aniconismo islámico y con la cultura andaluza en general, pero también, de acuerdo con Kogman-Appel, del compromiso con el partido judaico racionalista, inspirado por Maimónides⁴², en claro contraste con el partido cabalista, y de influencia asquenazí, en especial del norte de Francia⁴³. Este último partido influyó

³⁴ Excluimos de este grupo algunas sinagogas más antiguas, datadas del siglo XIII, conservadas o conocidas apenas por vía arqueológica: la sinagoga mayor de Toledo, la sinagoga de Segovia, y la sinagoga de Cuenca. De acuerdo con Jerilyn D. Dodds, el modelo para estas sinagogas es muy dependiente de la arquitectura de las mezquitas almohades: Dodds, 1992: 112-131. Sobre este tema véase también: Cantera Burgos, 1984; y Lacave, 1992.

³⁵ Dodds, 1992: 120-121.

³⁶ Un edificio que incluye inscripciones en hebraico y en árabe, impresas en las placas de estuco, y cuya decoración asume un lenguaje exuberante, muy próximo al estilo nazarí de Granada: Dodds, 1992: 125-126.

³⁷ Expresión utilizada por Dodds, 1992: 128.

³⁸ Samuel ha-Levi homenajea al rey, y le rinde tributo, por la presencia de los blasones reales y por los epígrafes laudatorios colocados en lugares llave de la sinagoga, por no hablar de la propia opción por un gusto tan cercano al estilo de corte seguido por el rey en el Alcázar de Sevilla y en otras obras andaluzas y toledanas, como los estucos del antiguo palacio de Ruy López Dávalos: Rodríguez Porto, 2008. No deja de ser irónico, sin embargo, que algunos años después haya torturado y ejecutado a tan fiel servidor: Dodds, Menocal y Krasner Balbale, 2008: 242-246.

³⁹ Sobre los vestigios de esta sinagoga véase Ramírez, 1982: 47-78.

⁴⁰ Ramírez, 1982: 47-78.

⁴¹ Esta idea se aproxima a lo que Eva Frojmovic llamó de "mudejarismo judaico", en referencia al arte del libro sefardita en los siglos XIII-XIV (Frojmovic, 2010: 233-234).

⁴² Irónicamente, Maimónides fue un feroz opositor del Islam, considerando preferible la tutela cristiana, habiendo sentido en su piel la intolerancia religiosa del régimen almohade: Kogman-Appel, 2002: 263. Destáquese que este régimen implementó una política de desarrollo de obras de arte bastante más austeras y desornamentadas, un poco a semejanza de los cistercienses, que fueron contemporáneos al régimen almohade.

⁴³ Kogman-Appel, 2002: 258-264. Para una interpretación diferente véase Frojmovic, 2010: 234-235, 252-253.

en la producción de las Haggadot del nordeste de la península, especialmente en Aragón y en Cataluña, cuyas ilustraciones revelan una mayor apertura a la influencia gótica cristiana, en las formas y en la iconografía, estando decoradas con amplios ciclos narrativos, además de un rechazo a la influencia islámica o mudéjar en ornamentación⁴⁴. Ciclos sin paralelo en otros lugares de la Península, especialmente en Portugal y en Andalucía.

Aunque esta escisión en el seno del judaísmo sefardita estuviese estabilizada hacia el final del siglo XIV⁴⁵, la verdad es que el purismo y rigor de la “Escuela Andaluza”, en términos de opciones decorativas, parece corresponder a un compromiso de naturaleza cultural, fiel a los valores del pasado, probablemente considerados como más ortodoxos y, también, más arabizados y racionalistas. Esta situación indicia un mayor apego a la tradición peninsular por parte de los judíos andaluces y un probable cierre de estas comunidades sobre sí mismas, procurando definir los usos y costumbres específicamente sefarditas, centrándose en el brillo de un pasado idealizado, visualmente asociado a una fuerte marca mudéjar o islámica. De este modo, emerge un contraste significativo con una mayor apertura a la “modernidad” artística y cultural, representada por la “Escuela de Lisboa”.

La receptividad de esta última a la “modernidad” es obvia si observamos las semejanzas entre los manuscritos de esta escuela y los manuscritos judaicos hechos en Italia en la misma época, en los cuales se nota claramente la presencia de la cultura artística del Renacimiento. Esta diferencia de actitudes puede significar, en primer lugar, que los judíos portugueses están mucho menos sensibles a la cultura de tradición mudéjar e islámica, lo que de hecho es congruente con los datos históricos conocidos⁴⁶. Del mismo modo, los lazos que los unían a las redes de comercio internacional, sobre todo a partir de Lisboa, proporcionaban, o exigían, una mayor apertura cultural que superaba el referente andaluz del sur peninsular, de matriz islámica, e implicaba un cierto *aggiornamento* con los modelos cristianos occidentales. Por otro lado, los hombres (y mujeres) que se agregan en torno a la “Escuela Andaluza” parecen intentar resistir, desde el punto de vista cultural, a las transformaciones políticas y sociales de su presente, en concreto a la presión para convertirse al cristianismo. Así, reaccionan culturalmente a través de una concentración en el refuerzo de las tradiciones, costumbres y valores heredados del pasado reciente (o “inventados”)⁴⁷, procurando recuperarlo y depurarlo, reconstruyendo, en ese proceso, una memoria francamente idealizada de la integración judaica en Al-Ándalus.

Un último aspecto relevante para reforzar la interpretación que aquí proponemos respecto al significado cultural de la “Escuela Andaluza” es relativo a la coyuntura histórica de las comunidades sefarditas andaluzas. En efecto, el emerger de esta escuela coincide con un período particularmente difícil para los judíos del centro y del sur de la Península, destacándose la pérdida de relevancia económica y social de las comunidades judaicas de Córdoba, Sevilla y Toledo. En gran medida, esta decadencia se desencadenó por un acentuado descenso demográfico causado por el aumento significativo del número de conversos, con algunos de ellos integrándose en las oligarquías urbanas y ocupando cargos administrativos de relevancia⁴⁸. Este incremento del número de conversos tuvo, sin embargo, el efecto de agudizar las tensiones sociales, originando fuertes movimientos anti-judaicos en Sevilla (1465) y en Toledo (1465, 1467). El pico de esta violencia fue alcanzado en 1473

⁴⁴ Kogman-Appel, 2002: 254-264; 2004: 173-202.

⁴⁵ Kogman-Appel, 2004: 201.

⁴⁶ Para abreviar, y según datos estadísticos, se puede afirmar que el número de inscripciones epigráfica árabes en territorio portugués prácticamente desaparece a partir del siglo XIII, en cuanto en número de inscripciones hebraicas alcanza su pico en los siglos XIV y XV. Sobre este asunto véase Almeida y Barroca, 2002: 128-129.

⁴⁷ Frojmovic, 2010.

⁴⁸ Mackay, 1972: 33-67.

con las masacres dirigidas contra los conversos prácticamente en toda Andalucía, con particular incidencia en Córdoba, Jaén, Bujalance, Montora, Adamar, La Rambla, etc.⁴⁹. Es más, no es por casualidad que la expulsión de los judíos ibéricos, en enero de 1483, se haya iniciado, precisamente, en Andalucía, concretamente, en los obispados de Sevilla y de Córdoba, seguidos de Cádiz, aunque en esta fase los judíos andaluces pudiesen dirigirse, y establecerse, en otros lugares del reino castellano-aragonés⁵⁰. En la lógica de la Inquisición, creada en 1478, la expulsión de los judíos era necesaria para proceder a una integración plena de los conversos en la comunidad cristiana. El hecho de que fuera en Andalucía donde había mayores dificultades de integración de los conversos resultó sin duda en la temprana expulsión de los judíos de este territorio⁵¹.

Conclusión

Como tuvimos oportunidad de ver, la Biblia de Coimbra es un manuscrito que se integra plenamente en la “Escuela Andaluza”, designación que preferimos a “Escuela de Castilla la Nueva”. Su asociación a Isaac Abravanel, en contrapartida, no tiene ningún fundamento factual, y se debe solo a un deseo de asociación a una figura mayor de la cultura portuguesa y judaica. El itinerario de este manuscrito, tanto cuanto nos es posible delinear, se inicia en Andalucía, en la segunda mitad del siglo XV, para volverlo a encontrar en Holanda, hacia finales del siglo XVII, si no incluso antes, donde vendría a ser adquirido por portugueses, en el siglo XIX, integrando el fondo de la Biblioteca Universitária de Coimbra. Como vimos el manuscrito presenta un tipo de decoración anicónica, de elevada sobriedad cromática, consistiendo la mayor parte del aparato decorativo en el uso de patrones abstractos formando entrelazados.

Las semejanzas formales, a nivel decorativo, con otros manuscritos copiados en Sevilla y Córdoba entre c.1468 y c.1482 establecen el horizonte geográfico y temporal más probable para la producción de este manuscrito. Como vimos, ese contexto histórico fue particularmente dramático para los judíos andaluces. Los manuscritos que aquí designamos como constituyentes de la “Escuela Andaluza” son la última expresión de un movimiento cultural, y confesional, de resistencia de cara a la nueva realidad socio-política, cristalizando en un lenguaje aljamiado un ideal de interculturalidad e interconfesionalidad que ya no tenía espacio en los reinos cristianos peninsulares⁵².

BIBLIOGRAFÍA

- Aboab, Immanuel (1629): *Nomologias*, Amesterdão, 5389.
- Almeida, Carlos, y Barroca, Mário (2002): *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Presença, Lisboa.
- Barreto-Feio, Florêncio (1857): *Memória Histórica e Descritiva, a cerca da Bibliotheca da Universidade de Coimbra*, Imprensa da Universidade, Coimbra.
- Cantera Burgos, Francisco (1984): *Sinagogas Españolas. Con especial estudio de la de Córdoba y la Toledana de El Tránsito*, CSIC, Madrid.
- Contessa, Andreina (2012): “Sephardic illuminated Bible: Jewish patrons and fifteenth-century Christian ateliers”. En Decter, Jonathan, y Prats, Arthur (eds.), *The Hebrew Bible in Fifteenth-Century Spain. Exegesis, Literature, Philosophy, and the Arts*, Brill, Leiden, pp. 61-72.

⁴⁹ Mackay, 1972: 33-67.

⁵⁰ Romero-Camacho, 2004: 241-274.

⁵¹ Oradó, 2004: 275-292.

⁵² Este texto fue traducido del portugués por María Pandiello Fernández, a quien expresamos nuestro agradecimiento.

- Dodds, Jerrilynn (1992): "Mudejar tradition and the synagogues of medieval Spain: cultural identity and cultural hegemony". En Mann, V., Glick, T., y Dodds, J. (eds.), *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*, Georges Braziller, Nova Iorque, pp. 112-131.
- Dodds, Jerrilynn (2008): "Hunting in the borderlands". En *Medieval Encounters*, 14, 267-302.
- Dodds, J., Menocal, M., y Krasner Balbale, A. (2008): *The Arts of Intimacy. Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*, Yale University Press, New Haven.
- Esteban, Jesús Arenas, y Castaño, Javier (2010): "La sinagoga medieval de Molina de Aragón: evidencia documental y epigráfica". En *Sefarad*, vol. LXX, n. 2, pp. 497-508.
- Frojmovic, Eva (2010): "Jewish Mudejarismo and the invention of tradition". En Caballero-Navas, Carmen, y Esperanza Alfonso, María (eds.), *Late Medieval Jewish Identities: Iberia and beyond*, Palgrave, Nueva York, pp. 233-258.
- Gomes, Saúl (2009): "Manuscritos medievais iluminados e fragmentos". En Maia do Amaral, A. (coord.), *Tesouros da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 41-72.
- Gutwirth, Eleazar (2008): "Cruzando sacras fronteras: sobre el manuscrito de Rashi". En *Goya*, n. 322, pp. 67-76.
- Jordano Barbudo, María (2012): "Tres placas de yeserías mudéjares en museos europeos". En *Archivo Español de Arte*, n. 340, 351-387.
- Kogman-Appel, Katrin (2012): "La iluminación de libros hebreos en la Iberia bajomedieval". En Esperanza Alfonso, M., del Barco, J., Ortega Monasterio, M., y Prats, A. (eds.), *Biblias de Sefarad. Bibles of Sefarad*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, pp. 87-123.
- Kogman-Appel, Katrin (2004): *Jewish Book Art between Islam and Christianity. The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Brill, Boston.
- Kogman-Appel, Katrin (2002): "Hebrew manuscript painting in late medieval Spain: signs of a culture in transition". En *Art Bulletin*, vol. 84, n. 2, pp. 258-264.
- Labarre, E. J. (1956): *Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, V, Hilversum, Holanda, pp. 37-42, PL 28/152.
- Lacave, José Luis (1992): *Juderías y sinagogas españolas*, Mapfre, Madrid.
- MacKay, Angus (1972): "Popular Movements and Pogroms in Fifteenth-Century Castile". En *Past & Present*, n. 55, pp. 33-67.
- Marques de Almeida, A. (dir.) (2009): *Dicionário Histórico dos Sefarditas Portugueses. Mercadores e Gente de Trato*, Cátedra de Estudos Sefarditas, Lisboa.
- Mendes dos Remédios, Joaquim (1903): *Uma Bíblia Hebraica da Bibliotheca da Universidade de Coimbra*, Imprensa da Universidade, Coimbra.
- Mendes dos Remédios, Joaquim (1928): *Os Judeus em Portugal*, vol. II, Coimbra Editora, Coimbra.
- Metzger, Thérèse (1974): "La *masora* ornementale et le décor calligraphique dans les manuscrits hébreux espagnols au Moyen Age". En *La Paléographie Hébraïque Médiévale (Colloques internationaux du CNRS, n° 547)*, CNRS, Paris, pp. 87-116.
- Metzger, Thérèse (1977): *Les Manuscrits Hébreux copiés et décorés à Lisbonne dans les dernières décennies du XV siècle*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- Narkiss, Bezalel, Cohen-Mushlin, Aliza, y Tcherikover, Anat (1982): *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles. Spanish and Portuguese Manuscripts*, 2 vol., The Israel Academy of Sciences and Humanities, Jerusalém.
- Oradó, María Rábade (2004): "Cristianos Nuevos". En *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, n.13-14, pp. 275-292.
- Ramírez, D. Pérez (1982): "La sinagoga de Cuenca, iglesia de Santa María la Nueva". En *Cuenca*, 19-20, pp. 47-78.
- Ribeiro dos Santos, António (1792): "Memórias da Litteratura Sagrada dos Judeos Portuguezes desde os primeiros tempos da Monarquia até os fins do Século XV". En *Memórias da Litteratura Portuguesa publicadas pela Academia das Sciencias de Lisboa*, II, Lisboa, pp. 236-312.
- Rodríguez Porto, Rosa (2008): "Courtliness and its Trujamanes: manufacturing chivalric imagery across the Castilian-Grenadine frontier". En *Medieval Encounters*, 14, pp. 219-266.
- Romero-Camacho, Isabel (2004): "Judíos y mudéjares". En *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, n.13-14, pp. 241-274.

- Ruiz Souza, J. C. (2004): "Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljaimadas y otros grados de asimilación". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 16, pp. 17-44.
- Sed-Rajna, Gabriëlle (1970): *Manuscrits Hébreux de Lisbonne. Un atelier de copistes et d'enlumineurs au XV^e siècle*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- Sed-Rajna, Gabriëlle e Fellous, Sonia (1994): *Les Manuscrits hébreux enlumines des bibliothèques de France*, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris.
- Stern, David (2012): "Una introducción a la historia de la Biblia hebrea en Sefarad". En Esperanza Alfonso, M., del Barco, J., Ortega Monasterio, M., y Prats, A. (eds.), *Biblias de Sefarad. Bibles of Sefarad*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, pp. 49-85.

Fecha de recepción: 05-IX-2013

Fecha de aceptación: 10-XI-2014