

DE LA PALABRA A LA IMAGEN: EL SENTIDO SOCIOPOLÍTICO DE  
LAS ILUSTRACIONES DE LA NARRATIVA HISPANO-HEBREA EN LA  
MISCELÁNEA ROTHSCHILD.

From Word to Image: The Socio-Political Sense of the Miniatures  
of the Sephardic Narrative Works in the Rothschild Miscellany

RACHEL PELED CUARTAS\*

Universidad de Alcalá

[rachel.peled.cuartas@gmail.com](mailto:rachel.peled.cuartas@gmail.com)

**Recibido 29/05/2020 Revisado 16/06/2020 Aceptado 31/07/2020 Publicado 27/09/2020**

**Resumen:** En este artículo se analiza la edición de *Mešal ha-Qadmoni* 'La parábola del antiguo' de Yiṣḥaq ibn Sahula y de *Ben ha-Meleḳ ve-ha-Nazir* 'El príncipe y el monje' de Abraham ibn Ḥisday en la magnífica *Miscelánea Rothschild* MS 180/51 (1470 aprox.). Ambas obras fueron integradas armónicamente en el contenido de carácter instructivo espiritual, intelectual y social de la *Miscelánea*. Me enfocaré en las miniaturas que las acompañan, resaltando su relación con el texto y el contexto político-social, sin olvidar el reflejo fiel de las relaciones interculturales que habían contribuido a su desarrollo y formación.

**Abstract:** In this paper, I will analyse the edition of *Mešal ha-Qadmoni* 'Fable of the Ancient' by Yiṣḥaq ibn Sahula; *Ben ha-Meleḳ ve-ha-Nazir* 'The Prince and the Monk' by Abraham ibn Ḥisday in the magnificent *Miscellany Rothschild* MS 180/51 (approx. 1470), harmoniously integrated into the instructional content of a spiritual, intellectual and social nature. It is my duty to focus on the miniatures that accompany them, highlighting their relationship with the text and the political-social context, needless to say the faithful reflection of the intercultural relationships on the background of their creation.

**Palabras clave:** *Miscelánea Rothschild*, *Parábola del antiguo*, *El príncipe y el monje*, miniaturas, cuento popular breve.

**Keywords:** *Rothschild Miscellany*, *Fable of the Ancient*, *The Prince and the Monk*, miniatures, short popular narrative.

\* Copyright: © 2020 Instituto Darom de Estudios Hebreos y Judíos.

**Para citar este artículo – To cite this paper.**

Peled, R. (2020), De la palabra a la imagen: El sentido sociopolítico de las ilustraciones de la narrativa hispano-hebrea en la *Miscelánea Rothschild*. *Darom, Revista de Estudios Judíos*, 2: 127-150

### ***La Miscelánea Rothschild y las circunstancias de su composición***

El primer encuentro con la *Miscelánea Rothschild* MS. Rothschild 180/51<sup>1</sup> nos recuerda el inicio de una trama detectivesca. Tras una riquísima producción de belleza estética ornamentada e iluminada cuidadosamente, se esconde un gran enigma. Y como en una buena trama, se revelan ante nosotros motivaciones de poder económico, intereses sociales y búsquedas espirituales sazonadas con una capa de buen arte decorativo. Precisamente el análisis de este último elemento que podría parecer meramente anecdótico, podría arrojar luz sobre la intencionalidad subyacente en la base de esa gran colección. Sea el discurso largo o corto, coloréalo siempre por dentro y por fuera; pero escoge los colores con cuidado. Primero examina el alma de la palabra y después su rostro, de cuya apariencia externa no debes fiarte. A menos que el color interior encuentre correspondencia con la forma exterior, la relación entre ambos es inservible<sup>2</sup>. Veamos ahora esa relación, entre el alma de la palabra y su rostro, entre el color interior y la forma exterior en las miniaturas que acompañan las obras de narrativa didáctica-moral en el manuscrito.

El MS. Rothschild fue elaborado en el norte de Italia, según Beit-Arie, probablemente, entre el Véneto y la Lombardía, por un escriba inmigrante. Según Elizur, citado en el primer volumen de la edición de *Mešal ha-Qadmoni 'La parábola del antiguo'* de 2004<sup>3</sup> el lugar en Treviso entre 1479 y 1480. Solo un hombre bastante rico podría haber encargado una obra maestra de esta magnitud para sí mismo. Por lo tanto, debe de haber sido un banquero, o el dueño de un negocio floreciente. Una observación del contenido podría revelar la identidad de su dueño. Ta-Šema propone tratar la *Miscelánea* como una biblioteca, no como un libro<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Cf. Mortara, 1991: 149-161.

<sup>2</sup> “Sit brevis aut longus, se semper sermo coloret/Intus et exterius, sed discernendo colorem/ Ordine discreto. Verbis prius inspice mentem/Et demum faciem, cujus ne crede color/Se nisi conformet color intimus exteriori, / Sordet ibi ratio: faciem depingere verbi/ Est pictura luti, res est falsaria, ficta/ Forma, dealbatus paries et hypocrita verbum/ Se simulans aliquid, cum sit nihil. Haec sua forma/ Dissimulat deforme suum: se jactitat extra/ Sed nihil intus habet; haec est pictura remota/ Quae placet, admota quae displicet”.

Cf. Vinsauf, G. *Poetria Nova*, 742- 753; cf. Sánchez, 2014: 13.

<sup>3</sup> Ibn Sahula, 2004: Vol. 1, CXIV.

<sup>4</sup> Ta-Šema, 1989: 42.

Incluye 37 textos, algunos completos y otros incompletos. La organización interna de cada folio recuerda la edición tradicional de los *midrašim* o de una página del Talmud, en los que el texto principal se rodea de comentarios de diferentes orígenes. En este caso, encontramos dos o incluso tres textos a la vez y de índole variada. En su profundo análisis del manuscrito, Beit-Arie descubre una planificación meditada que se refleja en el diseño ideológico, estructural y técnico del texto<sup>5</sup>. Él divide la *Miscelánea* en dos partes principales, omitiendo, en esta estructura, los materiales que fueron añadidos *a posteriori*:

1. La primera parte gira en torno del *seder* que se extiende sobre 200 folios, aproximadamente. Ta-Šema lo considera como *la raison d'être* del libro<sup>6</sup>. Las obras en los márgenes de la primera parte del *seder* están estrechamente relacionadas con las oraciones diarias y las dedicadas a los días festivos, como los textos que se refieren a la sinagoga y las festividades judías.

Así se encuentran ahí los manuales clásicos que estaban en uso en las comunidades askenazis, entre los ss. XIV–XV, como תשבץ 'Mosaico', חיי עולם 'Vida eterna' y ספר-המנהגים 'El libro de las costumbres'. La segunda parte del libro de oraciones se abre con la *Haggadah de Pesah*, acompañada por las normas de Maimónides para esta festividad. Como se suele encontrar en los libros de oraciones askenazis, aparecen el *Pirque 'Abbot*, un código de normas y costumbres acompañados por פרק חלק, el comentario de Maimónides de מסכת סנהדרין. Con la siguiente obra se ve reforzado el enfoque literario y moral: אגרת-המוסר 'La epístola de la moral', un tratado moral pseudo-aristotélico, traducido del árabe, muy popular en la Edad Media, no solamente en la sociedad judía. La primera parte termina con varios contenidos relacionados con estos últimos entre los que se destaca ספר יוסיפון 'El libro de Yosipon'.

2. La segunda parte de la *Miscelánea* nace, de modo inherente, de los contenidos de la primera. Sus obras pertenecen a cuatro géneros literarios principales; i.e. ética y filosofía, *halakāh*, literatura – prosa y poesía –, *midraš*, incluyendo leyenda histórica.

<sup>5</sup> 1989: 91-102.

<sup>6</sup> 1989: 40.

Sin tener en cuenta los manuales técnicos y prácticos, así como algunos pequeños *midrašim* en la segunda parte de la *Miscelánea*, podemos resumir los principales focos de interés del propietario del manuscrito de la siguiente manera; liturgia, uso de religión y *halakāh*, filosofía, ética y pensamiento en la línea de Maimónides y sus seguidores, como R. Yedayah ha-Penini y R. Šem Ṭob̄ ibn Falaquera; historia judía, prosa y poesía, obra original y obra traducida.

La inclusión de obras exclusivamente askenazíes en el manuscrito, como ‘*El libro de las costumbres*’, ‘*Mosaico*’, שְׁעָרֵי-תוֹרָה ‘*Las puertas de la Torah*, תקנות רבי גרשום מאור הגולה ‘*Normas de Rabí Geršom Me’or ha-Golah*’, צוואת רבי יהודה החסיד, ‘*El testamento de R. Yehudah he-Ḥasid*’ y ‘*Vida eterna*’ nos lleva a la tajante conclusión sobre la identidad askenazí del propietario. Ta-Šema apoya su conclusión también en el hecho de que la técnica de explotar tanto el cuerpo de página como los márgenes para copiar diferentes trabajos juntos era típica de los judíos askenazíes y casi desconocida en la tradición de escribas sefardíes<sup>7</sup>.

Los primeros ejemplos de esta técnica datan del siglo XIV. Sus raíces deben buscarse en la tradición del estudio basado en un texto principal, acompañado por amplia literatura de comentarios auxiliares y colecciones de comentarios y elaboraciones del texto principal.

En definitiva, no cabe ninguna duda que el propietario era miembro de una de las muchas familias judías que emigraron de Alemania a las provincias del norte de Italia durante el siglo XV. De hecho, incluso se puede saber su nombre; en fol. 106r el escriba registró el orden de la Lectura de la Torah y las bendiciones correspondientes y allí se lee: «Kohen, acérquese y párese. R. Mošeh ben R. Yěqûti’el ha-Kohen»<sup>8</sup>. El mismo nombre se menciona más adelante, en el mismo folio, en la ‘invocación de la bendición de Dios sobre la persona llamada a la lectura’ «R. Moses ben R. Yěqûti’el ha-Kohen, él y todo lo que es suyo»<sup>9</sup>. Fue muy común entre los escribas mencionar el nombre del propietario en la oración de esta manera, y podemos suponer que nuestro escriba siguió la misma costumbre.

Para entender mejor el contexto en el que se compuso el manuscrito habría que recordar que a lo largo de los ss. XIV-XV llegaron cuatro

<sup>7</sup> Ta-Šema, 1989: 46.

<sup>8</sup> *Ibid.* 48. La traducción es mía.

<sup>9</sup> *Ibid.*

oleadas de inmigración judía a Italia: desde Francia –se asentaron principalmente al noroeste–, del sur de Italia –asentados al norte de Roma y Toscana–, de Alemania –principalmente establecidos en la parte central entre Roma y Ferrara– y de la Península Ibérica, comenzando en el s. XV.

Estos inmigrantes sefardíes no se establecieron en un área geográfica propia, bien delimitada como los anteriores. Solo en unos pocos lugares conformaron una mayoría, o al menos establecieron comunidades propias, como en Venecia, Verona, Ferrara y Ancona, ya en el siglo XVI.

Las comunidades judías giraban en torno a un banquero y sus allegados<sup>10</sup>. Este banquero tomaba la responsabilidad de la comunidad y funcionaba como el pilar económico de la misma. Él pagaba los impuestos y trataba con las autoridades locales, sin necesidad de recurrir a regulaciones formales o al apoyo popular. Naturalmente, los banqueros judíos adoptaron los hábitos de vida de sus vecinos cristianos en los diferentes ámbitos tanto de la vida cotidiana como de la cultura y la educación. Hay que hacer notar que este grupo elitista instruyó a sus hijos en el idioma hebreo, la literatura, la religión, el saber y la ley, así como en el italiano, el latín, la ciencia y la cultura en general.

Un número bastante elevado de judíos frecuentaba las universidades del norte de Italia, en Padua, Bolonia y otros lugares y estudiaban medicina, lo que en aquellos días significaba estudiar también ciencia y artes. Debido a las circunstancias cambiantes en la segunda mitad del s. XV, aquellos banqueros del norte de Italia tenían que enfrentarse a duras presiones políticas y económicas, por un lado, y a la oposición eclesiástica, ejercida principalmente por los frailes mendicantes, por otro<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Shimonsohn, 1989: 30-32.

<sup>11</sup> *Ibid.*

### El manuscrito Rothschild y sus ilustraciones<sup>12</sup>

El manuscrito Rothschild es el fruto de las condiciones técnicas y artísticas casi ‘instrumentales’, ya que se trata de uno de los ejemplares italianos que fueron decorados por cristianos. Estos últimos lo hicieron a partir de modelos conocidos y completaron los detalles, como el lugar o las vestimentas locales, tal como podemos apreciar en esta miniatura. Las ilustraciones que decoran el manuscrito sirven de ejemplo de dicho mestizaje socio-cultural, ya que los investigadores que lo trabajaron<sup>13</sup> coinciden en la opinión de que se trata de mano italiana cristiana.



Según Mortara, participaron tres artistas; Bonifacio Bembo, de Carmona –activo entre 1447-77–, Christoforo Predis –activo entre 1452-87– y, probablemente, el famoso pintor veneciano Giovanni Bellini (1426–1516). Es justo la inclusión de las obras judeoespañolas de prosa rimada con sentido didáctico-moral lo que permitía este sofisticado juego gracias a sus características especiales.

Según Pagis, las obras de narrativa judeoespañola utilizan el diálogo contextual como elemento de referencia de argumentos opuestos, formando un juego de mutua relación entre ficción y realidad<sup>14</sup>. El carácter

<sup>12</sup> Todas las ilustraciones fueron escaneadas del manuscrito original por la Sra. Rachel Laufer del Israel Museum, Jerusalén. El Israel Museum, de Israel nos autorizó, oficialmente, a utilizar las ilustraciones que aparecen en el artículo para cualquier publicación académica y cualquier uso de docencia. Todos los derechos reservados al Israel Museum, Jerusalén.

<sup>13</sup> Beit-Arie, 1989: 98–99; Mortara, 1989: 127–129.

<sup>14</sup> 1993: 64.

híbrido de esas obras, como muestra Rosen combina elementos de oriente y occidente, de pasado y presente, de realidad social e histórica, de ficción y fantasía<sup>15</sup>. Sus contactos con las culturas de oriente lejano y del mundo clásico, ampliamente estudiados, hacen posible combinar elementos que desconectan la historia de un estatus de verdad histórica, pero al mismo tiempo afirman su relevancia al contexto contemporáneo del público<sup>16</sup>. Representación, simbolismo e ideología entran en el complejo juego bajtiniano de la imaginación<sup>17</sup>.

A pesar de la impresión aleatoria en la elección de narrativa judeoespañola medieval dentro de la *Miscelánea*, una observación detenida revela una clara intencionalidad. Su análisis aportaría otra premisa a los contenidos de carácter religioso y tradicional. Las cuatro obras narrativas de origen judeoespañol que se encuentran en el manuscrito cubren las cuatro índoles principales socio - políticas de su época: La perspectiva social: יהודה שונא הנשים 'מנחת *La ofrenda de Yēhūdāh que odia a las mujeres*'<sup>18</sup> de Yēhūdāh bar Yiṣḥaq ha-Levi ben Shabtay ha-Levi; la perspectiva política: en '*La parábola del antiguo*'<sup>19</sup> de Yiṣḥaq ibn Sahula; la perspectiva espiritual: '*El príncipe y el monje*'<sup>20</sup> de Abraham Ibn Ḥisday; la perspectiva filosófica: ספר מוסרי - הפילוסופים '*Los proverbios de los filósofos*'<sup>21</sup>, de Yiṣḥaq ibn Hanin.

La obra '*La ofrenda de Yēhūdāh que odia a las mujeres*' aparece escrita en los márgenes de página y, por ende, carece de miniaturas, mientras que el libro '*Los proverbios de los filósofos*' no es una obra

<sup>15</sup> 2003: 259.

<sup>16</sup> Hus, 2001: 74.

<sup>17</sup> Según Le Goff, el término de '*imaginación*' está relacionado con otros tres términos: representación, simbolismo e ideología. *Representación* significa cualquier imagen mental apercibida de la realidad externa. La representación está relacionada con el proceso de abstracción. *Simbolismo*: un objeto es simbólico si se refiere a un infra-sistema de valores, tanto históricos como ideales. La *ideología* distorsiona la representación imponiendo un concepto del mundo que altera el significado tanto de la realidad material como de la imaginación. Cf. Le Goff, 1991: 1-2.

<sup>18</sup> Cf. Dishon, 1970; Schirmann, 1959: 67-70; Schirmann, 1997: 93-100; Pagis, 1976: 199; Hus, 1992: 23-30.

<sup>19</sup> Cf. Oettinguer, 2003: 229-256; Ibn Sahula, 2004; Refael-Vivante, 2007: 307-331; Refael-Vivante, 2013: 325-350; Refael-Vivante, 2017; Offenber, 2019: 49-78.

<sup>20</sup> Cf. ibn Ḥisday, 1951; ibn Ḥisday, 1987; ibn Ḥisday 2011; Ratshabi 1977: 279- 317.

<sup>21</sup> Cf. Shiloah, 2014: 46- 56.

puramente narrativa. Por dichas razones se quedarán fuera del trabajo actual.

**‘La Parábola del Antiguo’.**

La segunda obra, ‘*La parábola del antiguo*’, fue compuesta por Yiṣḥaq ibn Sahula entre Guadalajara y Burgos. Según Refael-Vivante<sup>22</sup> y Loewe, el autor se nutría de la filosofía clásica de Aristóteles y Platón, así como de los escritos maimonidianos, tanto del gran código haláquico, ‘*Mišneh Torah*’ como de la ‘*Guía de los perplejos*’.

El libro contiene cinco partes correspondientes a los cinco sentidos y las cinco facultades del alma –como el mismo autor indica en ll. 73-9–. Parte I: Sobre la sabiduría. Parte II: Sobre la penitencia. Parte III: Sobre el consejo del alma. Parte IV: Sobre la humildad. Parte V: Sobre la reverencia. Y al final, concluye con un epílogo.

Cada una de las cinco partes tiene la misma estructura:

1. Cínico: Tesis.
  - 1.1 Introducción.
  - 1.2. Fabulas.
  - 1.3. La moraleja o conclusión del cínico.
2. Moralista: respuesta.
  - 2.1. Réplica.
  - 2.2. Fábulas.
  - 2.3 Epílogo (o sin epílogo).
3. Cínico: concesión de la derrota<sup>23</sup>.

En el prólogo de la obra el autor destaca la importancia de las ilustraciones para el correcto entendimiento de los contenidos, su función didáctica y moral y su efecto estético-terapéutico:

וְרֵאִיתִי לְצִיר בּוֹ צוּרוֹת, לְהַבִּין וּלְהוֹרוֹת, לְשִׁקֵּד בּוֹ הַקְּטָנִים, וְיִנּוּחוּ בְּיָפִי  
הַמְּעֻנִים, וְאוּלַי יִמְשְׁכוּ לָבָם אֶל הָעֵקֶר<sup>24</sup>.

«Y consideré dibujar en él las ilustraciones, para entender y enseñar, para que aprendan los pequeños y se alivien en su

<sup>22</sup> Ibn Sahula, 2004: xxii; Refael-Vivante, 2017.

<sup>23</sup> Cf. Refael-Vivante, 2017; Loewe 2004.

<sup>24</sup> Texto según ediciones de Loewe, Refael-Vivante y Oettinger.

belleza los atormentados y, tal vez, lo esencial sea lo que captive su corazón»<sup>25</sup>.

De modo único en la narrativa hispano-hebrea medieval encontramos claras indicaciones del autor sobre el lugar que deben ocupar las miniaturas que acompañarán cada pasaje del texto. A la luz de esta perspectiva, podemos ahora entender mejor el sentido de las ilustraciones que acompañan a '*La parábola del antiguo*'. Aunque Ibn Sahula ubicó sus fábulas en un marco espacio-temporal lejano, es decir, en la Tierra de Israel apoyando la atmósfera bíblica con abundantes alusiones al texto sagrado, destaca el guiño de crítica socio-política al contexto ibérico del siglo XIII.

A veces, como apunta Loewe, la referencia histórica tiene una intención palpable, ya sea satírica, histórica o dramática<sup>26</sup>. Por ejemplo, en el *exemplum* del león, el ciervo y el zorro –v. 156 y siguientes– destaca el sentido simbólico del león como el monarca y del ciervo como el pueblo judío. El juego entre el mundo intertextual y el contexto contemporáneo se hace más complejo al observar la interpretación que proponen las ilustraciones de los contenidos textuales y el nuevo sentido político que atribuyen a los materiales antiguos.

Se puede clasificar las ilustraciones que acompañan la obra en dos grupos principales: al primer grupo pertenecen las miniaturas cuyos protagonistas son animales y al segundo grupo pertenecen las ilustraciones protagonizadas por figuras humanas. En las miniaturas del mundo animal se ven representados tanto el mundo de las aves como el de los animales de la tierra. En este grupo se pueden apreciar al menos dos estilos diferentes: uno de composiciones cuyo eje principal ocupa el enfoque central de atención del observador y otro de composiciones que crean un movimiento constante del ojo, sin quedarse fijo en un punto.

De modo parecido, apreciamos técnicas variadas de pintura: la primera crea efectos de opacidad. Es decir, los colores se yuxtaponen sin mezclarse. La segunda utiliza cualidades de transparencia creando efectos visuales muy interesantes, cuya intención es crear un reflejo verosímil de

<sup>25</sup> Ibn Sahula, 2004: Introducción, vv. 90- 94. Para un amplio estudio acerca del tema, véase: Oettiguer, 2003. La traducción es mía. Gracias a Dra. Katja Smid, Dr. Carlos Santos y Sr. Manuel Santiago por sus aportaciones en la traducción.

<sup>26</sup> Ibn Sahula, 2004: LII.

la naturaleza. Podemos apreciar los logros visuales de la segunda técnica en las miniaturas de la *Miscelánea* que ilustran la cigüeña que devora la rana y a la vaca que se ahoga en el río.

Se puede sub-clasificar las composiciones de las miniaturas de temática animal en cuatro grupos: un animal; dos animales rivales; un grupo de animales; un grupo de animales con un animal de poder superior.

En el primer grupo encontramos tan solo una miniatura; la del ‘*ciervo amado decorado con joyas doradas*’. En esta miniatura destaca la espléndida imagen del animal, con sus desarrollados cuernos y firme postura ubicado en el centro de la composición pictórica, ocupando la mayor parte del cuadro. La miniatura resalta la belleza y la importancia de este animal, que se presenta en soledad, rodeado con una verja, como si fuera resguardado del mundo en su jardín. Ante nosotros, aparece la única escena en la que un animal simplemente se sitúa en un entorno sin tomar parte activa en una situación dramática. El ciervo, cuyo sentido simbólico como representante del pueblo de Israel era bien conocido por el público judío de lectores-observadores, basándose en el versículo bíblico de 2 Samuel 1:19, obtiene un sentido político subliminal.

En el segundo grupo, al que pertenecen las ilustraciones de dos animales, aparecen parejas de animales normalmente describiendo algún tipo de rivalidad, por ejemplo: dos canes; dos aves –paloma y cuervo, gallo y halcón– dos animales de tierra; dos carneros o dos roedores.

Tanto en las miniaturas de dos figuras animales rivales como en las de dos figuras humanas adversarias, se establecen relaciones de igualdad gracias al equilibrio en la composición, la igualdad de altura y del volumen que ocupan ambas figuras.

En el tercer grupo, encontramos solamente los animales que se acercan al río. La caracterización de las diferentes especies pone de relieve la variedad y la inclusión de todas las especies, cuya referencia metafórica a la sociedad humana es bien notable.

En el cuarto grupo aparece un animal de gran poder con otros animales considerados inferiores a él, tanto por su fuerza física, como por su capacidad de dominio. A este grupo pertenecen las miniaturas del águila con otras aves, el león y los animales de tierra, y el ciervo con los diferentes animales. El poder regio del león y del águila se marca visualmente con una

corona dorada bien elabora, que destaca sobre el fondo cromático de las miniaturas. El león, como el águila, se sitúa siempre en una posición más elevada que los otros animales en la composición iconográfica.

En esta miniatura, por ejemplo, el águila se ve sentado en un trono. Su tamaño es considerablemente mayor que el resto de las aves. Contribuye al aspecto imponentemente su poderosa postura, con las alas abiertas. Su presencia se extiende en el centro del cuadro, posicionando a las otras aves en una escala menor, rodeando el trono. Las únicas miniaturas en las que el monarca animal no se encuentra en un plano más elevado que sus supuestos súbditos son las que le sitúan en el foco de la atención de todos los animales. En estos casos el animal poderoso está posicionado en un lado mientras que los otros animales se dirigen a él, tanto de mirada como con los cuerpos. El diseño jerárquico se repite en la miniatura del *'ciervo que interpreta a cualquiera que le pide'*. En esta miniatura el ciervo está de pie, en un trono que parece un trono real, mirando de buen grado a los animales que están sentados en frente suyo, boquiabiertos, con ojos llenos de admiración.

Son curiosas las escenas de comida en las que los animales o aves están sentados alrededor de una mesa puesta, como comensales humanos. De nuevo, el animal poderoso –el león o el águila– se sitúan en el centro de la mesa y de la composición pictórica. Una comparación de las miniaturas con otras versiones del libro matiza la intencionalidad de los artistas al remarcar el sentido simbólico de los animales en este manuscrito, resaltando el sentido político de los *exempla* que acompañan.

En las otras versiones, no se refuerzan estos rasgos, de modo que las ilustraciones aportan, más bien, una dramatización estética de los contenidos narrados. Al comparar la composición de las miniaturas de figura regia animal con las miniaturas en las que aparece un rey humano destacan dos diferencias esenciales. En las miniaturas de los animales la figura real se encuentra mayoritariamente en el centro de la composición y situada en una altura elevada, mientras que la figura del rey humano se encuentra siempre en un lateral del cuadro y, en la mayoría absoluta de los casos, de altura inferior a las otras figuras humanas. Solamente en una miniatura vemos a un súbdito haciendo reverencia delante del rey, por lo que el rey se mantiene en una posición superior él. Podemos interpretar dicha diferencia esencial como una insinuación al sentido político crítico que se expresa implícitamente.

Añadiremos solo los otros *exempla* que hacen alusión a su contexto socio-político contemporáneo. El cónclave de los animales –ll. 176f– haciendo referencia a la reunión de la nobleza española en Lerma 1271, seguida por el enfrentamiento con Alfonso en 1272 y, como resultado de las cortes posteriores de Burgos, el rechazo de los nobles de su soberanía y partida para Granada en noviembre de aquel año. *La corte de caballería* –ll. 473f–; *El catálogo de los malhechores* –ll. 730 f.–; *La virtud de la Tierra Santa* –ll. 1167f<sup>27</sup>.

El sentido de crítica política y social subliminal recibía una nueva interpretación en su nueva reproducción, convirtiéndolo en relevante para su público, que se encontraba en una realidad compleja. Los judíos banqueros tomaban parte en el alto nivel socio-económico local, al mismo tiempo que sufrían su rechazo y a veces sus acciones antijudías tanto en la legislación como en los otros campos de vida.

Al comparar las miniaturas protagonizadas por humanos a las de animales, descubrimos que la mayoría absoluta de las miniaturas del primer grupo trascurren en un entorno edificado, mientras que el segundo grupo se ubica naturalmente al aire libre. Encontramos tan solo un *exemplum*, el de ‘*La ciudad de los conejos*’, cuyos protagonistas se sitúan en un castillo.

Las figuras humanas se ubican en la naturaleza en tres tipos de situaciones. Las tomadas de la vida agrícola, como las que representan a los segadores, el pastor con su rebaño o los pescadores en el río.

El fondo de los segadores, como el de los pastores, es muy semejante; un paisaje típico del norte de Italia, de colinas verdes con vegetación baja. La composición de la miniatura de los pescadores crea un movimiento circular, que consigue crear una sensación de un flujo acuático, mimetizando la sensación de navegación por el río. Hay varias escenas de la figura del monarca, tanto solo como acompañado, así como también de personajes en una situación dramática o profesional determinada como, por ejemplo, un astrólogo con el cielo estrellado o dos monjes.

De modo parecido a las miniaturas que acompañan a ‘*El príncipe y el monje*’, vemos tanto en la historia narrada como en las ilustraciones que las acompañan, que la ubicación de las personas fuera del espacio

---

<sup>27</sup> Ibn Sahula, 2004: lxxxvi- lxxxvii.

construido, es decir, en plena naturaleza, permite una reconsideración de las jerarquías sociales.

Desde la antigüedad la naturaleza se percibía como un entorno salvaje fuera de la civilización. Por lo que permitía salir físicamente y transgredir, metafóricamente, los límites de la sociedad y reconsiderarlos de nuevo. En ambas obras los autores intentan tratar su propia realidad política y expresar una cierta crítica cerca del poder real. La interpretación artística del manuscrito nos brinda una reelaboración de dicha crítica, con una propia adaptación al contexto actual de los judíos en el norte de Italia del siglo XV.

### Elementos locales

Como presenta Pasternak, en la decoración de los manuscritos hebreos del norte de Italia del s. XV, se encuentran elementos locales reflejados en el trabajo cristiano, con la combinación de motivos de iconografía judía e ilustraciones cuya fuente es la decoración tradicional característica de manuscritos hebreos<sup>28</sup>.

No cabe duda de que los artistas cristianos que no sabían hebreo recibieron un plan detallado de los contenidos según su localización en el texto, al tiempo que resaltaron su valor universal. Pasternak muestra en su análisis que las letras mayúsculas, por lo general, fueron decoradas por el copista judío, aunque las miniaturas, que además vienen en un marco dorado, fueron pintadas por los artistas cristianos. Vemos la presencia del estilo local en la decoración de los motivos florales, o en una ornamentación que abunda en el manuscrito, pintada normalmente de tonos azules, morados y verdes con toques dorados.

Encontramos una decoración muy parecida, por ejemplo, en la ilustración de Leonardo da Besozzo del *Canon mayor de Avicena*. El texto original está escrito en hebreo y actualmente se encuentra en la Biblioteca Universitaria de Boloña. La verja que rodea muchas de las escenas, aparece, por ejemplo, en una miniatura de Lombarda, titulada *Sparagus*, hoy encontrada en la Biblioteca Nacional de París.

Del mismo modo, encontramos variaciones semejantes del cielo estrellado de las miniaturas de la *Miscelánea*, cuyas estrellas están ordenadas en líneas y filas de forma muy parecida a la *Escena del*

---

<sup>28</sup> 2000: 270-285.

*Apocalipsis*, de Neri da Rimini, que se encuentra en la Biblioteca del Vaticano. No solo la cúpula celestial se parece, sino también la cubierta del espacio edificado por el hombre. El diseño del techo, repartido en cuadrados, se repite en la mayoría de las escenas protagonizadas por humanos que trascurren en un espacio construido en las obras tratadas de nuestro manuscrito. Encontramos el mismo modelo, por ejemplo, en la miniatura de un pintor anónimo lombardo titulada *Gl'influssi del pianeta giove*, que se encuentra en la Biblioteca Estense de Módena. En esta miniatura vemos también el mismo tipo de claustro o pódium donde se sientan los personajes. Tanto en las escenas de *'La parábola del antiguo'* como en *'El príncipe y el monje'* aparece un entorno de asientos de madera, decorado con rectángulos alargados, muy parecido al encontrado en la miniatura italiana cristiana.



Tanto el entorno de la verja ovalada como del espacio edificado de los rectángulos marones, o de los ladrillos rojizos, están formados en el plano principal de la miniatura, creando una simetría perfecta y un equilibrio, en cuyos lados se posicionan los personajes humanos o animales que protagonizan la escena.

#### ***'El Príncipe y el monje'***

El equilibrio se mantiene tanto entre el cínico y el moralista en las miniaturas que abren las secuencias entre ambos en *'La parábola del antiguo'*, como en los encuentros entre los representantes de la monarquía

y los representantes de la religión en *‘El príncipe y el monje’*<sup>29</sup>. Esta última obra, fue compuesta por Rabí Abraham Bar Samuel ha-Levi ibn Ḥisday, – Barcelona, segunda mitad del siglo XII–. La relación del poeta con las sociedades musulmana y cristiana, así como con sus literaturas, se refleja en toda su obra. Durante aquellas dos primeras décadas del siglo XIII, escribió רווח והצלה *‘Beneficio y salvación’*, que, a su vez, se basa en versiones del Lejano Oriente de la vida del joven Budha. En *‘El príncipe y el monje’* encontramos tan solo seis miniaturas, todas con temática humana, frente a varias decenas de miniaturas que acompañan la *‘La parábola del antiguo’*, con temática muy variada. La larga trayectoria de la historia de Bodhisattva, hijo de Sudhodana, y el monje Bilhauhar-Barlaam, nos brinda un magnífico ejemplo de complejidad de las relaciones entre sociedad y literatura a través de las diferentes versiones hindúes, árabes, cristianas y judías. Asimismo, refleja las relaciones entre lenguas, religiones e ideologías. Cada una de ellas propone su propia respuesta al contexto histórico a través de aspectos formales y estilísticos, ofreciendo sus propios matices de edición, organización y contenido.



Rabí Abraham Bar Samuel ha-Levi ibn Ḥisday, filósofo, lingüista y traductor, nació en Barcelona, en la segunda mitad del siglo XII y murió hacia el año 1220. Escribió *‘Beneficio y salvación’*, a partir de una versión árabe previa, que sería la cuarta versión árabe de *Barlaam y Josafat*, del

<sup>29</sup> Ibn Ḥisday, 1951. Cf. Ibn Ḥisday, 1987; Ibn Ḥisday, 2011.

manuscrito de Halle. Esta obra acabaría siendo conocida por su nombre actual, *'El príncipe y el monje'*.

En su edición del año 1950, Abraham Meir Habermann se basa en los manuscritos que tenía a su disposición y en dos versiones impresas; una de Constantinopla del 1518 y otra de Mantua del 1557. En su edición también recoge una traducción abreviada del árabe al hebreo hecha por el Prof. Yehoshua Blau cuya fuente original hasta ahora no se ha localizado. El texto de Ibn H̱isday surgió en una época en la que el traductor disfrutaba de un inmenso poder en la formación de los conocimientos y pensamiento



de su público, basado en la libertad de interpretación y la reelaboración creativa, por un lado, y en la autoridad del original, por el otro. En el caso de *'El príncipe y el monje'*, la traducción al hebreo forma parte de una cadena de transmisión o de contenciones textuales. Shapiro las describe como un tipo de *'hospitalidad lingüística'*<sup>30</sup>, de conversión de objetos de una lengua en otra, en términos de reciprocidad e intercambio. La metáfora de hospitalidad supone relaciones de igualdad entre las

sociedades originarias de los textos y las receptoras de los mismos. No obstante, al observar las traducciones hebreas medievales en la Península Ibérica, parece evidente que no se trataba de grupos sociales iguales sino de una minoría dentro de la diáspora. Es más, tal y como señala Wacks, se trataba de una doble diáspora, expulsada primero de Sion y, luego, de la Península<sup>31</sup>. Cabe señalar que, según Boyarin, este hecho no fue solo un

<sup>30</sup> 2010: 140-150.

<sup>31</sup> 2015: 27-29.

fenómeno geográfico, sino también una situación humana o incluso un estado ideológico y social<sup>32</sup>.

La traducción de Ibn H̱sday nace dentro de una red de traducciones hebreas filosóficas, científicas, médicas y literarias, en las cuales la combinación conflictiva entre hospitalidad y diáspora, o entre pertenencia y desconocimiento, resulta esencial para su comprensión. ‘*El príncipe y el monje*’ nos brinda una red de ‘*huéspedes culturales*’ y textuales a través de sus ricos componentes entrelazados en la historia marco. Nada más comenzar, el autor eligió incluir tres introducciones; la suya propia, en calidad de copista o traductor judío, la del traductor árabe, y la del autor, marcando dentro de la obra su propia trayectoria de transmisión, como elemento constitutivo de su sentido.

En la introducción del copista-traductor árabe aparece un índice detallado del contenido, respondiendo a la emergente necesidad de dar títulos y capítulos a la obra y mencionarlos al principio. Es esta una reminiscencia del paso de literatura oral a literatura escrita, como explica Pedrosa (2013). A las tres introducciones les siguen los 35 שְׁעָרִים o capítulos de los cuales 31 se escribieron en prosa rimada con poemas intercalados y los últimos cuatro, en prosa. El esquema principal, con un sentido didáctico moral universal, permite al autor intercalar 109 proverbios –la mayoría de origen árabe– como se detallará a continuación; asuntos médicos, *exempla* de origen variado, consejos de buen vivir y una aportación filosófica personal.



<sup>32</sup> 2013: 2-3.

La influencia árabe dejó su huella no solamente en la fuente de traducción sino también, en la elección genérica de Ibn Ḥisday, como muestra Ratzhavi, al diseñar su obra con el aire de *adab*, lo que es de extrañar ya que se trata de una obra hebrea compuesta en la Corona de Aragón, en el siglo XIII, bajo un dominio cristiano<sup>33</sup>. El *adab*, o ‘moral’ en árabe medieval, fue un tipo de literatura árabe compuesta en los siglos X y XI, que fusionaba literatura sapiencial de pueblos antiguos como los hindúes, persas e israelitas junto con la filosofía griega.

En ‘*El príncipe y el monje*’ se puede apreciar la influencia directa de varias obras de *adab*: *Al-Tamthīl wa-l-muḥāḍara*, *Sirāy al-mulūk*, *Uyun al-ajbar* y *Al-Iqd al-farīd*, en forma de 109 refranes y proverbios que recogió Ibn Ḥisday, mayoritariamente, de estos cuatro libros.

Una comparación detenida de la versión hebrea con la versión árabe traducida por Blau no revela apenas diferencias con la trama principal. No obstante, el autor revistió el hilo narrativo con una serie de contenidos que aportaban a la formación de un sentido filosófico- espiritual. Aparte del diálogo con la literatura del *adab*, el texto contiene más de cien insinuaciones y alusiones de carácter bíblico, rabínico y talmúdico, que contribuyeron a conformar una polifonía ambivalente, inexistente en las otras versiones.

Este aparato no solo permitió al autor enriquecer y embellecer su obra, sino que contribuyó a dotarla de doble sentidos, ambigüedades y hasta de una crítica irónica que se entreteje en el texto. Por ejemplo, la primera alusión en ‘primer capítulo’ al Libro de Ester sugiere una comparación entre el rey hindú y el persa Asuero, introduciéndolos en la misma categoría de monarcas extranjeros e idólatras<sup>34</sup>

Proponemos, entonces, que el enfrentamiento entre el rey idólatra y el monje siervo de Dios tiene proyecciones que trascienden el contexto pseudo-bíblico de la obra. A pesar de que Ibn Ḥisday lleva a sus lectores a un ambiente lejano y extraño, el conflicto dramatizado en la obra puede ser visto como una crítica subversiva del autor hacia su sociedad contemporánea y sus instituciones sin ignorar el alto grado de ambigüedad en el trasfondo de la obra.

---

<sup>33</sup> 1977: 279–317

<sup>34</sup> Ibn Ḥisday, 2011: 17. Ester 1:10.

La obra de Ibn ̤isday podría contener cierta crítica hacia los hombres de religión, tanto judíos como cristianos. En sus debates se forma una tensión entre apariencia y esencia reflejada en la manera de vestir de ambos grupos sociales. Contextualizando dicha tensión en el ambiente socio-religioso de Ibn ̤isday, es posible asumirlo como una denuncia implícita del traductor-autor tanto a las autoridades religiosas como políticas de su época. Las miniaturas resaltan este sentido social universal.

En las denuncias implícitas de Ibn ̤isday, el hecho religioso está estrechamente unido al aspecto socio-político. Recordemos a estos efectos la comparación del rey con Asuero; en lugar de atacar directamente su monarca contemporáneo, Ibn ̤isday cubre su crítica con el ambiente pseudo-bíblico, reforzando la lejanía geográfica y temporal de los acontecimientos narrados por un notable juego de intertextualidad. Habría que recordar que solo los lectores judíos, que conocían las referencias bíblicas podían descifrar la ironía y la crítica implícita del texto. Otros aspectos del mestizaje social y cultural se pueden apreciar a través de un trabajo con los mismos manuscritos de la versión hebrea.

Un estudio preliminar de los correspondientes a *‘El príncipe y el monje’* revela veintisiete de ellos, datados entre los siglos XIV y XIX, de los cuales, más de la mitad son anteriores a 1501.

Las circunstancias históricas del pueblo judío influyeron naturalmente en la dispersión de estos manuscritos en toda Europa, que hoy podemos encontrar en Moscú, Budapest, Cambridge, Oxford, París, Jerusalén, Parma y Roma. No obstante, los datos que proponen los colofones, las notas de propiedad y el propio estilo de letra apuntan a una mayoría de origen italiano, así como a algún grupo menor que podría haber sido compuesto en la Península Ibérica. Tan sólo un manuscrito tiene letra askenazí, del noreste de Europa.

La prevalencia del origen italiano puede explicarse parcialmente por el aflujo de población sefardí a la península itálica antes y después de la expulsión en 1492. También es de destacar el florecimiento del humanismo y la práctica de la edición de libros en la Italia del *quattrocento*.

La mayoría de los manuscritos transmite la obra de modo completo y bastante fiel al original. Es importante anotar que todas las miniaturas en *‘El príncipe y el monje’* aparecen en episodios con un contenido universal: capítulos quinto y sexto, que describen el conflicto entre el rey y el monje

y luego el encuentro del joven príncipe con su amigo; capítulos octavo y duodécimo primero, cuyos contenidos son de *exempla* populares.

Frente a la abundancia de miniaturas en '*La parábola del antiguo*', aquí encontramos tan solo seis miniaturas, a pesar de la destacada intención de añadir otras, cuyas huellas se encuentran en los espacios marcados que nunca llegaron a completarse.

Es de notar que estos espacios aparecen en episodios conocidos en las versiones europeas de *Barlaam y Josafat*. Al observar las miniaturas vemos cómo resaltan el sentido de los valores humanos. Las seis se dotan de un estilo sintético, escasez de datos secundarios y un foco principal apoyado por una armonía estética y equilibrio simétrico. A través de la caracterización local de las vestimentas, del movimiento marcado entre las manos y de la dirección de las miradas, se resalta el sentido universal del texto acompañado, como podemos apreciar en la ilustración que acompaña al *exemplum* del ruiñeñor.

### **Conclusión**

En algunas miniaturas encontramos una serie de motivos tomados del entorno no judío. Destacan en este contexto los castillos que siguen los modelos arquitectónicos populares de aquellos tiempos y las vestimentas de los personajes humanos. En mi opinión el editor de la *Miscelánea* buscaba acercar al público contemporáneo a los contenidos lejanos temporalmente y geográficamente a través de lo conocido y ameno.

Irónicamente fueron justo los motivos extranjeros y la adaptación al estilo de las obras no judías lo que permitía aquella atracción por parte de los lectores judíos. Al mismo tiempo, los motivos y el estilo conocido facilitaron la transmisión del sentido crítico político y social de las obras analizadas, sin llamar la atención por parte de las autoridades y de la sociedad cristiana ya que, desde fuera, podría percibir una impresión bastante inocente de los contenidos.

En este breve recorrido vimos cómo el editor de la *miscelánea* aprovechaba los elementos locales y las influencias extranjeras, de artistas no judíos para reestructurar y definir de nuevo el camino de su propio público de lectores, judíos askenazíes en Italia del S. XV. Un público que se encontraba en una situación frágil y tenía la necesidad de trazar su existencia entre tensiones políticas, económicas, sociales y espirituales. La

elaboración de las miniaturas destacaba el sentido crítico de las obras, por un lado, y, al mismo tiempo, su valor universal y atemporal. Ante nosotros se brinda un nuevo ejemplo de relectura y reescritura, de la relevancia eterna de esas obras judeo-españolas medievales.

**BIBLIOGRAFÍA****Fuentes primarias**

אבן חסדאי, אברהם (1951), *בן המלך והנזיר*. הברמן, א.מ. (עורך), תל – אביב: מחברות לספרות, מכון הרב קוק.

אבן חסדאי, אברהם (2011), *בן המלך והנזיר*. אטינגר, א. (עורכת), תל אביב: חיים רובין והוצאת אוניברסיטת תל – אביב.

IBN HĪSDAY, A. B. S. H. (1987), *Ben hamélej vehanazir (El hijo del rey y el monje)*. Calders Ortís, T. (trad. al catalán), Barcelona: Sabadell.

IBN SAHULA, I. (2004), *Meshal Haqadmoni: Fables from the Distant Past, A Parallel Hebrew- English Text*. LOEWE, R. (ed. and trad.), Oxford: The Littman Library of Jewish Civilization.

**Fuentes secundarias**

אופנברג, ש' (2019), "על כפירה ופולמוס בשני משלים בספר 'משל הקדמוני' ליצחק אבן סהולה". *מחשבת ישראל*, 1, 49 – 78.

אטינגר- סלמה, א' (2003), "וראיתי לצייר בו צורות/ להבין ולהורות" – בחינת הזיקה בין האומנות המילולית והאומנות החזותית, בספר "משל הקדמוני" ליצחק בן סהולה". *דפים למחקר בספרות*, 13, 2001-2002: 229 – 256.

דישון, י' (1970), "לחקר מקורותיה של המחברת 'מנחת יהודה' ליהודה אבן שבתאי והשפעתה על 'מקאמת אלזואג' ליהודה אלחריזי". *אוצר יהודי ספרד*, יא' – יב', ירושלים: אהוה, 161-167.

הוס, מ' (1992), 'מנחת יהודה', 'עזרת נשים' ו'עין משפט': מהדורות ביקורתיות בליווי מבווא, *חילופי גרסאות, מקורות ופירושים (עבודת דוקטורט)*. ירושלים: האוניברסיטה העברית, חלק א', 23 – 30.

---- (2001), "לא היה ולא נברא": עיון משווה במעמד הבדיון במקאמה העברית והערבית". *מחקרי ירושלים בספרות עברית*, יח': 57 – 104.

יפת- רפאל, ר' (2007), "צדיק ורע לו רשע וטוב לו באור תפיסתו של יצחק אבן סהולה". בתוך חזן, א', יהלום, י' (עורכים), *לאות זיכרון: מחקרים בשירה העברית ובמורשת ישראל*. תל – אביב: אוניברסיטת בר – אילן, 307 – 331.

, *חידוש ומסורת בשירת - החול העברית: ספרד ואיטליה*. ירושלים: כתר, פגיס, ד' (1976), 199.

---- (1993) "פנים מתחלפות בסיפור העברי המחורז בימי הביניים". בתוך פליישר, א' (עורך) *השיר דבור על אופניו: מחקרים ומסות בשירה העברית של ימי הביניים*. ירושלים: מגנס, 223 – 265.

רוזן, ט' (2003), *ציד הצבייה: קריאה מיגדרית בספרות העברית מימי הביניים*. תל – אביב: אוניברסיטת תל – אביב.

- רפאל – ויונטה, ר' (2013), "מעשה בחנף": מקורותיו, השפעותיו ונתיבותיו של סיפור מספרד אל הבלקן". בתוך חזן, א' ורפאל, ש' (עורכים), *ספר יהודית דישון*. רמת – גן: אוניברסיטת בר – אילן, 325 – 350.
- (2017), *מטמון משלים – משל הקדמוני ליצחק אבן סהולה (קסטיליה 1281) חקרו וצפונותיו*. תל – אביב: אוניברסיטת בר – אילן.
- רזהבי, י' (1977), "לחקר מקורותיו הערבים של 'בן המלך והנזיר'. בתוך מלאכי, ז' (עורך), *שי להימן (ספר היובל לכבוד א' י' מ' הברמן)*. ירושלים: ראובן מס, 279 – 317.
- שירמן, ח' (1961), *השירה העברית בספרד ובפרובאנס*. תל – אביב: מוסד ביאליק, דביר, 67-70.
- (1997), *תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת*. ירושלים: מגנס, 93-100.
- שילוח, א' (2014), "מוסרי הפילוסופים" מאת חנין אבן אסחאק". בתוך: טובי, י' ואטינגר, א' (עורכים), *בין עבר לערב: המגעים בין הספרות הערבית לבין הספרות היהודית בימי הביניים ובזמן החדש*. חיפה: אוניברסיטת חיפה, כרך ו', 46 – 56.
- BEIT-ARIE, M. (1989), A Paleographical and Codological Study of the Manuscript. *The Rothschild Miscellany: A Scholarly Commentary*. Jerusalem and London: The Israel Museum, Facsimile Editions London, 91- 102.
- BOYARIN, D. (2013) Looking for our Routes: The Talmud and the Making of Diasporas, Conference. Madrid: CSIC, 2-3.
- LE GOFF, J. (1991), *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. BAUZA, F. H. (trad.), Barcelona: Paidós Ibérica.
- MORTARA OTTOLENGHI, L. (1991), The Rothschild Miscellany MS 180-51 of the Israel Museum in Jerusalem: Jewish Patrons and Christian Artists. *Hebrew Studies Colloquium*, 149-161.
- PASTERNAK, N. (2000), *Juntos y por separado: manuscritos hebreos en Florencia del s. XV- Testimonios del encuentro entre judíos y cristianos. Tesis doctoral*. Jerusalén: Universidad Hebrea de Jerusalén, 270 – 285.
- PEDROSA, J. M. (2013), Los cuentos en la España Medieval entre la voz y la letra. [www.parnaseo.uv.es](http://www.parnaseo.uv.es).
- SALMI, M. (1955), *La miniatura italiana*. Milano: Banca Nazionale del Lavoro.

- SÁNCHEZ, R. (2014), *Los rostros de las palabras*. Madrid: Akal.
- SHAPIRO, A. (2010) Translation as «Linguistic Hospitality». *Literary Imagination*, XII, 2: 140–150.
- TA-SHEMA, I. (1989), The Literary Content of the Manuscript. *The Rotschild Miscellany: A Scholarly Commentary*. Jerusalem and London: The Israel Museum, Facsimile Editions London, 39-90.
- WACKS, D. (2015), *Double Diaspora in Sephardic Literature: Jewish Cultural Production Before and After 1492*. Indiana: Bloomington, Indiana University Press, 27 - 29.